

050
BPMC



CARLO CASSOLA o la poética de la narración negativa

Pág. 3

el contemporáneo

PERIODICO MENSUAL DE CULTURA

BUENOS AIRES, FEBRERO 1967

Nº 1 \$ 80.-

André Breton

Página 12

SI VIENE EL CINCO

CUENTO DE BERNARDO JOBSON

Página 5

JAZZ: CUATRO TEMPERAMENTOS

LA ESCULTURA ARGENTINA REPORTAJE A A. PUJIA

Página 8

DOS NARRADORES ARGENTINOS ESTELA DOS SANTOS Y HECTOR LASTRA

Página 6

MARIO JORGE DE LELLIS POEMAS INEDITOS

Página 9

EDITORIAL ● FLASHES ● CRITICA
LITERARIA Y DE CINE ● HUMOR



Dibujo de Man Roy

en este número
ofrecemos una reseña
de la primera etapa:
desde 1913 a 1921

en el próximo,
publicaremos una nota
sobre el movimiento
surrealista.

En 1960, el presentar en Francia el primer libro traducido de Carlo Cassola, Franco Fortini escribía: "Durante algunos años pudo confundirse a Cassola con los neorealistas; pero se advirtió muy pronto que partía de otras experiencias y que tendía a resultados diferentes. Este hombre, de una vida tan limpia que cada uno de sus gestos parece un ejemplo de estabilidad y equilibrio, en realidad está sostenido por una tensión secreta, una ascética voluntad. Este escritor, que declara no ser un intelectual, tiene la formación más furiosamente intelectual que pueda encontrarse en Italia."

Y Franco Fortini evocaba el ambiente natural de Cassola: la Toscana áspera y dura del Sudeste —tan diferente de la Toscana ciudadana de Florencia— y en ella Volterra, "una ciudad siniestra, erguida sobre una región calcinada, castigada por el viento, uce-rada de tumbas etruscas", donde se oculta la casa familiar de los Cassola, a la cual el novelista ha perma-

necido fiel y en la que se "reencuentra esa cultura democrática y progresista, anticlerical y socialista" que es la suya. En ocasiones, Cassola ha abandonado ese cuadro familiar; para estudiar en la universidad de Florencia; para combatir en la resistencia, en 1943; para participar en las luchas de los militantes socialistas; para viajar por Europa y por China. Pero es allí donde lee a Stendhal, Flaubert, Joyce, Conrad y los grandes novelistas rusos: Gogol y Tolstói, Turgeniév y Dostoievski; allí, sobre todo, donde prosigue solitariamente, apartado de todas las escuelas, su experiencia novelística, utilizando los decorados y personajes sin por ello dejarse dominar por el ambiente.

Mayo 1966: Carlo Cassola está en París, a donde ha venido para presentar su último libro: *El Cazador*. Y al interrogar a este hombre de cincuenta años, de cabellos grises y ojos de un castaño grisáceo nimbados de una tristeza indefinible, no puedo dejar de pensar en esa "tensión secreta" de la que habla a b a b a Franco Fortini.

CARLO CASSOLA

O LA POÉTICA DE LA NARRACION NEGATIVA

—Debo decir que con mis dos últimos libros, *Un corazón árido* (1) y *El Cazador* (2), he regresado a lo que podría llamar mi poética juvenil. Una poética que ha guiado mis comienzos literarios, a partir de mis primeras narraciones de 1937 hasta 1949, año en el que compuse *Fausto e Ana*. En esa época, trataba de expresar esencialmente mi sentimiento de la existencia; quería traducir la sensación de que la existencia, en su forma más trivial, más común, más insignificante, era de hecho una fuente inagotable de revoluciones de lo absoluto. De alguna manera, me lanzaba al descubrimiento de una especie de metafísica de lo cotidiano. Por eso mismo, rechazaba pedrarnas a las estructuras novelescas, tradiciones, a sus reglas, a sus razones y a sus intenciones. Tratar de crear una narración negativa era verdaderamente lo ideal: narrar algo y al mismo tiempo no narrar nada. Mi preocupación era que los hechos que debían necesariamente cubrir el tiempo del relato no fueran en ningún momento "significativos". Me hacía falta, por lo tanto, despojarlos de toda significación psicológica, moral o sociológica, tratarlos solamente como símbolos existenciales.

—Lo cual es un poco el procedimiento de los representantes de la "nueva novela".
—Sí, y estoy agradecido a Dominique Fernandez por haber reconocido en su ensayo sobre *La novela italiana y la crisis de la conciencia moderna* (3) mi prioridad, si puede llamarse así, en esta búsqueda. Una búsqueda desesperada y que desembocó en el silencio. Ya que mi negativa de prestar al relato un rasgo novelesco tenía como consecuencia reducir al mínimo el espacio de su representación. Poco a poco pasó de una narración de pocas páginas a una narración de algunas líneas, en la que el solo hecho de denominar era suficiente para dar un sentido a la existencia. En 1940, renuncié a escribir. Creía que era definitivo...

Un silencio. Luego:
—Cuando me puse de nuevo a escribir, en 1945, perseguía la misma finalidad. Había estado mezclada en acontecimientos públicos, había participado en las luchas antifascistas y luego en la resistencia clandestina, y había tenido experiencias privadas, experiencias de adulto; pero mi sentimiento de las cosas y del mundo no había cambiado; sólo mis relatos eran más largos. Trabajaba en este sentido cuando escribí *El foglio del bosco*, al que concebía como un relato puramente existencial; contratas para talar árboles en un bosque, unos leñadores vivían varios meses en una cabaña, haciendo los mismos gestos todos los

días, realizando las mismas tareas, expresando en todas las oportunidades las mismas opiniones, repitiendo en las horas de descanso las mismas conversaciones... Era, me parecía, un excelente asunto para una narración negativa ya que, en el fondo, no pasaba nada significativo en la trama del relato. Y luego, brevemente, cuando había llegado a la mitad del relato, un acontecimiento íntimo vino a turbar mi vida privada, colocando también a mi literatura en estado de crisis. Cuando saqué el *foglio del bosco*, mantuve el elemento existencial, pero limitando su importancia. Se transformaba en un simple fondo, el fondo contra el que se precisaba un sentimiento particular: el dolor del protagonista cruelmente vulnerado por la muerte de su mujer. En la existencia de sus camaradas de trabajo, mi personaje veía como en un espejo el reflejo de su dicha perdida...

—En dicha pérdida era un cierto modo lo sureño. No tiene Ud. la impresión de que este último relato, semi-real y semi-imaginario, preparada de alguna manera *Fausto e Ana*, novela que parece muy relacionada con su vida de estudiante, y luego de residente en Italia central durante los años 1943-1944?

—Es seguro que *Fausto e Ana*, escrito a fines de 1949, es mi única novela autobiográfica. Era algo así como un inventario de mi vida, una suerte de proceso que me intentaba a mí mismo, a mi educación, a mi formación, a mis ideas. También era, en el plano estético, una ruptura con mis concepciones anteriores. En efecto, utilizaba en ese libro las estructuras novelescas tradicionales que hasta ese momento había rechazado: historia, psicología, tesis, etc. Continué por esa vía hasta *La Roca* (4). Luego, como ya le dije, una nueva crisis —esta vez enteramente literaria— me ha sumergido nuevamente en mi poética juvenil.

El Cazador narra la historia de Alfredo, un muchacho salvaje cuya ocupación favorita, entre dos conquistas femeninas pasajeras, es la caza de la perdiz, la alondra o la becaina en la áspera y luminosa campiña de su pueblo toscano. Estamos en 1915, hay guerra y mientras los muchachos de su provincia luchan en el frente, Alfredo, exceptuado por un soplo cardíaco, puede vivir a sus anchas su existencia de privilegiado. Más afecto a las cosas que a las personas, seduce a Nelly, en quien descubre un amor total y a la que abandona en seguida de que ella se le entrega; el hecho de que Nelly espere un hijo de él lo deja indiferente. Lo que cuenta, para este solitario poco interesante, es el accecho en las cuestras del

monte o las dumas de la playa, la útil compañía de un perro, el transcurrir regular de las estaciones y la misteriosa complicidad de la naturaleza. Antihéroo, Alfredo está en el centro de un mundo inquietante y real del cual Carlo Cassola logra sugerirnos acabadamente la magia negativa.

—Creo que *El Cazador* obedece a la regla fundamental de la narración negativa —me dice Cassola. En efecto, Alfredo no es, de ninguna manera un personaje de novela; psicológicamente, es insignificante; moralmente, no tiene problemas de conciencia; Alfredo es una imagen que me fascina, que me parece expresar algo esencial que escapa a las palabras...

—¿Pero lo quisiera, en lo concerniente a *El Cazador*, y también a mi relato de juventud, no dar lugar a ningún equívoco. He hablado hace un instante de narración negativa, de rechazo de las estructuras novelescas tradicionales, y Ud. dijo "nueva novela".

Insisto en subrayar que mi búsqueda no tiene nada que ver con las de la vanguardia. Las radicales negaciones de la vanguardia, en todos los dominios del arte, terminan en el vacío; página en blanco en literatura, tela en blanco en pintura, silencio en música. Mis rechazos, al contrario —mi "antinovela"— no se deben a otra cosa que a mi consideración abstracta de la realidad. Por otra parte, la historia de las vanguardias ha sido siempre la de movimientos colectivos, y no de empresas aisladas. Pues bien, yo siempre he intentado satisfacer en mi obra una necesidad estrictamente personal, dicho de otro modo escribir como leo, como he leído siempre. Me explico: en mi niez, cuando leía una novela de aventuras, la intriga no me atraía demasiado. Si siquiera seguía la lición lógica del libro. Mi atención profunda iba a las imágenes. Algunas me fascinaban, justamente porque en ellas sentía un momento, una revelación de esa absoluta que es la existencia. Novelista, me abandono a la misma seducción por ciertas imágenes. Cuando escribo, propongo mi índice personal como la sola justificación de lo que hago.

C. COUFFON

(Traducción: D. S.)

(1) Hay traducción al castellano, Ed. Bae - Amer.

(2) Hay traducción al castellano, Ed. Bae - Amer. Sudamericana, 1965.

(3) Edición francesa: Bernard Grasset, 1958.

(4) Traducción al castellano, de Sara Gallardo; Edt. Sudamericana, 1964.

JAZZ

los cuatro temperamentos del último festival de munich

En la edición de lujo de su séptimo itinerario de jazz, Werner Götz, colaborador de la Radio Baviera, presentó cuatro temperamentos de cuatro ciudades. El tercer concierto del Festival de Jazz de Munich 1966 incluyó "tradicional" de Zurich, Munich, Bratislava y Berlín, también este vez con gran afluencia de espectadores. En el Kongresshalle del Deutsches Musiktheater de público. Temorosos de que su cinta magnetofónica sufriera por ruidos extraños, los representantes de la Radio prohibieron toda manifestación de entusiasmo por despertadores, timbres de bicicletas, etc., obligando a los "fans" expresar su júbilo en otras formas más convencionales.

En la edición de Munich

En Munich se abrió con el Trombeo Köln, de Zurich. Tocaron como primer número uno del repertorio de Count Basie, Swingin' the blues. Pero el conjunto hace tiempo que ha pasado las fronteras del popular "oldtime jazz": no dejan de amovilear ni exclaman al ejecutarlo consideraciones de carácter comercial, aunque es innegable que en el fondo son gente de "swing".

Han llegado el "swing" lo mismo que muchos músicos de viejo escuela, hartos del tono tradicionalmente sano (las excepciones como los fanáticos del New Orleans rugieron en el escenario, los guardianes que mantienen vivo la flauta, no hacen más que confirmar la regla). La corriente predominante se aprecia con toda claridad en el propio ritmo. La percusión se ha tornado más flexible y diferenciada, pero de ningún modo más lenta. Ha dejado atrás los golpes monótonos de algunos veteranos de los años veinte. El clarinetista de Werner Keller opone al oírse un placentero aires de danza folclórica. La gaita cubre de la manera aspirada a la explosión repentina, el trombonista Raymond Drey se apela condescendentemente que se acerca a su instru-

mento antes cadencias para conocerlos.

Otra cosa es la Jazzkronlein Immergrün de Munich. No sólo el público se enrojeció al aparecer ellos, sino también la sala fue invadida por un fuego luminoso. Las lentas pizcas se movieron en rojo purpura y tenue violeta. Así se estalló el ambiente y de seguro que ningún espectador se dio cuenta

de sus partituras de armonía al instrumento; una lección para quienes creen que los músicos tradicionalistas son analfabetos.

El Traditional Jazz Studio Bratislava comenzó con prisa algo excesiva, ritmo rápido pero poco feliz. Sólo cuando el pianista y director Juro Celbo comenzó con el clarinete, experimentó el rígido conjunto un relajamiento. Entonces se inició el "swing", aplaudido al gusto del público con piezas folclóricas de la patria bohemia y sorprendieron con una fina variación de los viejos Dippermouth Blues de 1923.

Los locales de la Unión a los Aires City-Strauss, de Berlín. Cerraron el concierto con un bello extracto de símilos. Diecienda. Las extralargas e irregularidades esporádicas tal vez se deban al temperamento algo confuso del director y trombonista Hans Schneider. Pero tenemos que mencionar especialmente a los clarinetista Chery Helling, el pianista Hanno Schmeling y el nuevo contrabajista Michael Bahner.

DEIJO DE CARAYCOCHA

de los sorbos de cerveza que esporádicamente tomaban los músicos. Claro que ese jazz espontáneo y fascinante se escuchaba más placer en el propio sótano del conjunto, un cigarrillo en una mano y en la otra la botella. No obstante, el efecto no mermó en la Kongresshalle, máxime habiendo los chicos inculcado en su programa unos cuantos arreglos extraordinariamente humorísticos interpretados con pureza. Norbert Müller soplo con gran vigor en su trompete, llegando en los Westend Blues o un impecable virtuosismo. Sólo que el intencional ocasionalmente tocar algo más piano, el instrumento permaneció mudo por exceso de discreción. Siguiendo la tradición de bandas militares, la tuba adhi-

Ya está. Sería inútil ahora cualquier protesta, cualquier intención de volverse atrás. Me he despojado del Hamlet privado que me ha perseguido durante cuarenta minutos, de los monólogos con el mejor de mí mismo: me he transformado en un ser neutro, algo fuera de este mundo de cálculos utilitarios y mentirosos; y he mantenido una conversación íntima con Dios, y tuve por un momento la sensación de ser el elegido, el que todo lo sabe, no la chispa divina sino el incendio devastador, la hectómata flaminera de Dios.

Ahora sólo queda, sí, la larva oscura con el símbolo de la derrota desplazando al caracol del éxito, ambos monumentos que quedan anticinésicamente mutuamente, sin saber si tengo o no, si sé o no, si he comido o no, un ser vegetal que deambula plécticamente solitario y que advierte el preanuncio de su concreción orgánica, sin saber qué temperatura hay o si hay mucha humedad. El tiempo se ha detenido y el estrato ha dejado de tener trascendencia. La nada asume formas, una niebla desconcertada se ensaña como, sólo como, y el universo se refunde total y definitivo dentro del ámbito tímidamente sucio del bolsillo derecho de mi pantalón en un pañuelo azul, doblado cuatro, donde mi dedo índice acaricia un número cinco que no veo pero que advino, mientras el sacerdote reconocía las palabras del ritual: "Faltan cinco minutos para cerrar el sport", cinco minutos para que todo el mundo se despoje de su alma y luego quiera mostrarla, celeste y orgullosa, o tirarla a los perros.

He decidido mantenerme calmo y juicioso, no sólo porque la garganta ya no me da más y me sale una cosa finita y ronca en lugar de la voz, sino porque si entro a alborotar el avispero van a aparecer los amigos que el año me produjeron por todos lados y va a producirse una avalancha de mangazos que ni con el Neptuno haré. Alguno de la logia se ha dado cuenta ya de mi presencia, pero todo no pasó del saludo y a quién le jugate. Pero debo andar con cuidado: tengo miedo de que el cartel que tengo en el cerebro —"acerté las dos primeras de la trile"—, se encienda en cualquier momento.

Tomo un café y me parece que tiene gusto a café y todo. El vendedor me mira, yo le miro y luego me digo: "¿qué me mira?". Y me mira un resto que ya lo quisiera Onassis cuando la invita a cenar a la Callas y le deja al mozo una moneda que estrémese todos los récords de los estudiantes astronómicos. El tipo me mira algo asombrado y entonces le digo: "Si viene el cinco, tras el toro lleno que te lo compro y lo ahogamos a Leguismo adentro". Mientras lo miro írese, pienso que de prudente no me voy a recibir nunca y me juro no volver a hablar del asunto.

Detrás de los árboles del Aeroparque se oye un ruido ensordecedor y después de unos segundos un avión despega y se pierde de vista escudada. Hay dos tipos en la verja que lo siguen con la mirada, un tanto maravillados. Uno pregunta para dónde irá, y como el otro no contesta, yo le digo que es el Caravelle que va a Bariloche, aunque mirando bien todavía se ve el humito de las turbinas en dirección al norte. El tipo queda igual satisfecho y saca cuenta de la hora de arribar a Bariloche y yo le digo: "Mire, dependa de las paradas que haga, aunque en realidad a mí no me importa". —Le insisto—"porque mañana pienso tomarme a esa misma hora y que llegue cuando quiera". No cualquiera viaja mañana a Bariloche en el Caravelle, así que el tipo me mira, la puta, debe ser un tipo importante, y me pregunta cuánto cuesta el boleto. "La verdad que no sé", le contesto, "pero usted debe que venga al cinco y le pago el boleto a más. Buenos Aires". Todo el asombro del mundo se refleja en su rostro.

—¿El cinco? ¡Le jugó al cinco?
—Bueno, no le jugé precisamente —le digo para que se tranquilice un instante y luego asestarle el golpe final—. Tengo un vale del cinco.

—¿Un vale? —insiste mientras apla al tipo de al lado para que observe de cerca al bicha-



DEIJO DE CARAYCOCHA

Gerhard Volzweil fue el trompetista de la tarde. Tono rápido, matices melódicos improprios de buen gusto y fantasía y ataques que recayeron a Roy Eldridge. Ahora posee una sordina colorida. Ya desde años atrás venía utilizando sordinas de todos los matices por los distritos de Hamburgo situados cerca del Elba; una lección para aquellos que creen que los músicos tradicionalistas son rígidos en cuanto al colorido.

Después de una extensa jam session con los cinco trompetas, cinco clarinetes y cinco tubas el público se fue a su casa alegre, algo agotado y firme en la creencia de que —aunque no lo quisieran los modernistas— también en la danza del jazz tradicional hay una multitud de estilos y grados de madurez.

reconocieron o no se reconocieron en ella". Cita, como caso ejemplar, el de Kafka.

"A veces, la actualidad se nos impone; pero no debe sernos impuesta por otros. Si uno vive aquí, y es sincero, la actualidad pasa a lo que escribe". Pero no se plantea como obligación el traducir la actualidad. Ante la afirmación de algunos escritores jóvenes de que son "cronistas de su tiempo", no comparte ese criterio, y piensa que tales escritores serían nada más que eso, cronistas.

9 — No podría hablar de una literatura extranjera así, en bloque: "para alegrir, hay que saber primero". Puede citar nombres, obras: en primer lugar, "todo Kafka", Sartre, Simone de Beauvoir, Wieschert. En general, podría decir que le interesan principalmente aquellas obras cuyo tema no es "el acontecimiento, sino los estados interiores", una narrativa de conflictos personales; aunque también le gustan obras de Steinbeck, Hemingway "y muchos más". De lo leído últimamente, su recién descubierta Carson Mc Cullers y *Otro país*, de James Baldwin.

En lo que respecta a la narrativa en castellano, le interesan principalmente los escritores jóvenes argentinos. En lo personal, lee todo lo que va apareciendo: "para ver qué escriben y como escriben".

10 — "¡No! Todas las obras que me gustan me dan envidia, pero no quisiera ser el autor de ninguna de ellas".

11 — No tiene preferencia por una determinada escuela o tipo de poesía; le gustan y le interesan ciertos autores u obras: Vallejo, Neruda, Prévert, Baudelaire, Olga Orozco. Lee a los jóvenes poetas argentinos: "encuentro que tienen muchas cosas buenas".

12 — "Me interesa tanto que le tengo mucha envidia": tanta, que ha comenzado a escribir guiones, pero le gustaría "ser autor de cine".

Entre los últimos films que vio, le gustó mucho "Un hombre y una mujer". Admira el cine de Antonioni, Visconti, Bergman, Zurlini.

HECTOR LASIRA

1 — Hasta ahora tiene un solo libro publicado, *Cuentos de mármol y ho-*
caído lo que ha escrito y en lo que escribe actualmente haba "siem-
esta novela" "Un ciclo literario que

de, pero... Con su primer libro quiso hacer... De ser, yo le quisiera ver...
del mismo tema. Con su primer libro quiso hacer... de ser, yo le quisiera ver...
representara dos clases sociales opuestas" e igualmente en decadencia. Piensa que
esta temática se continuará a través de otro volumen de cuentos, *Cuentos de tierra*
y escupatorios (inédito) y de una novela en la que está trabajando: *El*
Mirador.

2 — Cuando comienza a escribir sabe perfectamente "qué y cómo". Pero
se ajusta a un plan estricto, ya que frecuentemente se imponen cambios
formales. Entre el proyecto inicial y el resultado final "nunca hubo cambios
esenciales".

3 — Lo que quiere conseguir es una escritura despojada de toda factura
teraria, pero que de por resultado un conjunto que, en su totalidad, conforme
a una significación simbólica.

4 — "Conscientemente, absolutamente ninguna" problemática personal respec-
to del tiempo y del espacio.

5 — "Sí".

6 — No tiene un determinado ritmo de trabajo; trabaja según las necesida-
des y exigencias del momento.

7 — "La inspiración me entretiene en los momentos de descanso. Cuando
trabajo, trabajo".

8 — "El único compromiso que tengo como escritor es conmigo mismo, pero
vivo en la realidad", así que considera imposible separar lo personal de la realida-
d o de la actualidad. Se trataría de una suerte de juego de "tres espejos: el
autor, su mundo, el mundo. Uno está reflejado en el otro y todos se conjugan".

9 — "Me interesan —de muchas narrativas— ciertos autores". Cita a Kaf-
ka, Joyce, Arlt, Quiroga, entre otros.

10 — "Nunca me pasó con un libro; pero sí con una película: "Viridia-
sa", de Buñuel".

11 — "Imposible responder; casi no leo poesía". No obstante, nombra a
Pessoa, Milosz, Pavese, M. Hernández, Lorca, Rimbaud, Prévert, Apollinaire.

12 — "Sí, mucho". Fundamentalmente, el cine de Pasolini, Buñuel, Viscón-
ti. "Siempre recuerdo 'Los compañeros' y 'Juana de Arco' (de Dreyer)".



Antonio Pietrangeli

Los dos premios más codiciados del cine italiano, el *Nastro d'argento*, del Sindicato Nacional de los Periodistas Cinematográficos para el director de la mejor película, y la *Grella d'oro* de *Saint Vincent* para la mejor dirección, han sido adjudicados este año a lo de Antonio Pietrangeli *Yo la conozco bene* (Yo la conocía bien). No se trata del descubrimiento de un nuevo director, sino del justo reconocimiento de una carrera que hoy ha llegado a su apice y que por espacio de diez años se ha desarrollado bajo el lema de la seriedad, de la discreción y de la cultura. Si por espacio de mucho tiempo Pietrangeli ha sido orillado, en cierto sentido, al margen de la consideración de nuestra crítica, se debe no sólo a lo reservado de su carácter, que siempre le ha impedido hacer pública ostentación de sus obras, sino también a la particular temática de sus películas, las que no han afrontado nunca clamorosos problemas de fondo de nuestra sociedad. Sin embargo, pocos directores de cine italianos pueden alardear de tanta fidelidad a determinados intereses expresivos y a algunas constantes temáticas que, habituales en todo el arco de su obra, son la mejor garantía de su personalidad. Basta recordar, acerca de la formación cultural del director, que el nombre de Pietrangeli está ligado al nacimiento mismo del neorealismo italiano. En efecto, él nació con fervor desde los años de la guerra (1942-1943) como crítico de la revista *Bianco e Nero*, cuando identificaba la ausencia de estilo del cine italiano con la ausencia de verdad; y en los mismos años vivió en todas sus fases, como guionista y ayudante de dirección de Visconti, la excitante experiencia de *Obsessione* (Obsesión), primer testimonio de estilo en el cine italiano y decisivo cambio de ruta hacia el renacimiento de la postguerra.

Después de la guerra, siguió formándose por espacio de varios años en la escuela del neorealismo, como colaborador activo de Rossellini, Germi y Lattuada, antes de afrontar en 1954 la prueba decisiva de su carrera.

Su primera película, *Il sole negli occhi* (El sol en los ojos), satisfizo plenamente a la crítica gracias a la minuciosa investigación llevada a cabo sobre una realidad de todos los días y gran capacidad de síntesis y de claridad expresiva mostrada por Pietrangeli en

... y haber visto acontecimientos como escribir el pequeño mundo afectivo de Celestina; la joven Celestina que llega a Roma de la región de Ciociaria; la sencilla e inquietante Celestina es también el primero de una larga serie de retratos femeninos, exquisitos y perfectamente logrados, que, situados en un preciso contexto social, constituyen la característica inmediata de la personalidad del director, siempre preocupado por captar con estilo meditado los aspectos de sólida dignidad y de indefectible fuerza moral de la mujer, incluso en las situaciones más ingratas y bochornosas. Las etapas mayores y más significativas de este discurso unitario, que se va enriqueciendo progresivamente —solbre todo a través de *La scoppia* (El solterón) de 1955 y *Nota di marzo* (Nacida en marzo) de 1958— con motivos incluso irónicos y satíricos (pero con los tardos orientados exclusivamente al hombre, con sus mesquindades y sus cobardías), están representadas por *Adua* y *Il compagno* (Adua y sus amigos) de 1960, *La visita*, de 1964 y *Io la conosco bene* (Yo la conocía bien) de 1965.

Los personajes de las cuatro prostitutas que, en la primera de las tres películas, tratan inútilmente de rehacer una vida, resultan concretos y significativos gracias a la carga de simpatía, de amor y de comprensión, derrochada por el director en el variado dibujo de sus caracteres, de sus individuales motivos humanos y afectivos, de sus más minuciosas evoluciones psicológicas. Con no menor dedicación está hospedada el personaje de Pina, la tontuela y desprecibida "muchacha de 35 años" de *La visita*, destinada a soportar con paciencia y confianza el drama de su soledad.

Todavía más meditada y acabada resulta, en fin, la figura de Adriana, generosa e indefensa protagonista de *Io la conosco bene* (Yo la conocía bien), con una psicología tan elemental y uniforme en la conducta, como riquísima en sutiles matices en la sustancia más íntimamente investigada; y aquí, precisamente, la narración encuentra una mejor articulación en el interior del personaje, captando todos sus sensaciones y estados anímicos, todos sus extravíos y todas sus angustias.

Actualmente Pietrangeli está dirigiendo, para el productor Gianni Hecht Lucari, un episodio del film *Le fate* (los otros episodios llevan la firma de Bolognini y de Monicelli, respectivamente). El episodio se titula *Giovanni* (Juan), y los intérpretes son Alberto Sordi y Capucine.

Leonardo Auñero

ESCULTURA ARGENTINA

Antonio Pujia nació en Folis, Italia, el 17 de junio de 1929. Reside en nuestro país desde 1957. Actualmente, además de tener la carta de ciudadanía que lo acredita como argentino nuestro, vive en Caballito y —en lo que va desde el 49 hasta estos días— se ha hecho un nombre a trece primeros premios, dos segundos, tres terceros y dos menciones en su especialidad: la escultura. Entre los premios se puede citar el del Salón Nacional de Artes Plásticas del '59 y del 60 (Gran Premio) y el Palmar del 64. Es decir que, si nos atreviéramos a estos galardones, resultaría ocioso destacar el nombre de Pujia, tendría que ser un minúsculo de la prensa, un activo participante de mesas redondas y, de un tiempo a esta parte, cabezera de happenings. Pero no Pujia es otro de los desconocidos. Vive para su trabajo la escultura. Y la prensa lo ignora por completo, hecho este que puede decirse —en nuestro país— a dos cejas —o vive en las Orcaídas del Sur o tener talento.

Pujia nos recibió en su taller de la calle Rivadavia al 6000, a pocos



POR GUSTAVO OCAMPO

REPORTAJE A ANTONIO PUJIA

¿Puede caberarnos un panorama actual de la escultura en la Argentina en su grado de comercialización, su calidad y la importancia de los grupos experimentales o independientes?

En la Argentina, los escultores estamos trabajando fuertemente, con alto sentido de la emulación; lastima que esta competencia artística no se produzca con los demás países; al compararnos con las grandes figuras de la escultura mundial, pienso que aumentaría nuestra calidad. Pero éste no es problema que podamos resolver nosotros solos. No sé —o no sé por noticias— de que existan grupos experimentales. Y demandado independientes: porque, a mi entender, el escultor debe actuar como escultores se constituyan en grupos o equipos, sería un gran beneficio para todo el hacerlo.

¿Se puede hablar de una escultura argentina o latinoamericana?

No puede hablarse de una escultura argentina o latinoamericana, como no puede hablarse de una política o religión argentinas. Pero, no obstante, pienso que ya tenemos ciertos caracteres propios. Porque si bien somos un país cosmopolita y nuestra educación artística es traída de Europa, también vivimos y nos expresamos aquí; y aquí no es Europa, por consiguiente, poco a poco, al exteriorizar, ser argentino, también buscamos la forma que se adecue y viva con ese contenido que encontramos. Así, por ejemplo, El Resero, escultura de Sarmiguet. El resero es solamente argentino, es la composición y el gesto son solamente del resero; porque si bien en todos los países hay gente que cabalga, el resero lo hace de una forma particular, porque vive una situación particular. Luego, si por un lado recibimos y agradecemos las enseñanzas de Europa, mirando dentro de nosotros podemos elaborar lo nuestro.

¿Qué es lo que no le gusta de su oficio?

De lo que es estrictamente mi oficio, por suerte, me gusta todo; si no, a la larga, no podría hacerlo,

¿Viven de su profesión los escultores argentinos?

En su mayoría, los escultores argentinos no viven de su profesión. La escultura, aquí, en este momento, se hace en principio por una necesidad vocacional y muy poco por demanda (me refiero a encargos o adquisiciones). Esa demanda va dirigida a un grupo muy reducido de escultores. Es importante decir que en los últimos años está despertándose en los habituales y en los nuevos coleccionistas un interés por la escultura de pequeño tamaño; y esto es un hecho de fundamental importancia, pues sentimos este tan ansiado diálogo con el público, además de servirle la posibilidad de empezar a vivir la nuestra labor. Pero todavía no basta; la escultura no es solamente pequeña.

¿Usted puede vivir de su oficio?

Sí; pero esto solamente ahora. Y no se sabe hasta cuándo. No tenemos ninguna seguridad; en otras ramas del arte las leyes amparan más al artista; por ejemplo, un músico cobra derechos de autor cada vez que se escucha su partitura. Nosotros, una vez vendida la obra, no percibimos nada más, aunque ésta sea revendida veinte veces a precios cada vez mayores. Pienso entendido que en algunos países existe un porcentaje de cada una de estas operaciones que es destinado al autor.

¿Cuántas horas trabaja por día?

Trabajo de siete a nueve horas en escultura propiamente dicha; atiéndome tres veces por semana, de noche, la cátedra de escultura de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires; y, por la mañana, la escultura escenográfica del Teatro Colón.

¿Cuál es nuestra situación en el panorama mundial?

Creo que si se hiciera una real y buena selección, donde estuviera representada lo mejor de cada tendencia, y nos comparáramos con otros países, nos considerarían bien. Lo que pasa —y hay que decirlo— es que en el exterior nos

conocen retaceados; es decir, una parte de nuestro arte. Y en escultura se acienta aún más. De manera que pienso que nuestro nivel es bueno en el panorama mundial; lo que sucede es que no hay oportunidades de que se nos compare.

¿Qué cosas de su vida no volvería a repetir?

No repetiría ninguna cosa porque no me gusta repetir.

En términos generales, la prensa de nuestro país no se ha hecho eco de su obra. ¿A qué se debe ese silencio?

No puedo decir a ciencia cierta a qué se debe este silencio de la prensa; pero creo que se debe a que yo no trato solamente de mí, sino de varios más. Puede ser que los críticos de cada diario o revista no se enteren; pero en todas mis muestras no he dejado de enviar, a los diarios y revistas, las respectivas invitaciones. Que no sepan de las exposiciones que se hacen en Buenos Aires, es difícil; es deber de cada uno de ellos saber de cada muestra, pues además de sus respectivos diarios, la radio anuncia cada día el movimiento del arte plástico; y si esto no les basta, existe una cartelería quincenal, completa, de todas las exposiciones que se realizan. Entonces debo suponer que no quieren enterarse. Toda mi labor y mi trayectoria artística la hice ante la indiferencia total de la crítica; de manera que no puedo agradecerles haberme señalado mis aciertos o mis errores, o haber explicado al público mi labor. Tampoco puedo censurarles su silencio; cada uno es dueño de sus actos.

¿Qué éxito (en venta) tuvo su última exposición?

Mi última exposición de este año, en Art Gallery, tuvo un gran éxito de venta; y dice del creciente interés por la escultura. Los coleccionistas particulares son los que dan el ejemplo, pues contribuyen a nuestra labor, y de esta manera, a un hecho cultural.

¿Qué publicidad se hizo para hacerla conocer?

¿Publicidad? Docientos afiches distribuidos en comercios, nada

minutos del centro de nuestra ciudad. Allí pasa la mayor parte del día en su casa y su taller. Ejerce la docencia en el Teatro Colón y en las Escuelas de Bellas Artes (Manuel Belgrano y "Fidelismo Pueyrredón"). Pienso en su trabajo, habla de su trabajo. Lamenta la imposibilidad de que la prensa se acuerde no sea una regla, una costumbre entre los artistas. Y una cosa muy importante: le gusta hablar, pero no de sí mismo.

Esta publicación, a tres años de haber recibido Antonio Pujia el premio PALMAR, tiene el honor de ser la primera que le dedica algo que él se merece; la posibilidad de un diálogo que siempre le trancaron por no aceptar las "convenciones" de la hipocresía y el espaldarazo de los que e cobran un sueldo por inflar personalidades.

Es de esperar que pronto, muy pronto, la obra de Pujia alcance el reconocimiento cabal y justo. También es de esperar que esto suceda en vida, nuestros "críticos" suelen tener la lacrimosa costumbre del lamento post-mortem.

La otra publicidad, la auténtica, se hizo sola; de persona a persona, una vez habilitada la muestra.

¿Cuántas copias hace de cada obra?

Las que creo necesarias de cada pieza; generalmente, tres.

¿Qué opina de la generación más joven?

De la generación más joven opino que está dotada de un fuerte impulso vital; luego, nuestras condiciones culturales son extraordinarias, comparadas a las de quince años atrás. Yo creo que esto favorece su fortalecimiento y crecimiento. Creo que descuidan dos cosas importantes para su desarrollo: el maestro y la técnica. En cuanto al primero, no me refiero solamente al profesor de un año, escolástico, sino a algo más concreto y positivo: al amor y la disciplina del arte, el concepto y la técnica, como lo hacían los maestros del Renacimiento o Rodin; donde los conocimientos sean transmitidos —a la manera artesanal: de padre a hijo— de maestro a discípulo.

Hoy, nuestros jóvenes, de pronto tienen ideas plásticas extraordinarias; pero no tienen los medios necesarios para llevarlas a feliz término. Estos medios se aprenden en un taller, donde el maestro, al enseñarlos, les abreva mucho tiempo de investigación. Pero noto un cierto menoscabo a este tipo de enseñanza cuando, en realidad, fue y será correcto. Creo que ellos no hacen lo posible o no propician o no niden la existencia del maestro. Y en nuestro medio los hay capacitados: puedo dar fe. En cuanto al aprendizaje de la técnica, es una consecuencia de esta manera de educación, tanto se haga en escuelas como en talleres particulares. No puede asimilarse, por ejemplo, los distintos procedimientos de la escultura si por lo menos no se los ve hacer; y esto solamente puede verse y hacerse en un taller, que es donde se empieza y termina una escultura.

Muy poco tiempo después de que en la SA-DE fueran recordados los 25 años de su primer libro, *Flores del silencio*, moría Mario Jorge de Lellis.

Entre los libros que dejara inéditos figura *El gorrión*, que fuera corregido por su autor en 1964; además, en ese mismo año envió al

Premio Casa de las Américas una copia completa de un libro que había titulado, provisoriamente, "Cuba sí".

Los poemas que publicamos son totalmente inéditos y los originales son propiedad de Sandra de Lellis Etchenique. Nos fueron cedidos por Nira Etchenique.

MARIO JORGE DE LELLIS

CARTA A MI MADRE

Ya nos estamos acabando, madre.

El alba dura un hilo, el trago loco
unos silba el corazón toda la tarde,
¿Qué botón se nos vuelve la memoria
hecho de alambre?

Ahora estoy aquí, entre papeles,
revelando un invierno.
Nira espera.

Quiero decirte qué nira me trajo:
unos monos carpando las lavas del amor.
El ~~libro~~ era y lo siguiente rota
está hartito por mi ~~comida~~ ~~hablado~~ ~~de~~ ~~los~~ ~~del~~ ~~comienzo~~

A veces, muchas noches, todas,
un fierro arde a mi riza que no sé
y una esponja de piel y de pequeña
me desecha la muerte entre sus brazos.

Pero cierto que runos a tu pueblo.

Ya nos estamos acabando, madre.

Yo busco tute horror a los ocasos.
Pero ahora que acabo y que tan lindo es esto,
tan enemigo el cerro,
tan de pregunta me pregunto:
¿quién me indulta los huesos cuando lleguen?

Acóche tuve un sueño:
yo, madre, no era fiebre: sólo nira.
La busada por toda y por los todos.
Habitaciones, rostros y locos.
¿No me habrá muerto allí, sin describirme?
Era un horno de angustia que quemaba
el corazón y el labio.

Ya nos estamos acabando, madre.

¿Qué más para esta carta? Todos bien de salud:
propio signo con bondad a cuestras,
camina bien.
El poco tío, duro.
Mis primas —los que amabas— muy pedantes.
El pejerrey se fría a la semana.
Mis hijos han creído de golpe en Dios.
Oído los hospitales.

Signe, sí, una lluvia entre cornisas.

Ya nos estamos acabando, madre.

Julio 1959

DOMINGO

Te levantas muy tarde.
Se te ajereza el corazón de casa.
Vas y vienes por la carpintería de tus muebles,
por la botanica del balcón,
por todo.

Yo estoy cansado, a veces.
Como si hubiera remado en busca del azul.
Como si hubiera perseguido pájaros.
Tú lo entiendes: me tratas como a un niño.

Después buscas tus libros, tus liqueses
de sueño. ¿Qué carrero que hay entre
tu domingo y tu noche!
¿Qué pensar tona de verso!

De verso, yo te quisiera ver us,
de domingo en el caso,
pelando un ojo o indamentando un libro.
Ferdinante de otoño, pensando
que alguna vez fuerate hijos.

¿No fuimos malos nunca?
¿Nunca encorramos lunas, nunca perdimos
los domingos, nunca pisamos sueños en fomal,
nunca hemos muerto antes?

Te pregunto. Un domingo. Tú vas y vienes
por esta huerta fresca de la casa.
Anulizas aceites, te sientes fundamental y tónico.
Esta es tu vida: andar, no ver la muerte.

Ya vivo persiguiendo tu cadava.
Como cosa de premio, amo tus ojos.
Como cosa de azul, amo tus manos.
Como cosa de mí, amo lo tuyo.

Ha vivido buscándote en domingo,
de hortaliza a grosella, de almagra
a plenilunio. Y te encontró y me gusta
el corazón que ponés de punta para mí
como si te pasara una luciérnaga.

¿Sabes? El domingo te pone tan de casa
que yo no sé escribir. Te pone tan de azul
que yo no sé siquiera colorear vestidos.
Entonces digo con un diario en la mano:
bónes mejor, hizo un gol de pañuelo.

Por eso es que el domingo vas pensando,
bien forrada de otoño,
que alguna vez,
cuando del amor,
fuerte hijos.

Marzo 1962

FLASHES

AL CESAR LO QUE ES
DEL CESAR

En un momento tenso, desde número a número se dedica una página a problemas de índole profesional, climatista sobre todo al rol de las computadoras como reemplazantes de los autómatas en la dirección de la pases; el psicoanalista Enrique Fuchs-Botter cuenta la situación bajo el título de "El miedo al autómatas, y referencias a los conflictos que sufren los "cabocitos" negra debido al cambio: "Hace años, precisamente por vía política, se creó una situación de desconcierto desfavorable para los habitantes de estas comunidades (sic). Un mal mundo profesional —que consistió en trasladar en forma masiva e indiscriminada a estas habitantes de las "villas nuevas" a departamentos dotados de detalles de confort— provocó en los afectados, que no habían sido preparados para el cambio, una tremenda desubicación. El nuevo lugar fue confundido con el antiguo habitat; si la gente podía hacer asados sobre el parquet fue porque creyó que era el piso de tierra de su rancho lejano".

"El tiempo y el lugar me faltan para analizar en su fondo y su forma (estructuralmente ligado) una de las más importantes películas francesas de la década. No obstante, puedo decir que, por encima de España y de su lucha, abunda "sin explícito" la cuerda sensible, o practicar una suerte de "desaparición sentimental" un problema central de nuestro tiempo: cómo acordar el sueño y el ideal con una realidad difícil y cambiante". Georges Sadoul en su crítica desde Cannes sobre "La guerre est finie".

"No he estado de escribir versos. Voy en ellos en relación con mi propia, con la nueva vida de mi pueblo. Cuando los escriba viviré según los ritmos que respiraban en la hermosa historia de mi país. Me gustaría decir que "Compañeros, años y haber visto acontecimientos insuperables con sencillez otra". Ana Ajámito.

No acabamos de entrar. En marzo de 1960 salió de las prensas de Edil. Es una obra de poemas de MARIA CRANA. T. A. Color formato. La poesía de parábolas. Veremos a hablar de este libro.

PREMIO MUNICIPAL DE LITERATURA 1966

El jurado, integrado por César Fernández Moreno, Enrique Mallat, Pedro M. Obligado, Angel Mazzel y César Roales, otorgó el primer premio de la categoría obras de imaginación el libro *El Inocente*, del incansable Juan José Hernández. El segundo es merecido; el libro de Hernández (Ed. Sudamericana, agotada la primera edición, ya publicada la segunda) es de una signficativa solidez y una básica coherencia. La distinción no ha hecho sino destacar los valores de una obra realmente merecedora de eso y mucho más. Asimismo, es de señalar el tercer premio, otorgado a Atala Tapia por *El Amargor* Amador de las Cañas.

marzo de 1921. En un café del Passage de l'Opéra de jóvenes inventa juegos. Esta noche los jóvenes van André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Philippe Soupault, Tristan Tzara. Esta noche han inventado un curioso juego que consiste en dar cuenta del valor que asignan a un conjunto de celebridades de la más diversa índole y de distintas épocas. El puntoje es anotado según el sistema de "notas" escolares, en esta circunstancia escalonado entre -25 y más 20 ("la nota -25 expresaba, "por supuesto, el colmo de la abominación; cero, la indiferencia total, y más 20 la adhesión sin reservas del espíritu y del corazón").

He aquí algunos resultados de este imaginativo referendium, tal cual fue publicado en ese mismo mes de marzo de 1921, en la revista Litterature. Hoy, considerados en perspectiva, ilustran claramente sobre los futuros rumbos que tomará cada uno de los miembros de ese grupo de jóvenes que en esa noche de 1921 estaba en vísperas de fundar el movimiento surrealista.

andré breton (I)

primera etapa: desde 1913 a 1921

POR DOLORES SIERRA

Efectivamente, todos esos jóvenes que —en torno de André Breton— fundarían el surrealismo eran diferentes entre sí y distintos de todos los otros poetas y escritores que en ese entonces representaban la literatura francesa. Pero, sin duda alguna, el que más tiempo permaneció distinto y diferente fue André Breton. Y es inevitable el lugar común: hasta su muerte, permaneció distinto a fuerza de parecerse a sí mismo. Hasta su muerte, siguió siendo el tenaz sostenedor de ese movimiento que por él nació, vivió y se difundió, ese movimiento al que sobrevivió, negándose a aceptar la realidad de su desaparición.

Y, sin embargo, en 1913 el estudiante André Breton no conoce de Rimbaud sino algunos textos que figuran en las antologías escolares, admira a Mallarmé, dedica un soneto a Paul Valéry y un homenaje a Francis Vielé-Griffin. Es decir que —según afirmara en 1962 y reiterara más tarde— André Breton es un "surrealista en la tradición simbolista". (Tengase cuenta que en 1913 aparece *Alcools*, de Apollinaire).

En pocos años, procederá a la liquidación de esos ídolos. Y esa marcha vertiginosa y fulgurante, que lo conducirá a constituirse en el portavoz de los derechos absolutos de la imaginación, tiene algunas etapas y está marcada por datos en los que es posible reconocer la coherencia de un destino.

Paul Valéry. ("Único en su especie y que durante mucho tiempo consideré un enemigo") recibía al estudiante André Breton en su departamento del número 40 de la calle Villejust. Breton lo admira, lo acosa a preguntas ("Paul Valéry, durante años, contestó a todas mis preguntas, se tomó todo el trabajo que era necesario para volverme exigente conmigo mismo"), pero también discute algunas de sus afirmaciones. Ese mismo día André Breton vende a un librero todas las cartas que el creador de *M. Teste* le enviara durante años —no sin antes haber sacado copia de cada una de ellas en un cuaderno que conservó siempre ("pero durante mucho tiempo los originales fueron para mí la nia de mis ojos"). Por ese entonces, y hasta 1921, "el santuario simbolista" comienza a derrumbarse, el futurismo y el cubismo configuran expresiones significativas. Además, la guerra; y —a caballo entre dos tiempos— la aparición de Guillaume Apollinaire ("esa figura poética de primerísimo plano") en la vida de André Breton.

Pero antes, la guerra. No es difícil imaginar el profundo desconcierto de esa generación de jóvenes ante la guerra que venía a interrumpir sus vidas para precipitarlos en esa "oleada de sangre, idiotéz y barro". Pero al desconcierto sucede la búsqueda de puntos de referen-

cia, de criterios para orientarse; Breton, naturalmente, los busca entre aquellos que hasta ese momento eran considerados aptos para explicar, para hacer comprender la situación. Inútil intento, y que produce la rebelión ("¿Qué decepción, inmediatamente! ¿Quién tendría hoy el valor de releer los artículos que pudieran conocer los Barrés, los Bergson?"). Y los poetas: "... su primer cuidado fue adoptar la moral de la nación (los Régner, los Péguy, los Claudel) y entonar las glorificaciones patrióticas de circunstancia. Hubo, es cierto, muy raros acentos humanos que más tarde aparecieron, (pienso, sobre todo, el algunos poemas de Pierre Jean Jouve) pero —personalmente— no me sirvieron de mucho porque yo estaba deslumbrado por un hombre cuyo genio poético eclipsaba a todos los otros: ese Guillaume Apollinaire".

En esta época, cuando va a ver personalmente por primera vez a Apollinaire; antes, ya ha mantenido una correspondencia bastante frecuente. Es decir, Breton lo admira por carta, si así puede decirse; Apollinaire es —sobre todo— el que había adoptado por divisa "Yo meravello", es también el autor de "Zona", de "El músico de Saint-Merry" y de "El vagabundo de Landor Road", es quien ha sabido reconocer desde su aparición el genio del Adnureo Rousseau, de Picasso, de Matisse, de Chirico, de Derain; es el poeta de *Alcools*, que Breton lleva consigo para que el autor se lo dedique, esa primera vez. A partir de esa entrevista, se verán casi diariamente hasta la muerte de Apollinaire. Pero tampoco en el poeta admirado y querido hasta el final halla Breton esa palabra que buscaba en la poesía, a la que creía capaz de las grandes respuestas ("Yo lo amaba —sí, era amor—, continuo queriéndolo y honrándolo muchísimo como poeta. Fue un "viente" considerable. La mayoría de sus discípulos terminan donde él comenzó. Pero, ante el hecho aterrador de la guerra, Apollinaire reaccionó intentando hundirse nuevamente en la infancia y, por grandes que sean los hallazgos logrados en esta vía —pienso en poemas como "La noche de abril 1915"—, consiguiera que, por su intermedio, la poesía se había demostrado incapaz de soportar la dura prueba de la guerra").

Ante la insuficiencia de las respuestas de la poesía y de los poetas, André Breton prosigue su búsqueda, en medio de una guerra cuyo sentido último se le escapa pero de la cual el horror cotidiano se le aparece evidente en el hospital de campaña donde cumple funciones de enfermo. Es allí, justamente, donde por vez primera mostrará sensible y receptivo a las singulares características de "un mensaje" de índole muy diferente, cuya influencia fue verdadera, permanente casi el de Jacques Vaché,

—Baudelaire: Aragon 17, Breton 13, Eluard 12, Soupault 12, Tzara -25.

—Foch (el mariscal): Aragon -20, Breton -25, Eluard 16, Soupault y Tzara -25.

—Hegel: Aragon 10, Breton 15, Eluard 6, Tzara -25.

—Lenin: Aragon 13, Breton 12, Eluard -25, Soupault -25, Tzara -2.

—Picasso: Aragon 19, Breton 15, Eluard -2, Tzara 3.

—Rimbaud: Aragon, Breton y Eluard 18, Tzara -1.

—Sade: Aragon 17, Breton 19, Eluard 15, Soupault 16, Tzara -25.

Como afirmaba despectivamente en 1960 André Breton, "este 25 de Tzara se hacía extensivo a Dostoiévski, a Esquilo, a Goethe, al Greco, a Homero, tanto como a Matisse, a Nerval, a Poe, y a Jean-Jacques (Rousseau) ... y también a Henri Rousseau. ¿Qué quiere que le diga! ¿Cómo tan profundas divergencias no iban a incubar incompatibilidades de actitud?"

quien proclamaba "no nos gustan ni el arte ni los artistas" y juzgaba plausible "formar una sensación personal con la ayuda de una colisión libremente de palabras raras" o, mucho mejor, "dibujar ángulos, o cuadrados nítidos de sentimientos". Jacques Vaché, que en opinión de muchos —entre los cuales Breton— marcó la forma más seleccionada de ese dandismo que ya habían practicado Barbey d'Aureville y Baudelaire.

Desde ese momento del año 1916, Breton comienza la tarea de revisar la mayoría de sus juicios y opiniones, emprende la minuciosa puesta en ridículo de las actitudes corrientes en el medio social, inicia esa deslumbrante serie de acontecimientos escandalosos que desembocarán, en el año 1919, también en marzo esta vez, en la revista *Litterature*, que apaña y Aragon.

Indicadamente, es Paul Valéry quien sugiere el nombre, en razón del último verso del "Arte poética" de Verlaine: "Y todo el resto es literaturia", ("debe haberse leído baja capa, y seguramente, la perversidad no está ausente de su consejo. Por parte nuestra, si adoptamos la palabra como título fue por antífrasis y con un sentido húrton en el que Verlaine no tiene nada que ver"). Un poco más tarde, se incorpora al grupo Eluard y ya entonces Breton se escribe regularmente con Tzara, que viajará a París ese mismo año, precedido por su "Manifiesto Dada" y sus escándalos berlineses. Cuando Tzara llega, se incorpora a la revista que —con Breton a la cabeza— adhiere al movimiento "dada", por lo menos formalmente. Porque, en lo que respecta al material, sigue guiando su selección el punto de vista de Breton: se publican "poesías de Lautréamont, las *Cartas de guerra* de Jacques Vaché y —de capital importancia— en los números de octubre a diciembre de 1921, los tres primeros capítulos de *Los campos magnéticos* de André Breton y Philippe Soupault. Sin duda, se trata de la primera obra surrealista, y no hay en ella nada del espíritu "dada" ("por supuesto que no! Como que se trata del primer escrito resultante de las primeras aplicaciones sistemáticas de la escritura automática").

En realidad, con Tzara y su movimiento, son más las disensiones que los acuerdos. De todos modos, desde 1920 hasta fines de 1922, esta explosiva mezcla de Tzara con el futuro fundador del surrealismo se traduce por una profusión resplandeciente de "manifestaciones dada", como fueron llamadas en ese momento, manifestaciones que congregan los nombres de Picabia, Marcel Duchamp, Arp, Max Ernst.

Todas las citas de expresiones y opiniones de André Breton fueron recopiladas durante una serie de entrevistas por Makhine Claret y más tarde fueron publicadas en el volumen *Los escritos en persona*, editado por B. Grasset en 1961.



PANORAMA DE LA CULTURA ARGENTINA

Roberto Arlt - Elias Castelnuovo - Grislayo
Riccio - Fernando Alonso - Leónidas
Barletta - Pedro Asquini - Primera Plana

Onofre Lovero - Luis Ordaz - Juan C.
Gene - Lubrano Zas - Estela Dos Santos
Carlos Di Fulvio - Juan José Hernández

Manuel Puig - Jorge Cozzachow - Carlos Mastrángelo
Nira Edhenique - Gabriel Arrau - Julio Ghersi

Osvaldo Manzi - Gerardo Pisarello - Juan J. Stagnaro
David J. Kohon - Alberto Fischerman - Dario Cárdenas

Xilografía de Elena Díz, ex integrante del Grupo Esperlaco, en homenaje a los caídos en Córdoba

el contemporáneo

NÚMERO 5 / PERIÓDICO INDEPENDIENTE DE CULTURA / ADHERIDO A COPLAI / BUENOS AIRES, AGOSTO 1969 / \$ 200.-

Cuento de Enrique Wernicke

Una Vida Poética

En este mes se cumple un año de la desaparición de E. Wernicke. Con tal motivo, solicitamos a su esposa que nos hiciera llegar material inédito. Gentilmente, nos dió a elegir entre varios relatos de su libro "Los que se van", que fuera editado y nunca distribuido, y que Enrique estaba corrigiendo y seleccionando para una antología personal. Este, pues, es nuestro homenaje.

RLEVABA una vida hermosa, poética. Se levantaba temprano, besaba a su mujercita perzosa y salía al pequeño jardín a respirar el aire puro. Generalmente, la perrita lo acompañaba hasta la puerta cuando partía, portafolios en mano, rumbo a su trabajo.

Leía el diario en el tren, miraba el paisaje cuando cruzaban Palermo. Y luego se zambullía en la ciudad, en los números, en el trajín de la oficina.

Pero no se quejaba.

Le gustaba su mujercita perzosa, le gustaba el desorden tan bohemio de su casa. Le gustaba el jardín reducido, la planta de malvón florecida y leer un libro serio recostado en la mecedora.

Lo demás, el costo de la vida, las camisas sucias, las humillaciones cotidianas frente al jefe y esas pequeñas manías, caprichos, de Matilde, no tenían importancia.

Si uno no es capaz de superar ciertas cosas de la vida —decía— entonces no merece vivir. Sí, eso decía. Lo que no decía, lo que rodeaba, ignoraba y a veces maldecía, era cuánto le costaba mantener su entera en ciertos casos. Como cuando lo subieron a un camión que iba a Plaza de Mayo y le pusieron en las manos una bandera de la compañía donde habían escrito "Presente". (Bueno, eso pasó).

O como cuando aquel estúpido don Juan recordó sus aventuras con jóvenes señoras que esperaban nueve horas a sus maridos. O como cuando

lo leyó en una estadística que los hombres como él, de sueldo fijo y jardínito (incluida la perra y la señora sin hijos), durante más de cincuenta años no habían dado ni quitado una moneda al país.

La poesía puede sostener a un hombre.

Pero es necesario que ese hombre se cuide. Por ejemplo: no se debe retirar a la mujer por unos botones. No se debe oler la mierda en el cuarto de baño, no se debe prestar atención a los titulares de los diarios, ni a las deudas, ni a la sopa. Hay que vivir soñando (ésa es la palabra) y desviarse en un pensamiento elevado: "Si todos los hombres fueran como yo..."

Después, están los años. Hay algo terrible en los años. El jardín se seca si no lo riegan. La casita se cuartea. El peso cada día vale menos. Pero se gana lo mismo. La mujer se arruga pero sigue siendo perzosa. Y uno engorda, o enflaquece, y empieza a sentir cosas raras.

Hay que tener mucha fibra para llevar una vida poética. Mucha fibra, mucha sangre y mucha guita.

Una vez, hablando de estas cosas con mi hombre, de la vida, de los libros, de la poesía, le pregunté si se sentía capaz de tirar todo por la borda y empezar de nuevo.

—¿Para qué? —fue lo primero que me dijo—. ¿Para qué? (Si soy feliz!

Poco después, ante mis ojos, ante mis ojos malvados, se echó sobre la mesa y lloró como un chico.

Escribe Nira Edhenique

LA "JOVEN" POESIA ARGENTINA

Cantidad y calidad

Frente a la considerable y alarmante cantidad de libros que recibo regularmente de jóvenes poetas, las constancias que a modo de mortificación misoquista nos asaltan siempre cuando debemos definir o calificar la poesía, se nos aparecen ejerciendo una fiscalía de tipo condenatorio e inapelable. Renunciar a la energía para encarar la crítica de estos libros, sería renunciar simultáneamente a la lucidez y a la vigilancia de una disciplina demasiado manoseada, demasiado ridiculizada y demasiado secable para una y abusivo doméstico de una generación que toma el tema a la manera de improvisación dilatoria y provoca una alquimia de cocana que, en definitiva, se traga fácilmente y se digiere más fácilmente aún.

Madurez y perfección

Hacer poesía se ha convertido en un hobby más, tanto para despuntar el vértigo como para llenar ese hueco inquietante que molesta cuando, al dejar la adolescencia, abandonamos también el ideal de la perfección.

La proliferación de poetas debiera causar pánico si no fuera porque la mayoría de ellos, luego de dos o tres salidas a escena, desertan del campo para entregarse a actividades más saludables. Con lo cual ejemplifican un tipo de beneficencia masiva. Quizá algunos de los jóvenes que sin embargo persisten en el delito, provistos de robustas anteojeeras e impermeables a la lectura de los verdaderos poetas, se autotiquifican a través de tanto rimador consagrado que las antologías nacionales insisten en conducir a fuerza de premios municipales y homenajes sádicos (de SADE, Sociedad Argentina de Escritores).

Profilaxis estética

Pero olvidando motivos, circunstancias o pasajejos berretinos, ha sonado la hora de crear un frente de defensa e iniciar una campaña de salubridad con respecto a la poesía. Es preciso encarar el juicio con

(PASA A PÁGINA 11)

EDITORIAL

LOS ARGENTINOS no poseemos una tradición cultural "avanzada". Los colonizadores, de los cuales somos descendientes casi directos, fueron en su mayoría de una sociedad en decadencia y puntal, en ese entonces, de un proceso que la contrarrestaba. Esa primera condición europea de nuestra cuna se mantuvo en la historia de nuestra superestructura, que es una mezcla ideológico-cultural donde están claramente marcados los valores que se hicieron de tanto en tanto — y engerados en nuestro desarrollo general —, para delimitar o delimitar "lo argentino". Claro que siempre con una constante: la adaptación a los cambios y a esas mismas proyecciones de las grandes corrientes de pensamiento que proyectaban las metrópolis. Y con un resultado, el chico siempre resultó más grande que el traje.

Es posible que este hecho constante tenga otro nudo central que el que siempre se enuncia. Se adaptaron esos meliósos y en quienes no por nada simple y voluntaria tendencia "anticultural", entre otros factores tuvo la ambición de esos álfidos intelectuales — y la de la clase a que ellos pertenecían —, que fue no sólo interpretar la realidad con un molde importado sino intentar transformarla para que fuera apta o al menos parecida al ideal de vida que perseguían y añoraban.

Nuestro desarrollo histórico fue otro, y, por cierto, muy dis-

tinto. La crisis que se desmota en 1930 y que se arrastra hasta nuestros días, ha mostrado nuevas y definitorias perspectivas. Culturalmente, hoy por hoy, lo nacional está perfectamente entroncado con lo popular. Es necesario comenzar a crear una cultura que refleje la verdadera perspectiva histórica. Los ámbitos valores aislados y hechos que se produjeron y se están produciendo, pueden constituir — a lo sumo — el punto de partida. Pero la necesidad de esa nueva cultura no debe llevar a nada a la formulación de programas escolares o recetas prefabricadas a los que a veces se los educa ni se los inventa; se gestion individualmente, dentro de un proceso histórico. La tarea debe arrancar de nosotros mismos, de fondo, de lo que se ha venido dando y se da; sus causas, sus orígenes y objetivos; el desmoronamiento y la desmoronación, ante de la lucha constante ante el contrahedonismo que, entre otras, ha recogido hoy día los fundamentos de un nacionalismo de escarapala y lugares comunes que intentan imponer una "cultura nacional". Luego, debemos plantearnos la pregunta de una pregonada clave: ¿Qué es quien es una cultura nacional?

Este objetivo, para nada inmediato, es el que debe apuntalar todo nuestro trabajo. Y no está para nada separado de la resolución política actual y del rumbo que tome nuestro pueblo. (La Dirección).

el contemporáneo

PERIODICO INDEPENDIENTE DE CULTURA

"El futuro será nuestro por prepotencia de trabajo" (R. Ait)

DIRECCION

Julio Ghersi, Jorge Propato y Amílcar G. Romero

REDACCION

Hugo Cugliari, Carlos Fosati, María Kapustin, Eduardo Krangel, Leticia Manauta y Beatriz Mazliah

DIAGRAMACION

J. G. y B. M.

HUMOR

Cristina Forero

COLABORADORES

PERMANENTES

Gerardo Piazuelo, Nira Etchenich, Cristina Forero, Cátulo Cas-

tello, Hector Estru, Sif. Str. Bre. ron, Jorge R. Navone, Bernardo Johnson, Daniel Prado, Bernabé Deris, Carlos A. Boudry, Librario Zas, Estela Dos Santos, Haroldo Confi, Dalmiro Sáenz, Elsa Marti y Julio Garber

CORRESPONSABLES

Carlos Levy (Mendoza); Rodrigo Quijada (Santiago de Chile); Eugenia Elbein (Tucumán); Cristóbal Gárces Larrea (Ecuador); Gerardo Sánchez (Italia); Jean-Michel Fossey y José Miguel Ullán (Francia)

Correspondencia: AGR, Casilla de Correo 81, Sucursal 12 (B), Buenos Aires, Argentina. RNPI N° 929.202. La Dirección, no se hace responsable de los conceptos vertidos en las colaboraciones firmadas

Aderido a la Confederación de Publicaciones Literarias Argentinas Independientes (COPLAI)

APARECE EN SETIEMBRE

AL VOLVER LA ESQUINA

Poemas de Alberto González

EDICIONES DEL ALTO SOL

Literatura y Vida Nacional

AN ARGENTINE WRITER

Esta nota de la autora de La Señora Oniziver apareció, en edición bilingüe (castellano e inglés) en la publicación Santa María de los Buenos Aires (setiembre 1967). Año Internacional del Turismo. Directorio Turístico de la Ciudad de Buenos Aires. O sea que, al nuestro lector se pone en el agradable papel de un extranjero que aterriza en Ezeiza, se encuentra con una publicación como la anudada y un introductor a la Reina del Plata como la que firma la Sra. Lynch. El concepto de que los escritores son los fines testimonios de una realidad que la realidad aquí encuentra su real perfil. De la misma forma que aquellos que han leído a Pavese, Pratolini, Baldwin y Sartre pueden acercarse a Turin, Florencia, New York y París con una visión y una atmósfera que, cualquiera que extranjero, al pisar Buenos Aires, previa lectura de las vividas líneas escritas por uno de nuestros más caros best-sellers, ya tiene una introducción para ser llevado al pleno conocimiento de una ciudad que, además de parecerse a un ser humano, pasó de las sacas y el trigo a las letras y la música. Oh, los manes de la poesía.

ESTO QUE comienza ahora es Buenos Aires. La más grande ciudad de América Latina, una de las más grandes metrópolis del mundo y el más bello, como lo dicen las agencias de viajes y las estadísticas que se empeñan en tomar a Buenos Aires como una ciudad, íntegramente. Porque ese ser misterioso extendido entre el río opaco y los primeros matizados de la pampa, es mucho más que una ciudad: es un ser humano como yo, como el que acaba de llegar en el Boeing desde Londres o como la vistosa azafata que se acerca presurosa hacia el primer llamado telefónico de tierra. Como los que ahora se desbordaron en Ezeiza, en una barahúnda de ansiedades y valijas, tan humana como la pareja aquejada que se besa al reencontrarse o el chico al que se le pierde el globo en el aire viscoso y tibio del otoño.

Una vez alguien dijo que Buenos Aires era una mujer, pero yo digo que también es el espíritu de un hombre, de un porteño si se quiere, estrinando un brazo largo por las arboledas de la Gral. Paz para atraparlos hasta el Centro. Y quiero recalcar la diferencia: no hablamos de una ciudad vital, sino de una persona más viva respiración se abre a través de callejuelas donde el tránsito se hace imposible y en las avenidas del Bajo, aquellas en las que los jacerandés toman su color violeta y el palu borracho su aspecto de orquídea.

Mi ciudad. Cada vez al regresar, cuando las luces marcan el dibujo harto conocido, mi corazón vacila, se debilita la seguridad que da el viaje, siempre hay prisa en volver, urgencia. Mi ciudad donde amé y me odiaron y vi pasar aquellos años estáticos de la infancia aún en el Buzo Buenos Aires de vacas y de trigo y no está Buenos Aires de las letras y la música, de teatros atestados y de pintores de vanguardia que saca artistas de la manga como buena prestidigitadora que es, en tanto construye edificios de cristal y

acero para no quedarse atrás. Aún ofrece tímidamente la poética barriera de San Telmo con el restaurante a la moda que cuesta un dinerito y la casa en ruinas con sabor a Independencia con balcones bajos para un diálogo de ofruja y la esquina sin ohava en la que se debilita aún la voluntad de progreso. Ofrece el umbroso barrio de Belgrano, en el que los rascacielos ganan su partida de ajedrez a la melancolía o la calle Santa Fe, donde las mujeres lindas se cuentan por millares. Ofrece el rostro apesadumado de un mediodía de trabajo, para una noche larga, tan larga como pocas veces se goza en otras partes del mundo, una noche apacible de cine y caminata por Corrientes, porque que se extiende más allá de las tres de la mañana con automóviles que giran y noctámbulos que buscan sus lugares de café y conversaciones de argentinos hechas más de silencios que de palabras.

Buenos Aires habla de noche, sobre todo, y entonces es que nace el tango o el decabular tristán por las calles muy pobladas, cada uno con su soledad a cuestas, la recordada caricia de la Argentina, honda y prieta como un ramo de flores sostenido contra el pecho. Nuestra ciudad se vierte en una sangre ardiente que nos llega de italianos o españoles, de irlandeses o franceses, de rubios moscovitas o de armenios empeñosos. Somos todo ello y otros, los que estaban en América, y mezclados en el samaritano camino desde el principio esta ciudad grisácea y marginal.

Los palomas de la plaza levantan vuelo todas las mañanas cuando algún carro rezagado recorre todavía las mismas calles que tendrán después temperatura, carne y voz. Siempre permanece el río chapoteando contra la Costanera nueva para el pinterosquismo del viajero en tránsito, y otra vieja costanera, recoleta. Porque esto que comienza ahora no es una ciudad, sino un ser humano, y su forma de atraparnos participa de la eternidad del amor. No hay que olvidarlo. I

PRONTO APARECERA

POESIAS

- de -

CUGLIARI

FOSSATI

KRAGELUND

EL HUMOR DE LA CONEJA

Por Deleto



Elias Castelnuovo

“SOLO SECUNDARIAMENTE ESCRITORES”

El grupo Boedo visto por dentro

Los orígenes

El grupo se formó a raíz de un concurso de cuentos y poesía que organizó el diario La Mañana, que para ese entonces era un diario de izquierda. La página literaria la dirigía Juan P. Cañon, un buen poeta que murió joven. Alvario Yunque tuvo una mención especial en poesía. En cuento, Manuel Rojas, el chileno, que al principio llega a integrar el grupo, logró el segundo premio, lo siguieron, por orden, Leonidas Barletta y Roberto Mariani. Yo obtuve el primer premio.

No nos conocíamos. Yo trabajaba en una imprenta que todavía existe. Se llamaba La Editorial. Allí se hacían muchos diarios. En un linotipo trabajaba yo y en otra, más allá, Manuel Rojas. Barletta trabajaba en el puerto. El padre de César Tiempo era redactor de poesía y él lo ayudaba. José Portogallo y Abraham Vigo eran pintores de brocha gorda. Abel Rodríguez era alfabeto, al igual que Estigoye Romito, que murió hace poco y que llegó a ser gran cantante. Agustín Riganeli vendía ajos y cebolla por la calle; después trabajaba en una carpintería. Nicolás Olivari era repartidor en un almacén. Gustavo Góngora, el maestro de Boedo, y que también murió joven (2), trabajaba en la joyería del barrio de Roberto Arlt, era propietario de gomería (3). Esto quiere decir que la mayoría venía de la clase trabajadora. Todos eran tramitadores, algunos casos aislados como el de Yunque, que venía de una familia de clase media y trabajaba.

Los puntos en común

No sé cómo pudieran afirmarse algunos que el grupo era de clase media. Veníamos de abajo y no sólo empezamos levantando la bandera de la revolución sino también la de los sindicatos, de donde procedían la gran mayoría. Nosotros fundamos el primer teatro independiente, como el Teatro Proletario, y hacíamos funciones en los sindicatos, en la calle y en los conventillos.

Pero la forma en que surge la idea de hacer, de constituir un grupo, es más o menos así. Yo había pasado a trabajar en otra imprenta, siempre de linotipista, en la calle Corrientes, y allí fue donde lo conocí a Antonio Zamora, quien publicaba unos folletos muy sales que se vendían a 10 centavos cada uno. Era redcciones de obras famosas.

Zamora ya tenía sus planes: quería una editorial. Entre los tantos que me veía con Barletta y con Florencio Stanguino (4), los que a su vez estaban relacionados con mis amigos. Este editaba toda colección de grandes obras. Era una edición de esas que se tiraban entonces, reproduciendo obras famosas. Bueno; el caso fue que Nicolás Olivari me escribió una carta con motivo de la agitación que había en las obras, de un cuento largo que me se titulaba Notas de un literato norteamericano, en donde me sugería la idea de formar un grupo. En la respuesta le pedí que consiguiera que Stanguino se separara, ya que acababa de leer un libro de cuentos que le pertenecía y que se titulaba Desgraciados. Los días así, y me había impresionado mucho. Un día vinieron a visitarme los dos, se agregó Barletta y allí empezó todo.

En Boedo

Como todos los que recién comenzaban eran muchachos jóvenes, nunca se pensó que lo que estábamos haciendo lo llegaría a tener trascendencia. Ni siquiera pensamos que como escritores podríamos llegar a brillar. Nosotros

actuábamos como actuaba cualquier otro grupo en aquel entonces. Veníamos de los sindicatos y nos movíamos como lo hacían los obreros y los comunistas. Estábamos en la misma lucha.

No teníamos un pensamiento personal, de grupo. Eso surgió de una forma natural. Ni siquiera pensamos en llamarlo grupo; lo considerábamos un movimiento, lo llamábamos movimiento. Y así fue que iniciamos una campaña contra eso que nosotros denominamos el floppindio literario. Les hablamos a todos los tramitadores, a los de Florida y a los demás. Atacábamos a todo el mundo.

Zamora, mientras tanto, había transformado la colección Los Pensadores en revista; se llamó Claridad (5). Y escribía libros. Él fue la base de todo lo que hicimos. Si no hubiéramos tenido una imprenta como aquella y un editor como él, que publicaba todo, no hubiéramos podido salir adelante. Claridad, dentro de dos mil años, cuando se borra el autor de la memoria del pueblo, esto pase a ser folklore.

El crecimiento

Yo tenía conexión con el grupo de pintores que integraban Gacio Hebe-

quer, Agustín Riganeli y Abraham Vigo. Con ellos también estaba Enrique Santucho (Doppel). Eran anarquistas, como nosotros; pero aquí, después de la revolución del '17, el anarquismo se dividió en dos corrientes: una que promovió la revolución bolchevique y otros, un grupo minúsculo, se manifestaron en contra de la dictadura del proletariado. Nosotros estábamos muy entusiasmados con todo lo que se hacía en Rusia, en aquel tiempo, y empezamos a descubrir a Lenin, a Trotsky, a los cuales no conocíamos mayormente o que si quiera conocíamos.

También se agregó otra gente: en el grupo estuvieron, entre otros, Chas de Cruz, y algunos que fueron amigos como el caso de Horacio Quiroga. Los hermanos González Tuñón, que siempre andaban juntos, primero estuvieron con nosotros. Después tuvieron ciertas cuestiones personales y se fueron del otro lado. Eran muy individualistas, bastante susceptibles. A Roberto Arlt lo trajó Nicolás Olivari. Arlt cayó a visitarme en la bohardilla que yo tenía en la calle Sadi Carnot. Traía el capítulo de una novela que en ese entonces, había titulado De la Uda Pucera (7), y que le había sido publicado en una revista que se llamaba Inlelado o algo así. Había hecho forma de cuento y se titulaba El Rengo. Como me gustó mucho cuando lo leí, le dije a Olivari: "Bueno, desde que me traiga el libro". Yo ya había iniciado con Zamora una colección (Los nuevos); allí debutaron los principales valores del grupo. Los primeros libros de Yunque, Barletta, Mariani, César Tiempo y mi propio primer libro, salieron en esa colección (8).

La vida interior

El grupo funcionó de una manera distinta a como funcionan los grupos actualmente. Las coincidencias antes que otra cosa, eran políticas. Estábamos, como quien dice, en una misma corriente ideológica. Apoyábamos la revolución literaria, social y política del proletariado. Y a todo eso lo tomábamos tan en serio que una vez Arlt

dijo: "Es verdad. Nosotros somos sólo secundariamente escritores". Secundariamente, pues primordialmente era movimiento social. Yo no sé si a nosotros nos interesaba más la revolución social que la literatura, que la producción literaria de ciertos grupos de autores, que quienes revolucionaron la literatura y el arte. No, nosotros considerábamos que para revolucionar el arte, primero había que revolucionar la sociedad. No podíamos hacer un arte nuevo en una sociedad vieja. Nosotros le queríamos escribir a la clase trabajadora y traíamos una nueva temática; como veníamos de ahí, empezamos a traducir el mundo del trabajo. Y no me puedo imaginar, el voseo y el tuteo, que en aquel entonces no usaba nada. Queríamos escribir como se hablaba. Las clases bajas, oprimidas; ese era nuestro objetivo y en eso estábamos siempre. Nos encontramos los sábados en Claridad o en mi bohardilla. A lo sumo, cuando salía un número de la revista, se hacía alguna reunión especial. Pero decir que nos reuníamos como grupo, no.

También solíamos vernos en la casa de Hebequer, en Vicente López. Como de Hebequer, ya sé, entonces sólo aparece Yunque, que siempre iba a los sábados a una visita. Los que más activaban eran los escritores sobre los pobres, los miserables; peleaban por la justicia. Por eso los seguíamos, no por ser justos. Nos entusiasma la forma que tenían de estudiar a la gente, sobre todo a las clases bajas.

En las clases bajas, a las formas, nosotros las deducíamos por la impresión que nos producía. Era una experiencia que tenía en el pasado, sobre todo con Hebequer, Yunque, Riganeli y yo.

(PASA A PAGINA 10)

Carlos Di Fulvio

¿Hacia una Música Argentina?

Coplas y música

No sería del todo correcto llamar folklore a lo que está sucediendo actualmente. La intervención de gente que no busca propiamente en la raíz, sino que busca una creación a partir de este momento, hace que se pierda lo que es o consideramos folklore. Lo cual no quiere decir que, quizás, dentro de dos mil años, cuando se borra el autor de la memoria del pueblo, esto pase a ser folklore.

A mi juicio, creo que lo correcto es no seguir con las coplas recopiladas y la música elemental. Hay que tomar el hecho elemental, sí, pero como base de una proyección que alcance el nivel y las preocupaciones del público actual. Y en esto, como en todo, hay quienes lo están haciendo seriamente y otros que a lo mejor lo hacen inconscientemente. También están los oportunistas, que están buscando la oportunidad, y asimismo gente de valía a la que no se le da la ocasión. En todos los órdenes sufrimos las mismas coincidencias.

Los ciclos

El movimiento que hay ahora se repite cada diez años. En cada década hay un movimiento interno. Y creo que en estos años va a volver a suceder este fenómeno. De uno de estos movimientos de la música, con el tiempo, en el proceso de cuatro o cinco años que sigue a cada década, quedan uno o dos valores. Estos son los que sobreviven al fenómeno, los que siguen dando obras importantes, ciertas, verdaderas.

Esto en cuanto a la faz autor; en lo que hace a la preparación de conjunto vocal, eso va muy avanzado. Si bien el nuestro es un pueblo joven, no nos hemos desatado de los estilos europeos. Esto no nos permite tener conjuntos europeos. Y ahora hay una preocupación coral. Ya no es cuestión de seguir haciendo una primera y una segunda voz, que era lo que más nos pertenecía, debido a que nosotros el cantor siempre fue solista y lo máximo que llegó a darle fue el dúo; ahora hay conjuntos que no sólo se pueden escuchar en este momento, sino que van a dar mucho tiempo.

Música y técnica

El problema es de tipo técnico. El que está encargado de armonizar en estos momentos, quiere estar capacitado para formar un conjunto, es un hombre que tiene conocimientos musicales. Hace quince años no hacía falta; se preparaban a capella, intuitivamente. Ahora, en cambio, todo

se trabaja sobre un papel, sobre una armonización, sobre lo que armnicamente puede o no ser. Pero lo que hay que cuidar es que esa armonía suene a argentino. Es muy fácil caer en el error. Una cosa podrá estar perfectamente hecha, pero si cuando se le escucha uno está en Bahía o en Santos y no en Santiago del Estero, entonces...

Música argentina

Hacer música argentina es precisamente la inquietud de hacer la que el público escucha. Ya no se puede saber y tocar la cambita El Ranchito. Y por una razón muy sencilla: sucede, a quienes van a hacer una investigación folklorica que en vez de encontrar y por una razón muy sencilla, la chinita con la pichan, se encuentran en un chalel. Además, hay un fundamento para llamarle música argentina: es una cuestión de conciencia que decimos que lo que se está haciendo es realmente folklore. La cuestión es hacer música. ¿Acaso toda la música mundial—J. S. Bach, por ejemplo—, no fue música popular, folklore de una nación? Si ahora hay en la Argentina cinco o diez músicos que están empeñados en llegar, no sé si al Colón, pero sí con nuestra música a los nuestros músicos—que camoran por todo el mundo con éxito, menos en nuestro país—, hay que darle lugar a toda esa gente. Llevan mucho tiempo estudiando y es necesario que interpreten las obras que han creado. Musicalmente, uno sabe lo que está bien y lo que está mal, y al leer una partitura, se puede saber si debe ser llevada o no a un piano más elevado. Lo bueno puede ser interpretado aquí o en cualquier lugar del mundo que le gente lo va a entender. Pero con nuestra música, Nos podemos preguntar: ¿Somos nosotros los indicados? ¿Soy yo el indicado? No sé; pero mi propósito, al menos, es ese.

Nuevas necesidades

Un hecho relevante de lo que digo son los nuevos espectáculos que se vienen haciendo. A éstos hay que mostrarlos con una faz académica, esto es, con una seriedad, que lleguen y que dejen algo, y no para que la gente entre y pase un rato agradable, olvidándose de todo. Cuando uno va a un espectáculo, uno se va a divertir, a algo, y creo que todos deben salir de ahí con los elementos como para hacer un análisis y poder sacar una conclusión. Asimismo, este tipo de espectáculo, que uno exige tal o cual espectáculo, debemos aceptar y organizarlo.

(PASA A PAGINA 10)

Cuento de Gerardo Disarello

EL MECO

HACE RATO que está despierto y espira. "Los pájaros no han dormido. Es clara, a ellos nada le urge, Si cantan es porque la mañana está ahí, por la alegría de ver la luz". Espera un momento y escucha. Ninguna señal percibe de que los pájaros hayan despertado. Abre los ojos y observa. Una suave claridad entra por las hendijas de la puerta. Le parece que siendo poco escondido a un día sin sol.

Cuando abre la puerta, ve que la niebla y el frío están envejeciendo la mañana. "Bah! Un día así no se merece un canto".

"Pongámonos color a la mañana", dice y sale de la pieza. Enciende la cocina, pone agua en la tina, prepara el mate y el café. La leñaocha llama, pero se resiste descompartiendo contra los ladidos del logón. El mano calor que desprende la brasa va despojando la tina humeada que filtra la niebla por la puerta de la cocina. Adiversado está en sí mismo y sale a mirar más allá del camino, por donde él y el camino se aproximan a un mar gris ligado al cielo. Desanda entre esa nube de tiempo que lo lleva, y se detiene. "Envejecen los años", murmura. Se revuelve en el silencio y un destello ilumina su rostro. "Aquella mañana. Corren hacia un todo y otros las ovejas y, otras, unos hombres a cuba se afanan por volverlos al camino, se arrojan finalmente para desaparecer en el algodón que se desmaja en aquella tarde. Permanecen tocando los agónicos bulidos de un cardero extraviado y viene la noche, insoluble, abrogando en Geas el llamado entre el campomero de la neblina.

Nada al fin. Sólo un recuerdo, de los tantos, para entretener la vejez. El agua, en pequeños silbos, está alertando su hervor. "Lo había olvidado". Retira la tina. Se cuba un mate. Observa. La niebla parece desmadejarse ahora en el aire. Las gotas se escurren del techo, de la madera, de las plantas. Unas caen en el plato, empapándolo, y otras se suspenden de las hojas y relucen en él.

El mate sigue llenándose y vaciándose. Se estingue el fuego sin rebatir de chisporroteos ni calor de brasa, hecho rescaldo y ceniza. El mate va espaciándose e intrudiendo en aquel silencioso y soledoso estar de Juan, lo que se le ha quitado.

Mira a su alrededor y mirando se detiene en el logón donde arde el fuego. Como inconscientemente, la mano toca la ceniza. La ceniza se deshace entre los dedos y él vuelve a quedar prisionero de ese mirar del tiempo. "Como! El hijo, lo que más quiero". Mueve la cabeza. "Si, se quiere todo, pero a algo más". Lo está viendo llegar. "No creo en superstiencias, más desconfío de tu visión". Mira al hijo y él mira en sus ojos. Vuelve a su pregunta: "Quién se ha muerto" y la respuesta, "Mama, en un atisuc".

Y Juan está desandando el camino a su pueblo. Llega. Se sienta en su casa, donde ya no está su mujer. Para sentir, puesto que esas cosas no se ven, sino comprendiendo con el sentimiento que toda muerte hace su cenizo en la vida.

Emergiendo de aquel tiempo que mira, deja de mirar. Cierra los ojos. Nada ve. De la mañana gris sólo percibe las gotas que caen amortiguadas sobre el suelo.

Largo rato permanece en esa quietud, sin mirar, "Es inútil", murmura en voz muy baja. "Los que nos acompañaron en la vida no desaparecen con un nuestro muerte". Y él está representado como el su viaje, para buscarlos allí donde viven, en el recuerdo.

"Maravilla de muchacho, el hito, y desde chico. Venía y sabía estar, porque estaba en él". Que la voz del viejo amiguo venía en cambio, pañu que mira en el otro. "Cierro", piensa. "Andar sin ver no sirve. Pues ese está siempre de paso. Yo recuerdo, porque la vida del hombre está en el paso, para recordar. Uno sólo de acá para allá, la gente que pasa de largo o la que estanca la vida. El viejo amigo viene en cambio, a la hora que vienera, y dabe un apretón de mano, una palabra, y si te quedaba callado, era igual. Si amistad era un presente. Cuando se iba, lo mismo se quedaba. Malo es llegar a viejo sin saber estas cosas, o saberlas cuando no se necesita porque los otros, los que están con uno, ya no están".

"Una tarde, vino el a mi presencia con su resolución tomada. Dijo algo que no entendí muy bien: 'Soy ya un hombre y me voy. Quiero abrirme camino'. 'Está bien', dice, 'así debe ser. Bien se aprende sólo lo que se sufre'. En cambio, silencio lo miro, lo que no dije. Que muriera la madre y dejándose él me quedaba sin familia. Como tampoco dije el otro: me resta el hermano. No el traído por la sangre, sino el amigo, el encontrado por uno.

"Después sucedió tu partida. La tuya, viejo amigo. Te llevo una noche, cualquiera, no importa cual. La desgracia viene sin tiempo. Y ya no puede llamar al amigo. Se que me hubiera dicho: 'No desfallezcas nunca; anda la muerte'.

"Sorriré Juan, ahí en su silla. 'Si es así, no está de más, te tranquilizaré con lo que está dicho en la amarga de los muertos vivos'.

"(Oh! Miren. Ahí llega lo que esperaba— dice, alzando la voz).

Nadie more. Estaba solo. Ahí, sentado en la cocina, el alta la cabeza, para ver mejor. Unos rayos de sol, lagunosos por la neblina, entraron acariciando el dintel. Entraron y se detienen a sus pies. Y baja la cabeza para seguir esos rayos de sol en el suelo. ▶

Poema de Juan José Hernández

Abrahams

Odiabas la provincia,
Las moscas, el calor
Cuando el aire empalga
Y el redio va soltando
Su lento hilo de haba.
En un cuarto cerrado
Al fuor de la tierra
Donde en vano buscabas
Un poco de frescura.

Anhelabas la lluvia,
La fragancia de abrahams
Sobre tu piel desnuda.

Pero un septiembre triste
Al mirar los naranjos
De la calle dijiste:
Florecen con exceso,
Pronto serán basura.

Oswaldo Manzi

LOS MUSICOS
TE FUERON AL

Desobediencia a estancamiento del tiempo?

Búsqueda y nuevos elementos

No creo que el problema fundamental del tango estribe en su no difusión radial. Entre otras causas, la gente que realmente escucha el tango no tiene el idioma de hoy. No lo domina. Ya está superada la época en la cual los hombres dramáticos siempre manificados en nuestra honra a través de la mujer. Ahora se está en una búsqueda.

Sin embargo, hay valores positivos que no escriben tango. Y este es otro problema. Todos esos valores, de alguna manera, inconscientemente, subliman al tango. Aun existe ese prejuicio. En cuanto un poeta oye la palabra tango o componer un tango, automáticamente, como bala la puntiría. Cree que no se puede hacer posesa de lo que hace tango. Y sucede exactamente lo contrario, lo que importa es la autenticidad, eso es lo que siempre se nota a través de todo expresión artística.

A pesar de todo, hay una aguja que marca que no hay una decadencia. Lo que existe es un estancamiento, del cual ya se está saliendo. Considero que hay una forma nueva que está empezando a descubrir, que está empezando a manifestarse musicalmente, también de cierta forma en la poesía.

Primero la música

El hecho de que esta vez esta evolución haya comenzado en la música, es secundario. Esta vez se dio así. Otras veces fue al revés. Hubo una época en que fue así poeta el que inició la transformación: Le Pera, que trajo la metáfora, la figura poética a la letra del tango. Pero ahora es el músico el que crea el ritmo que el ritmo era una constante rítmica, un no moverse de ahí. Y hoy equitativo puede ser una letra media, sola que en su interior contenga el ritmo. No hace falta estar marcándolo con el equipamiento de una letra media, de una "buena armonía, de distintas armonías si es posible, porque allí es donde van a estar las diferentes sensaciones.

Adiós a las orquestas

La reducción de la orquesta comenzó, fundamentalmente, por un problema económico. No se podían absorber esos presupuestos. Pero este fenómeno, como contrapartida, trajo una consecuencia: el mayor despliegue técnico en la escritura y, mental, inteligente, la búsqueda de nuevas coloraciones.

Por otra parte, para el nuevo tango la orquesta tradicional no sirve. Necesita un tango con un quinteto de cuatro bandoneones y cuatro violines. La sonoridad de un bandoneón, para el equipo de un tango, necesita de cuatro violines. Por lo tanto, para que una orquesta tenga una buena y equilibrada sonoridad, necesita de un quinteto formado por cuatro bandoneones y dieciséis violines o, en su defecto, la cuerda completa hasta llegar a ese número.

La nueva generación

Hay un grupo de gente que está haciendo nuevo tango, y que está unido y descuido. Lo primero es nivel inteligente, en un sentimiento de renovación. Interpretan que ellos beneficiado algo que quieren musical tango. Lo hacen por amor a algo. Pero creo que, a la vez, estamos equivocados porque hay también una gran desconfianza se trabaja para nada en conjunto. Actualmente el peor enemigo que tiene el tango es el nivel intelectual.

En los lugares en que trabajamos juntos se nota. Cuando actúa un conjunto de los demás músicos a la vez hablan. No escuchan. Piazzola, hace unos años, me decía que lo que más me había dolido siempre fue que ningún músico fuera a escucharlo.

La inteligencia

Lo que acabo de señalar, sin embargo, va a tener que desaparecer. No hay de que robustizarse. Hay que mostrar los males, eso sí, pero simplemente, sin traumas. Cuando eso se consiga, va a desaparecer la "culturalización" y va a aflorar un sano valor, el de la inteligencia.

Cuando Juvenal a Tucumán con el quinteto de Piazzola, tocamos en el salón de actos de la Caja Nacional de Ahorro Postal. Al concierto lo pago el gobierno, a entrada era libre y, por

lo tanto, fue el pueblo. Al principio tuvimos miedo porque creíamos que nos iban a sacar a patadas. Y el resultado que tuvimos que hacer esos bites!

Este es el sector que desprecia la clase intermedia. En el resultado que tuvimos que hacer eso forma de hablar, donde falta el gran idioma, el lenguaje que llegue a todo el mundo por igual. Falta descubrir esa forma de hablar, de sentir que nos haga llegar a la población menor de 25 años, el 54 %. El lenguaje es el folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la gente va a tomar conciencia de lo nacional, lo que es lo folklórico de nuestra ciudad. Luego, no va a ser nunca vigencia. Es posible que esté sumido en la oscuridad de unos pocos, pero siempre va a estar latente. En cualquier momento, en nuestro país, la

Trayectoria del Teatro Independiente

UN TEATRO PARA EL PUEBLO

Misceláneas nacionales

A fines de 1929 durante la segunda presidencia de Yrigoyen, la Bolsa de Nueva York sufre una fuerte crisis que, lógicamente, repercute en todos los países de América. En la Argentina, las quebras, las cesantías y las desocupaciones conforman el panorama. El 6 de septiembre de 1930 una revolución militar — con aparente adhesión popular — toma el poder; así al mismo tiempo comienzan a surgir los viejos lineamientos inspirados en los esquemas tradicionales. Reflejo de esto son Yira Yira y Cambalache, de Enrique Santos Discipolo (1930). Es fácil deducir que el descontento popular, manifestado en amargas rebeliones de orientación, fueran las características de la época.

El teatro taquillero

El teatro independiente tiene antecedentes anteriores a 1930; pero es a partir de este año cuando el movimiento adquiere realidad. "Surge en contraposición al teatro taquillero, comercial", afirma Onofre Lovero. "Siempre hubo un gran problema cuando se hablaba de teatro independiente y teatro profesional. Yo defendiendo al tea-

tro profesional como la actitud normativa de una vocación. El hecho de que nosotros, mientras estuvimos dentro del teatro independiente, no colaboráramos y hasta a veces pusieramos límites a nuestro hobby, no significaba que no fuéramos profesionales. Pero eso hago siempre la diferencia: entre teatro independiente y teatro comercial, y no entre aquel y teatro profesional."

Lo que se buscó era darle al pueblo un teatro que fuera verdaderamente teatro; que tuviera, de alguna manera, un carácter de pueblo, que fuera espejo de lo que acontecía en esos momentos. Leonidas Barletta es quien con su Teatro del Pueblo fundamenta toda esta conducta. Simultáneamente, otro grupo son los teatros J. B. Justo y La Máscara, comienzan a justificarse.

Del rojo vivo al rosa desteñido

Los valores que en otra época habían dado fundamento a un verdadero teatro social, como el de F. Sánchez, R. J. Payró, R. Guiraldez, Pico y González, comienzan a perder vigencia en el teatro comercial. Todos ellos habían tenido la esperanza de dotar a la escena argentina de un nuevo sentido crítico sobre la realidad social. Y esto había desaparecido. Los autores se limitaban a servir las necesidades que planteaban los empresarios.

El teatro independiente rompe con estos criterios, eligiendo los repertorios fundadamente en base a la calidad de los autores y a la temática que su obra representa. Los diversos grupos que fundaron el movimiento — el Teatro del Pueblo, el JB Justo y La Máscara, en su primera etapa, el grupo argentino posteriormente Nuevo Teatro, el IFI, el Fray Mocho y el teatro de Los Independientes — tenían una posición ideológica distinta, aunque ética y estéticamente estaban igualados. El Instituto de Arte Moderno, por ejemplo, hace teatro fundamentalmente bíblico, que llegó a ser muy importante en Buenos Aires por su buen repertorio y brava actuación en escena. "Pero el grueso del movimiento", comenta Pedro Asquini, "se manejaba dentro de los márgenes del rojo más vivo hasta el rosado más desteñido". Es decir, en su generalidad se trataba de un teatro con una tendencia política evidentemente de izquierda.

Rompiendo con todo

El teatro independiente perfecciona el instrumento con el que quiere el público, basándose en K. Rolland, Stanislawski, B. Brecht, y dando — en consecuencia — una renovación estética. De esta manera se rompe con los límites del escenario, se moderniza la iluminación (el teatro comercial la utilizaba como forma de "iluminar para que se viera"). Para Asquini, en la luz interpretativa se quiebra con el formalismo naturalista, se deforma, que afinó sus mayores logros en el pintoresquismo de personajes de extracción social se basa en el naturalismo mucho más limpio y auténtico. Con respecto a los directores (en el teatro comercial, no pasaban de ser meros puestistas, limitándose así a indicar al actor por dónde mirar, qué hacer, cómo se paraban o sentaban), en el teatro independiente cobran toda la importancia que se asigna en el teatro moderno a esta tarea específica. O sea que, dramáticamente, innova no sólo con autores sino también con formas.

Una conducta clara

El movimiento fue integrado por todo tipo de gente, pero fundamentalmente, al principio, por los estudiantes, al núcleo de esta época. También hubo estudiantes. Y muchos obreros, que se acercaron motivados por esa "cosa nueva". Así fue como surgió una

conducta clara: no se trataba de luchar con los espectáculos, sino de ofrecer al pueblo lo que el pueblo merecía. De esta manera el sacrificio fue durante muchos años, la bandera del teatro en su lucha.

Los años locos

"En el año 1943 parecía haber llegado a su fin la vida del teatro independiente", rememora Luis Ordaz. Hasta ese momento el Teatro del Pueblo, el JB Justo y La Máscara habían sido fieles a su consigna de estrenar al autor nacional, no lucraron con las representaciones y acercarse al pueblo. Inmediatamente se produjo la revolución del '43 son desalojados; y esto es lo peor que pudo ocurrirle a un grupo teatral, inmediatamente se dispersa. Por otra parte, la indiferencia de la crítica era total. Los distintos integrantes de los grupos se metían en las redacciones, discutían, llegando a veces hasta el insulto y las trompadas. Los únicos que apoyaron fueron los críticos de los diarios marxistas, socialistas y comunistas. Ellos eran los que iban a ver los espectáculos."

En el año 45 los grupos teatrales toman activa participación en la lucha política, cooperando en festivales y actos de beneficio que organizaba la Unión Democrática. Pero en 1947 el teatro independiente vuelve a afianzarse. Toma un nuevo impulso. Este resurgimiento llega a su punto culminante cuando en Buenos Aires, en la década del '50 al '60, hay más de veinte teatros

funcionando. Entre los más importantes se destaca **Nuevo Teatro**, donde se dan obras de Ibsen (Pergulite), de Dostoyevski (Ortuzo y castigo), de Solé (Antígona) o de Gorozieta (El puente). Además de ofrecer buenos espectáculos, poniendo en escena los buenos autores extranjeros, se promueven los mejores autores nacionales (A. Cuzzani, P. Accardi, J. Verciani, R. C. Eresqui, R. G. Tulón, R. Artl, C. Gorozieta, J. Mauricio, A. Betty, P. Palan, L. Ordaz, A. Yung, J. Verciani, R. C. Eresqui, los hermanos Asta, E. Aguilera, etc., muchos de los cuales han pasado actualmente al teatro profesional.

También iniciaron su formación escénografos como S. Benavente, los Brecher, los Pedreira, G. de Torre y Antón.

Románticos hasta la muerte

El movimiento fue impulsado por un serie de principios románticos; entre otros, la obligatoriedad del espectáculo borbato (en el Teatro del Pueblo se dio el Sueño de una Noche de Verano, de Shakespeare, por 20 cts., o sea, un centavo). También se dio el anonimato de los actores en contraposición al individualismo del teatro comercial, se usaban ropas sencillas, se pintaron las escenas, y hacer

EL PROXIMO

Saldrá los primeros días de octubre. Estará dedicado por entero —excepto, claro está, las secciones fijas y los materiales de ficción— a la PROFESIONALIZACIÓN DE LOS INTELLECTUALES ARGENTINOS. Como EL PROXIMO entiende que el problema no es solo espasmo sino que también es vasto complejo, se ha elaborado un cuestionario que aborda los principales temas y se confecciona una lista lo más completa posible de narradores, poetas, pintores, cineastas, actores, directores de teatro y demás pro-

fesiones que hacen al terreno de la cultura y que padecen el mencionado problema. Los resultados serán ordenados en la forma más sistemática posible, de manera tal que nuestros lectores tengan una visión amplia, cabal y testimonial de un fenómeno que, de alguna manera, le está dando un contorno particular al quehacer cultural de estos tiempos. Esperamos su apoyo, amigo lector. Recibiremos gustosos los pedidos por correo. Mandar a: Casilla de Correo 81, Sucursal 12, Buenos Aires. Les esperamos.

Juan Pablo Asquini

Las Revistas Literarias y la Cultura

Rostro de una época

Para dar una definición de qué es una revista literaria, me remito a lo que H. R. Laffler, S. D. Provenzano y los editores de Las Revistas Literarias Argentinas: 1893-1967, en ocasión de la primera edición, hace siete años, y añado en segunda edición: "Ellas (las revistas literarias) configuran el rostro de las épocas y son, no pocas veces, el signo o la clave de ciertos instantes de crisis o de transformación. En su variada sustancia tiene lugar el germen de la obra de arte; allí conviven el gesto innovador y la tendencia nueva, la actitud no conformista y la voluntad de insertarse en los hechos. Son, por todo, la presencia viva de voces y de juicios, y en esa especial condición que las hace hijas de su tiempo y de su momento, su material es pulcro que alimenta, aunque sea tangencialmente, la historia literaria". En nuestra cultura representan, sencillamente, el ansia de aportar dos cuestiones primordiales. Una, la crítica respecto de lo ya realizado. Y otra, nuevas ideas acerca de lo por venir. Todo esto además de lo que expresa el párrafo que acabo de citar.

Un modelo ideal

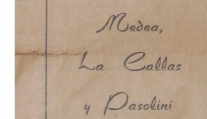
La revista literaria ideal es, o debe ser, justamente la que cumple con las tres enunciadas. Pero es preciso aclarar

algo que considero indispensable. La revista literaria ideal deberá manifestar, en primer lugar, el consentimiento de sus directores y colaboradores, su toma de conciencia en cuanto a los problemas que resuelve, con el fin de que "Por eso y no por otra vía debe expresar su pensamiento."

Después, una revista literaria debe aspirar al cumplimiento de una premisa ineludible: reflejar en la forma antedicha, con el consentimiento de sus directores y colaboradores, los aspectos económicos, religiosos y políticos, sino que tiene que meterse en ellos. Claro está que sin olvidar la naturaleza y los fines de la revista, o sea, siempre ubicándose en la responsabilidad y en los fines de la literariedad.

Testimonio o recopilación

Pero hay que entender además que a lo literario nada debe escapar de la realidad, porque precisamente de ella se nutre. Entonces también hay que agregar aspectos como los de la fe, de la moral, de todos los demás aspectos de continuo nuestra sociedad. La literatura, a través de sus géneros, también debe ser moralmente obligada a atenderlos y expresarlos. Lo contrario significa hacer recopilación, muestra, listas y catálogos literarios; o una lite-



PIER PAOLO Pasolini comenzó la realización del film "Medea", basado en la tragedia de Eurípides. En el papel protagonista ha sido confinada María Callas, la que de esta forma hace su debut en el cine. "Desde hace mucho tiempo", declaró Pasolini, "pensaba en Eurípides. Al mismo tiempo, pensaba en María Callas, a quien deseaba encomendar el papel de Yocasta cuando preparaba mi película Edipo Rey. Ahora, cuando ella en persona, tuvo la confirmación de esa extraña conjunción de cosas, me grandes ojos en un rostro que se encuadraba perfectamente en una mitología fisonómica. Le expuse mi proyecto, nos encontramos otros dos días en esta lluvia inmediata de acuerdo. No cabe duda de que María Callas será una Medea poderosa, sacral, mágica, cuya acción encontrará en el film su fundamento ideológico".

Con respecto al encuentro de Pasolini con la célebre cantante, el poeta, escritor y director italiano, no ha habido necesidad alguna de convencerla. Me entrevisté con ella en París, en marzo de este año, por primera vez. Tenía grabadas en mi mente las imágenes de la estupenda Medea creada por ella en la escena lírica de la ópera de Cherubini, la cual en persona, tuvo la confirmación de esa extraña conjunción de cosas, me grandes ojos en un rostro que se encuadraba perfectamente en una mitología fisonómica. Le expuse mi proyecto, nos encontramos otros dos días en esta lluvia inmediata de acuerdo. No cabe duda de que María Callas será una Medea poderosa, sacral, mágica, cuya acción encontrará en el film su fundamento ideológico".

la limpieza); la importancia dada al autor (se llegó a aceptar obras a libro cerrado); pero poslastimamente esos principios se fueron tornando más realistas, lo que llevó a mucha gente del movimiento a interesarse sobre la posibilidad de un teatro basado en el amor al teatro, al pueblo, a un ideal, sin los poderosos elementos que contaba la competencia. En los años 1962-3 el nacimiento de la TV decapitó el teatro independiente. La Mascara y Fray Mocho, que eran puntales, ya habían desaparecido. La decadencia llevó a los demás a su desintegración, aunque algunos todavía perduran.

Un semillero

El teatro independiente ha aportado a las actuales generaciones una metodología, un sentido cultural del teatro, un carácter democrático a la labor escénica, una ideología y una ética. A tal punto, que actualmente está siendo continuado por una forma nueva: las cooperativas de profesionales. La invasión de los teatros comerciales por las figuras de la TV ha hecho que la gente intente trabajar en el teatro independiente engendra una inquietud por la preparación y la cultura; en este momento, los profesionales ya han gran cantidad de escuelas de teatro aparte de la oficial. Una pista es la creación, hace poco, de la Asociación de Estudiantes de Teatro, que debe ser sino la única, una de las primeras en el mundo (H. Cogliati y E. Krauth). ■

APARECIO

POR LA PIEL

POEMAS

Marta Kapustin

José Slimovich

EDICIONES DEL ALTO SOL

ratura de entretenimiento, y ustedes considerarán correcto al reconocer que para esto último tenemos, por ejemplo, la televisión, que como argentino, como padre, como escritor y como periodista, me avergüenza.

Calidad y madurez

En cuanto a si contamos actualmente con buenas revistas literarias en nuestro país, no quiero dar nombres. Lo que interesa es saber que las hay, aunque ciertamente son pocas las que merecen tan caro calificativo. Pero es de esperar que algún día no muy lejano lo sean aún más y en mayor número. Si quisieramos compararnos con las extranjeras, no podríamos. No contamos con muchas revistas "maduras" que hayan podido mostrar lo que generalmente los años enseñan: no la vejez, sino la madurez. Lamentablemente se acabaron los tiempos de revistas —excepto alguna que otra de hoy— que duraron largos años o bien que cumplieron en un plazo relativamente corto los ideales que la lanzaron a la vida pública. Eso sí, estamos capacitados para tenerlas tan buenas o mejores. La revista literaria, insistió, siendo necesaria una literatura semejante a la que significa por supuesto que sea política, panfletaria, etc.— debe aspirar a suculter, interpretar y exponer los problemas sociales de la hora, tanto de los que están dentro como fuera de los límites nacionales. Debe ser fiel a esta premisa y debe tratar, por todos los medios, de no permanecer simplemente y sí hacer cultura. Debemos recordar, además, que nuestras revistas literarias, en su conjunto, legaron una historia argentina, una historia de sus hechos y de sus pensamientos, la que difiere en grande de la que aprendimos en nuestra niñez y en nuestra juventud en libros que no siempre dijeron la verdad. ■

Cine Argentino

CRONICA DE LA REALIZACION DE PELICULAS

De los espectadores

Uno de los problemas fundamentales, para David J. Kohon, es la traba que significa la media de los cines de estreno. En buen romance; si no se cubre durante la primera semana de exhibición una cantidad mínima, ya determinada, de entradas, la película es sacada de cartelera. Por lo tanto, se hace difícil la exhibición en otros cines (los de barrio, por ejemplo), y es así como una película que potencialmente podría tener algún éxito ("y no me refiero al puramente comercial", aclaró DJK, "sino a la repercusión lógica que una buena "llegar a la gente"), queda estancada por ese sistema. "El cine implica una inversión muy grande y una serie de compromisos", especificó. "Y esos compromisos no se cumplen con lo que puede recaudarse de la exhibición de una película como Breve Cielo, aunque de otras satisfacciones".

De los productores

Según el realizador de Tres veces Ana, en nuestro país el sistema de producción independiente ha fallado. Causas: problemas industriales, de difusión, distribución y comercialización (en el exterior, sobre todo); y esto es lo que cine ciertas características, como el que puede hacer yo o como el que hace mucha otra gente". Actualmente, el Instituto de Cine funciona "como un banco". Los realizadores están "en la misma situación que cualquier industrial que tiene que pedir un crédito": "No tenemos ninguna ventaja especial", aseguró.

De las soluciones

Para DJK, las soluciones pueden ser sólo individuales, aunque él no quiere ser "el primero en tirar la piedra contra quienes buscan esas salidas". "Si en el momento no se dijieran que existe la posibilidad de anular un banco, con ciertas garantías de que no me descubrirán, lo haría con toda tranquilidad de conciencia, si sólo dependiera para hacer películas". Y remata: "La situación es desesperante para quienes quieren dedicarse al cine".

De los exhibidores

Juan J. Stagnaro coincide con DJK. Señaló: "Una película argentina está a sola semana en cartelera; la gente no va a verla ya sea por fallas de la publicidad, de la comercialización general o porque no es buena". "El juego del exhibidor no se puede modificar; una vez que han cumplido con la ley, tienen la sala desocupada para exhibir películas compradas en Europa, y hacen el gran negocio". Pero, se

gún JIS, los caminos tradicionales ("no a nivel de producción que sería la parte más superficial, sino a nivel de creación. Cada uno tiene sus límites; la suma de esos límites es lo que da la limitación general; o sea que no es la suma de las posibilidades lo que marca lo que se está haciendo, sino al revés, la suma de esas limitaciones".

A su criterio, el Grupo de los Cines (A. Fischerman, R. de la Torre, R. Becker, N. Paternostro y el propio JIS) tiene su razón de ser, "como todo grupo social, en la unión para la obtención de mayor seguridad y mayor productividad". "No hay unidad estética ni ideológica", aclaró; "son ciertas perspectivas de trabajo las que nos unen".

FISCHERMAN Y LA CRITICA

"Lo peor que puede pasarle a la crítica es juzgar nuestras películas con criterios absolutos. La misión fundamental de la crítica no es juzgar, dar un opinión, sino estudiar la película, desmenuzando, aprendiendo sus leyes; algo así como ser el doble reflexivo, un espejo donde la imagen que se refleja es la racional o estructural. Los objetos que entregamos a la cultura deben ser criticados de esa manera. Rechazamos las opiniones si aparecen como críticas. Estamos dispuestos a criticar la propia crítica, porque queremos que ella crezca junto a nosotros. Por otro lado, es lo que más puede ayudarnos".

De los publicistas

A Fischerman fue mucho más allá: "En la producción cinematográfica argentina", sentenció, "ha aparecido el caso original: cinco directores pagan sus propias películas con dinero de bolsillo. Pero señalo que, por un lado, "significa un grave inconveniente no hay nadie de aduana, "significa un grave inconveniente no hay nadie de aduana, más dueño de la película y que, además, puede atenuar errores, que el propio director".

Sin embargo, para AF el hecho de pagarse sus películas los convierte en "chivos expiatorios", "pues el nuestro es un aprendizaje cultural, un andamiaje de nosotros, la cultura aprende". "Estamos explorando un camino desconocido; estamos experimentando radicalmente". Y está es su conclusión: "El nuevo cine emergente de la publicidad puede equivocarse; pero esa equivocación es positiva".

Doris Cordenas

Las Escuelas de Cine

Industria e independencia

En 1955 se crea el Departamento de Cine de la Escuela de Bellas Artes de La Plata; la Escuela del Litoral y el ACE, en 1957. Las dos últimas trabajan con vistas a la incorporación a la industria, fervor que se fue perdiendo con el tiempo.

La Escuela del Litoral ensaya un camino independiente: el documental. Pero esta independencia es relativa; en la medida que se plantea como variante estética de producción, es reforma y no revolución. Además, dependía de la Universidad; fue un producto de la "ista" demeritocracia que abogó cuando ésta la inundaron. En este momento, está prácticamente desmantelada.

Para esa época empieza a cobrar fuerza el New American Cinema. Este comenzó gracias su propio aparato de difusión: las salas de cine subterráneas, en Nueva York. También surge el Cinema Novo, en Brasil, temáticamente hijo de la Escuela del Litoral, y que aunque comenzó como cine verdad o documental, ha alcanzado mayor visión crítica de la realidad que el argentino. Le sobra claridad como para ser posibilidad de éxito en el mercado exterior. Europeo y temática.

No es que acá miremos a Europa, sino que somos europeos. No hay una temática nacional fuerte. Mucha gente de la Escuela del Litoral, que no era del interior, propusieron este tipo de tema. Fue un intento de ir a lo nacional equivocadamente. En la ciudad y se metió en el campo se mudaron si

mlismo.

El intelectual argentino hizo el camino del calvario: hecha la comprobación de sus errores —que su metodología lo había aislado del país, y, gr. en la época del peronismo— abjuraron no del pensamiento, sino del pensamiento. Un ejemplo de lo que acabó de decir fue el surge del cine documental; allí no dice el autor, sino la gente. Luego, se deja de pensar. Si no hacemos un balance crítico del pensamiento, cuando volvemos a pensar caemos en el mismo error.

Un taller experimental

ACE intentó el camino del documental hace cinco años. La diferencia está en que no tenía la "ista". Y hay una experiencia que resaltar: a ocho años de su fundación, se filmaron y salieron varios cortometrajes terminados.

En los últimos tiempos se renovaron los planes de estudio y las perspectivas. Se está intentando un cambio hacia una especie de taller-experimentación. Se exige, para ingresar, filmar 3 o 4 cortos —condición mínima— y producir cuatro trabajos anuales, los dos últimos sonorizados. Los cursos se estructuran en base a seminarios —colectivos y por especialidades— y talleres.

(*) Con respecto a este tema, ver "El Contemporáneo" N.º 4, pag. 6 y 7, Junio de 1969 (N.º de la D.).

LA MUERTE EN LOS CUADROS DE LOS MATEOS

Escribe Julia Gherzi

LOS PUNTAS DE UN MISMO OVILLO

"Un arte venerable —el más antiguo entre los hombres, después del arte de la guerra— ha comenzado a morir. La pintura, que floreció hace cien siglos en las cuevas de Altamira y se erigió, desde entonces, en el vocero de la historia y de la vida, ha perdido los antiguos atributos de su reino y se ha convertido en otra cosa, quizá más fértil pero a la vez más pura, transfigurada en la propia "vida" viva, amenaza (paradójicamente) con ser la vida en persona".

Pese a la cautela grandilocuente, este párrafo inicial del informe que Primera Pinta dedicó hace un tiempo a la revista que proclamaba "muerte de la pintura" es una buena muestra del revuelto ideológico que quiere pasar de contrabando alrededor de un hecho cierto, históricamente verdadero. En efecto, en los días que corren asistimos a la muerte de una técnica (entendida como vehículo formal de la expresión artística). Es cierto que muere la pintura, pero no lo hace para transfigurarse en la propia "vida" sino para dejar paso a nuevas técnicas, a significados diferentes, que no es posible descubrir en totalidad ni tampoco predecir extrapolando.

Sin embargo, este hecho, que la práctica artística reconoce desde comienzos del siglo y la teoría confirma desde hace unos cuantos años, en manos de los hábiles prestidigitadores de la palabra se transforma en una cosa muy distinta, convirtiendo un hecho histórico comprobable y verificable en una postura y en una teoría universal —como lo hace Romero Brest—, se realiza una inversión de términos y resulta que lo que sorpresivamente muere es el arte. Deciso que, aunque argumentado en forma oculta o vergonzante, es asimilado verticalmente a la muerte de la pintura.

El ovillo enredado

Es una utilización de la galera y el conyo que también se percibe en este otro párrafo del citado informe, donde, refiriéndose a Rauschenberg y Johns y sus obras pop, se dice: "Su gesto introdujo una violenta ruptura con el concepto de unidad frontal (1) a que se habían atenido los cuadros; ya no aludían a la realidad; la realidad estaba dentro de ellos. La brecha que había separado durante siglos el arte de la vida comenzaba a cerrarse. El creador seleccionaba cualquier objeto (cotidiano, trivial, absurdo) y lo convertía en arte. También el espectador formaba parte del proceso; se mezclaba con él. Ahora bien; si una obra pop no alude a la realidad sino que la realidad está dentro de ella, nos encontramos ante un dilema que el lector resolverá: ¿hay

obra artística o no lo hay; o hay alusión a la realidad o hay realidad virgen. Si por simple razón metodológica admitimos que no es posible delimitar la obra artística sin establecer los elementos constitutivos que participan en su delimitación, descubrimos que la absurda teoría expresada más arriba no es más que una redundancia en otros términos (selección de cualquier objeto al que se confiere "validez artística", el espectador se mezcla con la obra; el arte y la vida habrían estado separados durante siglos, etc.). Simplemente, se están otorgando al objeto por sus características que lo convierten en una obra artística, diferente de la pintura, pero no totalmente divorciada de la misma, por la misma razón que hace que muchos de los géneros artísticos se hallen hoy en plena revisión práctica y teórica: en la obra pop interviene, por igual, elementos pictóricos y literarios.

Para desenredarlo un punto

Romero Brest proclama, pese a todo, su profecía del arte del futuro, extrapolación en la cual se percibe una expresión de deseo de turbia ideología: "El arte del futuro elegirá estos rumbos: 1. arte-antia técnica; objetos funcionales; 2. artículos de consumo; ropa, adornos, pabellón, danza, música; 3. poetas, incógnitas de toda época, impredecibles. Pero, seguramente, condensarán su testimonio en situaciones, no en objetos". La imaginación no debe esforzarse mucho para darse cuenta que esto no es más que una descripción del mundo que el aludido quiere crear alrededor del Instituto Di Tella y que actualmente ha fracasado en forma estrepitosa (2). Pero surge una duda: ¿Romero Brest será de los que consideran que el arte no es arte? (3). En tan casualidad: justamente el medio artístico que condensa la mayor madurez expresiva del siglo XX es el óvulado.

Y por la otra...

Por otro lado, están entre nosotros los artistas que, hartos del mercantilismo diluano, rompieron amargas y se volcaron hacia el apoyo del postulado cubano: "La obra cultural por excelencia de un país como el nuestro es la Revolución". Jacobo y Carreira, Ferrari, Paksa, Ruano y Suárez, principales voceros del movimiento, han llegado a parecidas conclusiones. A través de la práctica política niegan la práctica artística, invirtiendo nuevamente los términos y afirmando la muerte del arte en su propia práctica personal. La situación conflictiva fue expresada por uno de ellos muy claramente: "Pese a mi conciencia de la necesidad de participar ac-

tivamente en política, no puedo negar el hecho de que algo siendo artista".

Un final ingenuo

En abril de este año se realizó en el Instituto Di Tella, auspiciada por el Centro de Artes Visuales, una llamada Expo Internacional de Novísima Poesía-69. Debido a lo que "novísima" con reminiscencias del Centenario y el hecho de que el Centro de Artes Visuales organice una "exposición de poesía" vale la pena traer a uno de los "expositores", Vincenzo Accame. "Se trata de experimentar recursos, instrumentos, materiales, de llevar al

interior de la poesía esos experimentos —en consecuencia, crear el código de un nuevo lenguaje" (4). Justo, justo en 1969 en pleno desarrollo de la "novísima", el señor "poeta" que "expone" en el Di Tella, quiere inventar el paraguas. (Julia Gherzi).

- (1) ¡Sic!
- (2) Sin menguar el valor innegable que se desprende de la actividad del mismo como promotor de la actividad de vanguardia en el plano ideológico.
- (3) ¡Eisenstein, en la tumba, debe estar revolviéndose!
- (4) El subrayado me pertenece (J. G.).

Escribe Gabriel Arzuu

LOS MUERTOS Y LOS VIVOS

Necesidad y urgencia

El agostamiento del vanguardismo —es decir, la pintura y sus afines— que demarcan los fundamentos lingüísticos de aquellos primeros vanguardistas constituido por el surrealismo y el dadaísmo del siglo— conduce a una situación que algunos consideran de muerte. La pintura pura, como cualquier otro género artístico en el que la humanidad expresó su experiencia del mundo. No se trata de diluir una actividad creada por el hombre como si no se supiera que todo lo que vive está condenado a desaparecer o a transformarse en otra cosa. Se trata de entender que este género ha sido creado para satisfacer necesidades que han sido reemplazadas por otras más urgentes. Los daños se ha ido transformando en otra cosa. Y no solamente ahora, sino desde que empezó la aventura de los vanguardistas, aun cuando siguiera utilizando procedimientos técnicos que pertenecen a sus antecedentes históricos.

Adiós a los cuadros

La metamorfosis de la pintura empezó con las investigaciones iniciadas durante las alboras del siglo XX. Poco a poco, en medio de la explosión de los "ismos" —hoy suficientemente divulgados a través de reproducciones, exposiciones internacionales y de la palabra escrita— fueron desapareciendo del cuadro todos los personajes que habían sido los protagonistas de su biografía. El claroscuro primero; luego se resquebrajó la imagen antropométrica, hasta que desaparecieron los objetos y, por lógica de desapariciones, se desaparecieron los cuadros. Los propósitos de las vanguardias "excelentes" desde un principio los objetivos contemplativos de la función asignada al arte. Porque lo que muere es una participación, un po-
po activo en la revolución intelectual de la sociedad. Observamos las angustias y urgencias de los dadaístas, expresadas en una pintura que siempre, siempre y —más tarde— la pintura acción (action painting) con un derroche de energía que se sentía prisionera del marco ineludible del cuadro, del objeto.

Más participación

Otra de las participaciones que se preguntó fue la de incorporar fragmentos de la vida real, de la vida cotidiana, en el centro del cuadro, pero si bien se podían romper los marcos, nada impedía que fueran los cuadros quienes entraran en ellos. Distintas maneras de expresar que el vanguardismo, considerado como un movimiento de ruptura con las convenciones instituidas en el pasado y permanentemente abierto a la exploración de nuevas posibilidades, no se sintió cómodo en el constricto dentro de los géneros o oficios tradicionales. Surgieron así los objetos pintados, las esculturas, los "happenings" y las ambientaciones (un "happening" más recatado), y todo un repertorio de novedades que comenzaron a ser medios audio-visuales de comunicación de masas, la decoración, el vestido, la arquitectura, etc. Todo esto implica el hábitat humano siendo, además, influido por ellos. La constante experimentación,

el carácter perentorio, mortal, de la experiencia, fue imponiéndose vitalmente a la actitud eterna, trascendental, el objeto representado para satisfacer necesidades cetera. Esta experiencia surge como provocación ante la presencia turbadora de vanguardia que insinúa la humanidad, y no solamente por esa única razón.

Objeto y apropiación

Las obras de arte que se atesoran sin fijar las posibilidades de una vida nueva y libre. De tal asfixia nacieron las primeras vanguardias del siglo; bastaría con recordar las citas de series de sus protagonistas principales para aclarar tal hecho de la historia. Los objetos culturales se convirtieron en una necesidad del pasado convivir con nuestras necesidades; de reproducidos en serie, acompañando una estampilla, los productos de consumo ordinario, imponen una determinada imagen, deformada, de la cultura de masa como ejemplo de lo bueno, lo genial, lo sublime, etcétera. Categorías ya estereotipadas, que nacieron muy lejos de nuestro contexto. Aturden la percepción de la real en el momento que se vive. Impiden objetivar la huella del dibujo de nuestros ojos. Con toda esta situación se enfrentó el vanguardismo y rompió con ella. Hoy son famosas ya sus primeras hazanas en medio de la burla y la incompreensión general; hoy cuando las nubes van disipándose y se ve con nitidez la posibilidad de crear nuevas combinaciones situaciones, participaciones es general donde los hechos imaginarios conviven en la vida práctica en cualquier situación si que deban considerarse lugares elegidos para el culto, materiales prestigiosos, técnicas especiales o alguna otra interpretación.

Muertes y transformaciones

Por eso, al hablar de la muerte de la pintura hay que aclarar cuál es la pintura que acaba de morir, porque también hay una pintura que siempre, siempre y hablaba desde el fondo de la historia a través de sus adoradores, sin cuestionar su propia razón de existir. Apenas la pintura del vanguardismo significó un paso imposterable hacia la transformación de la pintura en otra cosa, menos solemne, los adoradores de la Diosa Pintura repetían sus ritos con renovados afectos. Pero, al ver que los objetos no tenían porque viven en el pasado resucitando muerto para la propia celebración de sus ritos, que insistían en el retrato, el por ejemplo, los comerciantes de cuadros se han puesto a la tarea de revolver a los muertos que insistían en el retrato, el paisaje y la naturaleza muerta (bodegón, para los españoles); totalmente indiferentes a su propia razón de existir.

Ellos pueden decir que ven la realidad "a través de un temperamento", ¿y quién se lo va a discutir? Los comerciantes de cuadros se frotan las manos y levantan las persianas de sus negocios. En la calle se le da a decir como los comerciantes de [no se sabe por qué razón], que es el lugar de donde nunca debe salir. *

(*) El autor de la nota acaba de regresar de ese país. (N. de la D.).

POESIA
LITERATURA
XILOGRAFÍAS

EDICIONES DEL ALTO SOL

BUENOS AIRES - ARGENTINA

Hemos sostenido en más de una oportunidad que Julio Cortázar ha iniciado con *Las babas del diablo* una nueva era en la narrativa breve argentina. (1). Esta era empieza en 1959 —año en que aparecen las primeras ediciones de *Las armas secretas*, volumen donde figura *Las babas del diablo*— y se prolonga hasta antes de morir y enterrarlos como Cefalea, César y Bistrío. Pero esto no significa que el cuento de referencia sea el más importante de Cortázar ni que éste haya perfeccionado a los más valiosos maestros que han hecho de la cuentística rioplatense una de las primeras del mundo. No se trata de supervalorar el nombre del nuevo cuentista en detrimento de los principales forjadores de una narrativa que nos enorgullece. Lo que sucede es que Cortázar se apropió con una etapa más adaptada a los tiempos que vivimos.

ANÁLISIS DE "LAS BABAS DEL DIABLO"

Nunca se sabrá como hay que contar esto, si en primera persona o en segunda usando la tercera del diablo o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir si vieron subir a una mujer, me dice el fondo de los ojos, y sobre todo así a la mujer rubia gran, me dice que si siguen corriendo delante de mis tus sus miembros vuestros sus rostros. Qué diablos.

Si comienza *Las babas del diablo*, y un cuento empezado así, nunca se deja de seguir leyendo. ¿Cómo se puede a seguir leyendo si además, y de pronto, un poco más adelante, se nos dice que quien va a contar es él, que está muerto, que está menos consciente que el resto? Y así sucesivamente. Y Cortázar nos agarra y nos entretiene y nos muestra un tanta espontaneidad, como cuando dice: porque al fin y al cabo nadie se avergüenza de respirar o de ponerse los zapatos, y cuando agrega, una página más adelante: Y ya que vamos a contarlo ponámos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domoño siete de noviembre, justo un mes atrás, como si una fecha fuese uno de los tantos pedruzcos de una escalera. Hasta aquí —no más de tres páginas— se ha narrado en forma impersonal, en primera persona del singular y en tercera del plural. Yo y ellos se repiten alternándose. Y así prosigue el cuento caprichosamente. El y el fotógrafo son una misma persona, de modo que, visto aquí adelante, ya habla de él, ya habla de yo. Todo se va conjurando y conjugando de tal manera que en quinta página el lector está tan surejido en el mundo cartuziano de ese barrio de París como separado del mundo que lo rodea, y en la convicción de que no abandonará hasta el final la lectura, que está empezando a ser como el desmenuar de una madeja, el desenmarañar de una tela. Cincopáginas, y sin embargo el cuento proliamente dicho parece que aún no ha principiado. Poe, Chejov, Maupassant, O'Herry, Caldwell, Kafka, Borges, Horacio Quiroga y Barletta hubieran terminado ya un cuento magistral. Hay, empero, en todo esto, una espontaneidad, una sencillez y sobre todo una atracción, difícilmente superables. Aquí alternan, casi amalgamándose, veces confundiendo, lo objetivo y lo sub-

(1) Usado, Yo, los cuentos de Cortázar y su autor (a publicarse próximamente en la Revista de la Universidad Nacional de Córdoba), y Cortázar y el Cuento Argentino (conferencia).

Escribe Carlos Mastrángelo

LAS BABAS DEL DIABLO

Una Nueva Era Cuentística Argentina

jetivo como lo fantástico o lo imaginario. El cuento, durante 18 páginas, se ha desenvuelto a pesar de contar con la mayor familiaridad e interés. Pero he aquí que: Creo que el temblor casi furioso de las hojas no me alarmó... expresa el personaje, refiriéndose al árbol de la foto, una ampliación de ochenta por ciento. El río, como un ajiche, en una pared de su cuarto. Y es cuando el lector siente como la necesidad de desahuciar, porque algo nuevo ha ocurrido, que le obliga a agudizar su atención, y este nuevo puede ser la inmersión en lo imaginativo o en lo fantástico. Lo que ha sucedido aquí es que se ha instalado también en el párrafo que sigue: Las costumbres son como grandes herbarios, al fin y al cabo una ampliación de ochenta por sesenta se parece a una pantalla donde proyectan cine, donde en la punta de una tela una mujer habla con un chico y un árbol agitá unas hojas sece sobre sus cabezas. Y desde aquí hasta el final (cuatro páginas) todo es licción, rumiación, hipótesis, meras posibilidades. A la inversa del cuento clásico moderno, que acelera su ritmo y su atracción a medida que se precipita a su final, estas cuatro páginas no niegan ni intensifican la narración: simplemente hay un leve cambio de atmósfera intelectual y de temperatura narrativa. Lo claro se vuelve algo oscuro. Es una suerte de alerta al lector para que no olvide lo que está leyendo o en para tención, y sobre todo estas últimas páginas. No son las mejores, ni las más graciosas o originales, ni las más elegantes. Pero indudablemente las más audaces y las menos accesibles, porque es allí donde el lector experimenta, a desorientarse, terminando en ocasiones por escaparse de los dedos mentales, la punta del hilo que va tejendo o destejendo la tela. He allí la fuerza y he allí la debilidad del autor.

ASUNTO Y ESTRUCTURA

El argumento es muy breve, y puede referirse en pocas líneas. Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado, que vive en un cuarto de un barrio de París, sale un domingo a dar un paseo por los muelles del Sena, y a sacar unas fotos de la Gonerjeteria y la Sainte-Chapelle. Rumiando, caminando, observando, Michel se siente terriblemente feliz bajo el sol otoñal. Luego sigue por el Quai de Bourbon hasta llegar a la punta de la isla. En el parque no ve más que a dos personas. Roberto Michel se sienta en el parapeto y, no teniendo ganas de sacar fotos, enciende un cigarrillo. Pero lo que al principio le pareció lo que comúnmente se llama una pareja, la considera después demasiado despareja. El hombre se parecía a era un chico que estaba muy nervioso. Y la mujer, mucho menos joven, podía ser

su madre, aunque evidentemente no lo era. Estaban a cinco metros del traductor y fotógrafo y como el viento se llevaba las palabras, este no podía oír nada de lo que se decían. La escena comenzó a intrigarlo, y les tomó una foto. Más no tardó en advertir que tanto el muchachito como la mujer se habían dado cuenta. Y ya la mujer le está diciendo que nadie tiene derecho a sacar una foto sin permiso, y enojado que le entregue el rollo de la película. Discuten. El chico vive, refiriéndose como un hijo de la Virgen en el aire de la mañana. —Pero los hijos de la Virgen se llaman también babas del diablo y Michel tuvo que aguantar minuciosas imprecaciones, hasta que aparece un nuevo personaje: un hombre que parecía leer el diario o dormir en su auto. Y comprendió Roberto Michel que este ciudadano jugaba un papel en su cuento. El mismo personaje intervino en la disputa. Pero el traductor se les rió en la cara y, sin dárles el rollo, se marchó. Hasta aquí, el cuentista trata, deliciosamente, quince páginas para contarnos lo que nosotros hemos relatado en quince líneas de nuestra Olivetti 2440.

Apertamente, la narración pudo ser completada con unas pocas líneas más de las utilizadas por nosotros. Pero nada más incierto. La "pareja", el hombre y la mujer, y la fotografía —como los muelles del Sena, la isla, las nubes y las palomas— son una rea-

lidad líamense, si se quiere, realidad objetiva; o sea, la mitad del cuento. Las ruminaciones, las hipótesis, las reflexiones no están y todo lo demás que funciona en el cerebro del traductor-fotógrafo franco-chileno (quien piensa que la mujer quiere conquistar al chico y llevarse) es la otra realidad. Líamense, si se quiere, realidad subjetiva, y es la otra mitad del cuento, indudablemente la más extensa; y si se quiere, la más importante, con el descarnado y frío esqueleto de medio cuento o mucho menos, vale decir, sin cuento. Es importante recordar que lo escribe un muerto, ya que, al negarse Michel a entregarle el rollo de película, se muere la mujer, y esta vez en su cuarto. Pero las manos ya eran demasiado —dice el escritor—. Acababa de escribir: "Done, la seconde c'est résidé dans la nature intrínseque des difficultés que les socialistes..." —y la mano de la mujer que empezaba a cerrarse despacio, dedito por dedito. De mí no quedó nada, una frase en francés que jamás habrá de terminarse, una máquina que escribe que cae al suelo, una silla que chirría y tiembla, una alfombra que se desmenua, naturalmente, a la segunda de las realidades mencionadas, y es lo que muchos lectores no logran entender e incluso a interpretar. La gran virtud y el gran riesgo de muchos cuentos y relatos de este tan arriscado Cortázar. Porque en este caso el cuento lo comienza un personaje que se muere, y el cuento no puede ser de otra manera. Porque las cosas, en esta licción, ocurren con perfecta lógica de ficción.

Las babas del diablo, dentro de toda su audaz formal, no altera las formas esenciales del cuento moderno, pero no dota de una libertad que jamás tuvo, ocupando un puesto de gran importancia en la cuentística de vanguardia. Y finalmente, ¿por qué *Las babas del diablo*, y no otro cuento de Cortázar, inicia lo que nosotros llamamos la Nueva Era Cuentística Argentina? Porque dentro de la muy despareja cuentística de este autor es uno de sus trabajos más valiosos y representativos por su frescura, su naturalidad y su sobria originalidad, sin llegar a un exceso de juego ni a lo psicopatológico, elemento que abunda en los cuentos y relatos de este extraordinario narrador. ■

Poema de Jorge Corachow

Sistema

Ya descansan tus voces, camarada, y en las torres vecinas se apagan los amados replandores. Desplanta tus caudales, los aquellos marchitos que dormidos denuestan la luz pálida, toda luz que intente esclarecer la nebulosa sombra, el tiempo de tu muerte, el tan callado lenguaje.

Puesta en fuga. En tal región me apego a las horas rápidas, soy la instancia que dice que no al afecto perdido, extraño los países de amor, los valles de sumisos faroles familiares que bregaron la paz del instante: la vertiente de piedra que un corazón en fuga va y despoja en su exávas al día declarada, la manifiesta instancia, el que calla, detenido.

As mis clásulas, hendicelas, tómalas y báilalas que luz me trae una sonora tirita de tanto serme poco, diré que tengo y que no, que suplicante verborragio la tímida aurora que calienta mi idea, para que vos, mi camarada, no te mueras sino que siempre estés muriendo, lleno de lleno, vestido en mí como un gran mar, como un mar, un mar.

Me perderé en tu sangre y ya nunca. Olvidaré el olvido para siempre. Fumesta alma sideral tengo en los ojos, y allí, en las torres doradas sus almenas copulan obedidos meneceros, camello de otro espacio retornarás oasis, pienso que así, en tal tu mundo hante dormido, la lluvia cae sobre ti, en tu hora básica, mientras.

GRUPO AMIGO DEL LIBRO

Buenos Aires

presenta la primera edición argentina

de

GRILLO NEGRO

del poeta uruguayo

Osiris Rodríguez Casillas

Precio del ejemplar: \$ 350.-

Adquirálo enviando giro a nombre de

Carlos Alberto Roldán

Cangallo 1143, 8.º of. 103, Buenos Aires

La gloria de don Ramiro

CAVENDISH

Primera Plana y los Escritores

Custodios de la izquierda

Entre los órganos que hoy por hoy manejan la opinión pública de lo que se ha dado en llamar la Nueva Argentina, por su maleable duplicidad, **Primera Plana** ocupa un lugar de privilegio. Por ejemplo, a raíz del estreno en Chile de Fulgor y Muerte de Joaquín Meriata, obra teatral de Pablo Neruda, **PP** mandó uno de sus empleados para seguir los "avatares de una fiesta casi mitológica", (252, oct. 67). Por supuesto, tiempo después, cuando ya ha transcurrido el tiempo suficiente, recordaron lo que dijeron algunos intelectuales cubanos a raíz de la fiesta que hiciera Neruda en Uí (Cuzco del Per. Chub.); luego retomaron el hilo: el poeta se negó a recibir el título que lo acreditaba como miembro de la Academia de Artes y Letras del mismo país, entonces lo tildaron de "vergonzante stalinista" (282, may. 68).

Fecho asoma

Al recordar un aniversario de la muerte de Vallejo (277, ab. 68), comenzando diciendo: "Se equivocó no había aguero. El cielo era azul ("azul de cuervo)", según un letrado y el sol brillaba con fuerza aquella mañana de primavera". El que se equivocó —pobre— fue el Chilo. Dejó sentada una pómica, un telegrama creíble y un tono aún no superado, pero —es cierto, por qué razón no habían de mencionarlo, si hasta había un festivo "público" (Uí) en su país (en ese ejemplo aparecía una nota escrita por Leopoldo Marechal con apreciaciones sobre la revolución cubana que no resultaron "potables"). Esto solamente esto, bastaría para pintar de cuerpo entero a la calaña y los objetivos de **PP**. Pero ya que estamos en tres de sus recientes "potables", está lo que desgrano uno de sus capitolos (283, may. 68) a raíz de la rebelión popular en Francia: "En la mañana del 20 de mayo se reanuda el trabajo, se levanta el sobretejido corto y una inmensa bandulaz azul que le caía hasta las rodillas, por delante y por detrás, se refugió en el edificio de la Sorbona... fue recibida con una gigantesca ovación: era Jean-Paul Sartre". Para demaguir, por lo visto, le da lo mismo decir que el autor de la obra es a Jaramandri.

74 metros de mediocridad

Estos tete a tete con los grandes tienen sus idas y venidas. Para este seminario de información, cargo representante de la más refinada y embrozada reacción...

En el momento de cerrar esta edición, y debido a disputas entre los actuales factores de poder en pugna, era clausurado y sequestrado el seminario **Primera Plana**. A pesar de que el hecho se repare en forma de la derrochación que tiene y por las causas que lo motivaron, entendimos que lo fundamental de esta nota sigue en pie. Además, al titularla, sin quererlo, cometimos un acto promotorio: el latínzo significa "cuida de no caer". (N. de la D.).

(VIENE DE PAGINA 1)

La "Joven" Poesía Argentina

sinceridad, sin falsos remilgos que escondan o disimulen un paternalismo inútil y pernicioso.

"Sucede con los libros como con las personas —dice Cesare Pavese—. Hay que tomarlos en serio". Estos jóvenes no toman en serio la poesía sin advertir que entraron en el juego peligroso de no tomarse en serio a sí mismos. La irreflexividad con que conciben la función de poesía, el desprecio por los valores elementales, revela fragilidad y frivolidad con respecto a los grandes planes de la poesía.

A veces, estos libros de jóvenes intelectuales ansiosos, apresurados e inconscientes que han desechado de antemano la preocupación formal por su lenguaje, en un cambio de destino, advierten hombres angustiados por su semejanza y un tanto decepcionados por su actual destino.

De esta agitación naceen poemas de construcción endeble, sin rigorismo rítmico, sin vuelo ni metáfora, sin emoción ni color. Y, lo que es mucho peor, sin objetivos.

Rebelión y poesía

La intención, buena en el concepto de que toda rebelión puede ser instrumento de dios cuando debemos considerar que hay una función poética que cumplir, que la poesía usa palabras pero no es palabras que en ella se comprometa el objeto de la materia al servicio de la idea. El desahogo con que los autores desean transmitir su disconformidad se reduce así a un ejercicio sólo físico que no debe ningún caso aspirar a la complejidad del lector o del crítico. La poesía es —para hacer una mala y fragmentaria definición— una unidad que expresa las experiencias de una actitud artística y humana largamente observada.

Nuestra poesía

Considero que la casualidad que pone en mis

manos estos libros me permite insistir acerca del peligro que significa la indiferencia frente al desolador panorama de la poética argentina, punto al que he mos llegado, en principio, por la obviada permanencia de caducas instituciones del verso y en otro aspecto, por esa comoda manía de elogiar sin análisis, inflar sin crítica, aceptar sin profundizar y estimular sin advertir —esencialmente— que el oficio de poeta requiere estudio, tenacidad, esfuerzo, trabajo, mas trabajo y todavía más trabajo.

Rigor y oficio

Empescarse en despreciar el autorlog o acomodarse al dolo, o ser parte de la proyección de la camaradería generosa, han sido las causas de establecer una raza de hombres que, a la distancia, me hacen pensar que un pecado sus inventores para que todas ellas sirvan, finalmente, al trabajo de una idea que se elaborará con amor, vehemencia, ternura y vigor, son algunos de los principios que señalan el camino.

Con todo lo cual no se tiene en ninguna medida asegurado el éxito, pero no habrá, por lo menos, de repentismo o de irreflexividad.

Quisieramos menos poetas y más poesía.

En última instancia, quisieramos frente a la poesía, un espíritu de temor, sagrado, humildad y recogimiento. ■

tomar conciencia y no titubear y llegar a creer que son simples fobias ante situaciones que se repiten. "El acomplejado social Jean-Paul Sartre". Pero cuando se trata de educarse en el prestigio de alguien, total quien se acusa de "causalidad" (del capítulo 66) al comentar un libro de Paul Nizan, aclaran que sólo "Sartre comprendió" en un "notable prólogo". El acomplejado social "no se dedica a la poesía" que lo transforma en un paradigma de los torurantes equivocados en que se formó la juventud europea de la preguerra.

Los mordiscos al garcón

Hay que reconocer algo: en cuanto a retinitismo, en **PP** no hay diferencias de escalón. Su director-ejecutivo, el Sr. Manuel de Casabellas, en un editorial calificado a Julio Cortázar de "pequeño-burgués con veleidades castristas" (338, jun. 69). Lo que pasó fue que Cortázar a J. (sic) lo acompañaron con la falta de información: firmaron un manifiesto en el que se decía que los estudiantes argentinos asonados por la policía "fueron imolados ante el altar del orden fascista". (Qué atrocidad! Eso sí, lo que a Casabellas "sonríe aún más" es que esos desdichados que están en París, con Cortázar y Le Parc a la cabeza, se solidaricen con los luchadores argentinos sólo mediante comunicados". Gran verdad, esos cobardes, en vez de andar hueveando alrededor de la torre Eiffel, tendrían que ocupar el verdadero puesto de los paraguayos, el Sr. Manuel de Cortázar y su pluma, escribiendo para **PP**. (¿O acaso no es cierto que esos intelectuales, en may del año pasado "salieron" de París a enseñar a los argentinos una algarada de adolescentes —tal vez porque no había peligro de muerte— (sic) y hasta tomaron el Fideicomiso Argentino, para enseñar a los argentinos ahora "se conformaron con una limonosa de palabras" y "también depositaron una ofrenda en el monumento a San Martín del bonto padre Montsouris")? (Que asco)

Lo que el viento no se llevó

Sin embargo, el director-ejecutivo se olvidó que en su oportunidad (283, may. 68) la algarada de adolescentes (1) fue definida como "la segunda revolución francesa" (sic) y en París se organizó una manifestación de "obreros y estudiantes unidos contra el gobierno" que hace pensar seriamente si la mayoría de los "obreros" que se movieron en el día de la pubertad. Pero, claro, el capitolito del seminario que por "casualidad" (sic) (12) andaba por allá de vacaciones (sic) en París, se olvidó de que informó lo siguiente: "Con todo, ese miércoles, el panorama social era grave: 8 millones de trabajadores en huelga por el paro de los servicios públicos, en los transportes y las comunicaciones, los suministros de electricidad y gas dominados por los gremios listos", todo esto en un momento en que el Sr. Barralino guarda de estudiantes, esta en armas". De lo dicho se puede desprender que quizá pueda ser cierto que no se olvidó de que en París se movieron por eso nuestros compatriotas se animaron a plantear una bandera roja y una foto del Che al Fideicomiso Argentino, pero lo que sí es cierto que se estuvo al borde de terminar en algo que realmente espanta a **PP** y su séquito: la revolución. La revolución, a secas, es decir, sin mayúsculas ni cursivas, pero con obreros en el poder.

Las lombrices psicódelas

Hay que hacer un distinción: no se trata de que **PP** se contradice, sino que el lector común, que la sigue y acata, se atraganta, no discrimina y es, por sí, de bajo, que pasa el centavo. Todo el mundo, desde el Cholo Simón hasta Mao Tse Tung, culturalista, es sentido a la altura de la mediocridad de su propia causal que está creyendo de que compartir el poder. Sin ir más lejos, a muchos les costaría creer que fue la misma **PP** la que en numeros innombrados al señalado rescio (281 y 82) y a su vez publicó la carta de Cortázar a Fernández Retamar, consignando que el argentino lograba sintetizar no sólo "sus opiniones sobre el intertexto de la literatura" sino que él fijaba "su concepto sobre la ética del escritor contemporáneo" y que esa carta era un "acontecimiento" que "pase inadvertido para casi todo el mundo", meros para ella, por supuesto. Y fue allí, precisamente allí, donde el autor de Rayuela —el mismo al que **PP** alienta a ser un escritor— se refiere a sus capitolos para lograr un reportaje exclusivo y dormir a la sombra de su fama, el mismo que ahora tiene este artículo —se definió con la suficiente claridad como poeta que la escasez de talento de un ejecutivo coje en tanta mala fe para que se pueda **PP**, antes de afirmarse, explica el pequeño-burgués con respecto a su condición de argentino residente en París, "no he hasta y me refugio en la cultura de **PP**, que influencia que ejerce la información norteamericana en mi país y de la que no se salvan, incluso creyéndolo sinceramente, los escritores argentinos de mi generación que comulan todos los días con las ruedas de molinos subliminales de la United Press y los escritores norteamericanos que se dan al compás de Time o de Life". Por robar el chulo, la ventana le dio en los dedos **PP**, antes de que él, en nuestro país, de filosofía del cocktail-tea en nuestros países, se desahogara.

(PASA A PAGINA 15)

- (1) Según el matutinario, "gritosa o vocería grande causada por algún tropel de gente".
- (2) Fernando Vidal Ochoa, el invidiable personaje de Sabato, había coligado un cartelito con la cabeza de la cama que rezaba: "La causalidad no existe".

El Hombre en la Luna

Así en el Cielo como en la Tierra

El domingo 20 de julio un hombre, por primera vez, puso sus pies en la Luna; la humanidad se conmocionó y la técnica —marca hasta el asombro el avance del conocimiento y las posibilidades reales del ser humano en los tiempos que corren. Sin embargo, creemos que pecamos de poca falsa ingenuidad los argumentos que algunos esbozan dentro y fuera de nuestro país. No se trata de lamentar las miserias de que padece todavía un vasto sector de la humanidad (nosotros, por supuesto, incluidos) al ver los pavoresos gastos que insufla una empresa como la que encararon los EE. UU. Lo que se debe resaltar —y en lo que se debe hacer hincapié— son los gastos de armamento, la dependencia de pueblos enteros, las condiciones infrahumanas en que viven millones de seres o el fracaso de modernidad en que se pretende sumergir a la inmensa mayoría (ver *El Rincón Metafísico*, pag. 14), como un siniestro resultado de lo que Platón quería de la República y para que un puñado de científicos tenga las condiciones necesarias y trabajo porque una clase —la dominante— no quiere ceder sus privilegios. Por otra parte, esta "guerra del espacio" no es una mera preocupación política. Tiene su origen económico, social y por deslindo, político. ¿Que harían si no con los trescientos mil hombres que actualmente trabajan en la NASA? ¿Que pasaría con los grandes capitalistas invertidos en la fabricación de materiales necesarios para poner el hombre en la Luna? ¿Y está sumado a los millones de desocupados que todos los años realiza la Marcha de los Desempleados. Eso sí nos debe preocupar. Y no hay que callarlo en un solo momento. Como no debemos olvidar que buena parte de esos 24 mil millones de dólares nos pertenecen, han sido producidos por nosotros, habitantes de esta valdeada y explotada Latinoamérica, que desde tiempo inmemorial viene sirviendo a las grandes imperialistas de turno. Y algo más: los festejos de este esfuerzo que sin duda es el fruto del sufrimiento del género humano (y no el triunfo del "verdadero americano" Mr. Nixon, porque nadie puede creer que la naturaleza del "verdadero americano" sea la que mostraron en la guerra de Vietnam) no debe desviar la atención ni atenuar los esfuerzos de todos los que luchamos por un mundo mejor, sin privilegios ni esclavos.

El hombre acaba de dar un paso más —y muy importante, por cierto— en su lucha por derrotar uno de los muchos secretos que aún le circundan, pero no será total, cabalmente libre, mientras TODOS sus congénitos, tanto científicos como sociales, no posean patrimonios de TODOS, sin ataduras de ninguna clase. Esto lo decimos porque creemos que no basta llevar una leyenda impresa de paz y hacer declaraciones untuosas y demagógicas —a lo sumo, son una buena muestra de cierto humor negro de pésimo mal gusto y de cinismo político— en momentos como los que estamos viviendo. Ahora, sí, que nunca, ante el palpable avance de la civilización y la capacidad del conocimiento y la capacidad de realización de nosotros, seres humanos, mostrado por un puñado de científicos e ingenieros, ahora más que nunca se deben redoblar los esfuerzos tendientes a lograr un mundo más justo y más libre, sino, precisamente, JUSTO Y LIBRE.



LA TIERRA DE LOS ANGELES

Origen: Hungría. Dirección: György Révész. Primer Premio del Festival de Mar del Plata, 1963.

Lo único que reconforta es pensar que la mentalidad de los hombres que retrataron cinco años el estreno de este film húngaro es mucho más estrecha que aquellas que lo concibieron. Révész malgastó un prolijo y detallado lenguaje cinematográfico, buenos actores y un clima muy bien dado por el campamento de la fotografía, en forma remanido e ineficaz realismo socialista, de un marxismo fuera de lugar y de un vialista concepto del arte como "educación". Sigue siendo un hecho que el único cine válido, procedente de un vialista concepto del arte que se produce en Polonia y Checoslovaquia. En cuanto a los húngaros, al menos el drama del personaje, la realidad por dentro del tema, y no sacrificar las anécdotas a un esquema mecanicista basado de antemano. Porque sucede suceder, como en *La Tierra de los Angeles*, que a fuerza de ser ser ser, se simplifica, los personajes protagonistas como Imre (Imre Nagy?) y los finales se tornan ambiguos y confusos. (G. H.).



DE AQUÍ EN ADELANTE

M. Argüeta - R. Armijo - T. Canales - J. Quiroz. Ed. El Financiero. C. C. Ediciones. El Salvador (A. C.), 1967, 200 pags.

En verdad, es difícil el quehacer literario... Es uno de los axiomas con que, estos cinco poetas salvadoreños prolongan esta obra conjunta, en la cual, teniendo en cuenta lo dicho precedentemente, podemos señalar defectos y anteponer virtudes, pero aplicados al mismo tiempo el concepto que ellos utilizan: **DESTRUIR CONSTRUYENDO.**

Manlio Argüeta es un hombre degradado, situación que se hace presente en cada uno de sus versos; a tal punto es descarnado su decir que por momentos pierde ritmo poético. Cuando logra serenarse, su expresión alcanza su mejor nivel. En Roberto Armijo vemos un poeta de ritmo regular, sin alcanzar altos niveles, donde el aspecto formal no permite ver en él a un innovador. Se manifiesta artísticamente como si estuviera hablando en forma coherente (a mi entender, su mayor acierto) estableciendo un diálogo sencillo y claro con el lector. En el tercer volumen evidencia la necesidad de referirse a determinados problemas sociales, situación que lo hace tener más en cuen-

ta el contenido que la forma, yendo en desmedro de ésta, sintiendo así el trabajo conjunto, esta situación es más notoria en la primera parte de su libro, titulado *Unos viejos poemas*. En los poemas de anterior mayor riqueza expresiva, y es donde obtienen los mayores aciertos. De José Roberto no podemos decir que escriba, sino que suelta las palabras, dialoga poéticamente con el lector. Se advierte dominio de lenguaje, lo que utiliza para poner de manifiesto su amor por el hombre sencillo, cotidiano, el hombre insapreciable de todos los días. Poesía intimista. Alfonso Quiroz utiliza un lenguaje pulido donde el oficio se hace evidente; por momentos decae al expresarse en forma directa, pero en líneas generales su trabajo nos depara una buena lectura, algo que se admira, punzante. No obstante, deja el residuo suficiente para el grito que anuncia al hombre y lo afirma definitivamente. (Julio Garber). #

REUNION

Poemas de Jorge Ricardo. Ediciones del Alto Sol. 26 páginas.

Es el primer libro de J. Ricardo, con sus cosas objetables como es natural en la primera obra, en su primer asomo al mundo de la poesía. Pero, lo resaltante en este caso es esa pasión por hablar de las cosas del hombre, con palabras a veces ásperas pero necesarias y llenas de un profundo optimismo.

Se advina al Poeta, así, con mayúsculas, en *Canto de amor al mundo*, verdadera poesía —la poesía, a todo lo que ella es para el hombre, a todo lo que es el hombre.

Otro de los diez poemas que viven en el libro, y que es imposible pasar por alto, es el que le da el título: *Reunión*. En el J. R. resume la centrad del hombre en el adolescente, con toda su carga de cosas tristes, de desengaños diarios con la vida misma, pero aceptando ese desafío brutal como justificación de su existencia.

Se puede decir que, a pesar de su corta trayectoria como poeta, J. R. tiene un lugar entre los versos limpios que hablan el lenguaje del hombre para el hombre. (C. R. Fosati). #

LAS RONDIS

Poemas de Ariel Petrocchi. Grupo Amigo del Libro. B. As., 1969.

Es lamentable que de toda esa rica variedad natural, manifestada siempre por casi todos los escritores salteños (Manuel J. Castilla, Juan C. Dávalos, etc.), no se nutra Ariel Petrocchi para hacer lo suyo. Cuando empezamos a creer que la frescura inicial de algunos poemas van a dar la tónica de un buen trabajo vemos que por exceso de redondez y musicalidad, se rompe todo intento y desde allí se elemental todo su suceso. Como a golpes, de tambor batiente, el autor se plantea con precariedad la posibilidad de establecer las formas a través de la rima, hacia que las sílabas tengan más importan-

cia de sonido que gramatical, juega hasta donde puede con la sana intención del que, todo-lo-dice—no importa.

En la contrapartida, con nítido cansancio, José V. Cidade, comienza rezando la copia regular: Soy de Salta y hago falta. En la medida de sus ambiciones poéticas, para Petrocchi esto es lo justo, puesto que más que plantearse una nueva poesía salteña (alguna vez lo dijo en B. As.), pone de manifiesto su capacidad creativa, la renovador cancienero popular.

En los antros, a partir de allí, que Las Rondas es una recopilación de canciones. No un poemario, no es un libro de poemas, sino una forma de pedirle al lector que cante junto a él, que invente música con el diapasón de la profusión son sustanciales, no obstante quedar en claro las posibilidades económicas con que se mueven los músicos y sus sanas intenciones de difundir a cualquier precio la producción de aquellos a quienes aún les cabe el derecho de ser líderes. (J. D. C.). #

GRILLO NOCHERO

Poemas de Osiris Rodríguez Castillos. Grupo Amigo del Libro. B. As., 1969.

En cuanto a hablar de oficio se trata, es indudable que el poeta, a cambio de ello —y con mucha habilidad— ORC produce poemas que son para la cara delista del poema folk. En Grillo Nochero, el autor produce el fenómeno de conlugar el oficio, más que evidente, con la raíz folklórica tradicional, fenómeno vitalizado por una riqueza de lenguaje y una imaginación excedente. Desde el poema épico hasta el soneto pasando por lo testimonial, ORC recorre toda la gama de recursos que la poesía folklórica pudiera producir, como así también, la continuidad poética, el lenguaje justo y vivo, la sencillez de quien domina perfectamente todos los recursos del oficio, de quien recurre a la frescura verbal para brindar un testimonio exacto de caminante.

Grillo Nochero es algo más que un poemario: es un estudio minucioso —basta observar— de las tradiciones y costumbres del hombre que por sí mismo obtiene de la tierra el canto y el trabajo, la habilidad y la pureza. La historia rioplatense —uno de los materiales máximos con que se nutre ORC— es utilizada para decir, con evidente sentido humanista, lo que es el sentido americano.

Aun en contraposición con el origen y la raíz del género folk, es justo reconocer que, aunque los versadores folklóricos se abstienen del oficio o la disciplina poética, ORC logra, con ambiciones limitadas, que los libros más interesantes que la literatura produjo para bien del fan manuscrito folklórico, para bien del desgraciado lector. (Jorge Propato). # Fernando Alonso

trabajo propaganda

GRILLAS NEGRAS

Trabajos Originales y Rápidos

CONSULTE PRESUPUESTOS A 88 - 6809

Escribió Lubrano Zos

Riccio y Barret en el Paraguay

Un pequeño jardín desolado

Rafael Barret, a quien Ernesto Morales (1) llama «el admirable español americanizado», nació en Algeiras—dato incierto—y murió en Arcahaon, Francia, el 14 de diciembre de 1910, entre los 40 años. Su producción consta de nueve libros; pero los mejores los escribió en Asunción, comovido ante «el dolor paraguayo», documentando «lo que son los yerros», «mirando vivo».

Barret residió en el Paraguay en 1904 a 1908, año en que se le depusieron. Vivió en un clima cálido para su enfermedad, la tisis, y se instaló en Asunción, ciudad-aldea que lo decepcionó. «El hogar paraguayo es una ruina que naufraga», escribió. Sin embargo, Barret escribió el *Paraguay*. Lo llamaba así: «Pequeño jardín desolado». La persecución, la pobreza, la ingratitude de algunos amigos, asonadas no logradas, quiebros de salud. «Se necesita tan escasa energía para mover la pluma», decía, «que escribiré hasta el fin».

Los aljibes boquiabiertos

Veinte años después, Gustavo Riccio, otro enfermo de tisis, basó en Asunción remedio para su mal. Sabía que la muerte lo rondaba; no obstante, viajó esparandando; pero la visita de la ciudad-infierno lo desentusó.

Y a esto es lo que llaman una ciudad de ensueño: Asunción.—Buenos Aires cincuenta años atrás.—Techos de tejas, salas enormes, grandes patios (y en la sala el retrato de un viejo militar).

Aljibes boquiabiertos que están mirando al cielo, corredores paralizantes que tienen ya cien años, chimas de largas trenzas y de atrastorado andar.

Aljibes boquiabiertos que están mirando al cielo, corredores paralizantes que tienen ya cien años, chimas de largas trenzas y de atrastorado andar. Riccio estudió la exégesis, los símbolos paraguayos, cuyas ideas poéticas incaban en el heroísmo de Curupíty y las «lumas de Humaitá», y a quienes la obra de Barret impresionaba como un producto de «las exageraciones sombrías de su pesimismo», exageraciones que por otra parte también están en Gringo Puntado. Libro de Gustavo Riccio.

Los puntos en común

En las biografías de Barret y Gustavo Riccio cito algunos de los empates: P) la tisis (los lleva Asunción del Paraguay en procura de clima prapicio; 2) ambos quedan perplejos ante su atrazo; 3) los dos son en proyecciones, incongruentes, incongruentes con sus hostigadores (a Barret lo trataron de «hurno europeo» y a Riccio de «oven gringo argentino»); 4) decía obra perdurable; y 5) parten del Paraguay para morir.

Actualmente, los poetas paraguayos aman a Gustavo Riccio. Los poetas y la gente interesada en la poesía. Se le considera un precursor de la poesía social paraguaya (2). Su obra ha cobrado, en el tiempo, dimensión testimonial. En cambio, aquí continúa poco menos que ignorado por las nuevas generaciones. A este desconocimiento contribuye la insensibilidad de algunos críticos y memorialistas, quienes escriben indocumentadamente o deteniéndose en la anecdota pueril.

Una potente personalidad

«Manuel Gálvez se refiere a un tal «German Riccio, paraguayo, si no me equivoco, y que murió apenas antes de Viriato Díaz. Pero de él me acuerdo que Barret vestía «levita elegantísima y había tratado a Oscar Wilde» y «visitó en París» y que eso le dio prestigio entre nosotros (3). Pero no su habla de su potente personalidad ni tampoco de sus opiniones sobre el autor de De Profundis. Tampoco nos dice que Riccio tuvo el coraje de «vivir seis meses en pie» en el Paraguay sin haber muerto de hambre ni de asco (4); ni que uno de sus meritos radica en que «hizo el primer conocer allí a Rubén Darío». Me acuerdo que hicieron saber que la poesía no había terminado en «la tisis de Arca», escribió acocoradamente el autor de Gringo Paraguet. Gustavo pensaba escribir un artículo en La Protesta sobre Barret. Anhela contribuir al conocimiento y movimiento de su obra. Hemos logrado reunir datos y documentos valiosos. El artículo no se publicó.

Barret, un mártir

El poeta murio en enero de 1917. He aquí párrafos de una carta de Ricardo Alvarez Yunque: «He conocido a Viriato Díaz. Pero de él me acuerdo que Barret varias veces en Moraldades Actuales. Fue uno de sus pocos amigos. Paso en mis muchos cantadas de los orginales y de cartas del momento. Tienen que emocionó Barret no fue solo el hombre que sabemos, fue algo más: un mártir. El famoso Dr. Domínguez «sentílohe en este misero país de senitobios, con-

bién le atacó en vida enviroándole el delito de haber nacido fuera del Paraguay, (delito de ser extranjero), y su muerte se discutió con nueve eruditos munditorios que reunio después en un folleto. Todos le negaron el pan y el agua, como dice Viriato, y todos indignamente le cantaron losa a su muerte, proclámndose amigos y protectores del más divino y orginal genio de los hombres. Subrás que Barret era un gran gramático y que para él eran fáciles las matemáticas superiores. Fue uno de los cuatro o cinco capaces de seguir un curso íntegro dictado en la Universidad de Madrid. Tierra: a Barret se le negó en el último paso de la tierra una clase de aritmética elemental tendida con 300 pesos paraguayos (es decir, la tercera parte del sueldo de un barrendero en Buenos Aires). Barret no le era canario como creíamos. Tuvo siempre buen cuidado de ocultar su verdadero origen; pero parece ser que era madrileño, hijo natural de una gran dama española. Tengo de esto datos imprecisos y es probable que a medida que intimo con algunos que fueron sus amigos, sepa datos más concretos. Hay anécdotas de Barret que son admirables: lo retratan de cuerpo entero como hombre de carácter, formado de una sola pieza y capaz de dejar la vida en suca de la verdad. Tiene repetido lo que ya sabes; pero

(VIENE DE PAGINA 11)

CAVE NE CADAS

party (3). Y por si fuera poco, en la misma carta de marra, el cronopio, entre otras cosas dignas de aprenderse de memoria y saber dónde está realmente la diferencia entre la ética y la responsabilidad de un intelectual argentino y lo escribable que puede llegar a ser la mentalidad de un ex poeta a sueldo, aclaraba: «Comprendi mejor dos cosas. Por un parte, mi hasta entonces, yago compromiso personal e intelectual con la lucha por el socialismo entraria, como ha entrado, en un terreno de definiciones concretas, de colaboración personal allí donde pudiese ser útil». Como diría Perogrullo, la claridad es clara. Y eso es lo que modesta, más que nada, a PP. La saca de donde están, ya sea en Córdoba o en el Barrio Latino. Porque lo importante, por sobre todo, es ser cronopio y no bibliotecaria como la fama, que para completar sus anaqueles le señalan la formación y va a los recitales de Nacha Guevara y a los recitales sinceramente que eso es un ataque a los críticos y que puede dormir tranquila con su conciencia. (G. H.).

(3) Leer, en El Escarabajo de Oro N° 39, que acaba de aparecer, el interesante artículo de Mario Goloboff sobre los intelectuales y el imperialismo.

LEA REVISTAS LITERARIAS

Uno por Uno - Eco Contemporáneo - Sistema - Nueva Información - Barriete Puntado y Coma - Punto Orca - El Escarabajo de Oro - El Cielo - Subturbo - Cornoyán y Dellín - Verborama - Igitur - Cronopio - Diagonal - O - Pan - El Lagrimal Trifluica - Peceob - Microscritica - Cuadernos de la Juventud - Soco - Soco - Macedonio - Ensayo Cultural - Encuentro.

LOCEBES

Antonio Sármata

DESNUDO

EN EL TEJADO

Primer premio Casa de las Américas 1968 - Cuentos

Juan José Suer

CICATRICES

La obra que consagra a un joven novelista santafesino

Salvador de Madariaga

BOSQUEJO DE

EUROPA

Primera edición popular de este lucido y penetrante análisis de la historia y el espíritu europeo

quiero escribir un artículo para el suplemento de La Protesta. Sería interesante hablar de los amigos de Barret. Tengo ante mí una carta de la vida, aparecida en un diario local. Es una cosa notable. Escrita a raíz de los artículos bombásticos firmados por un tal Herógenes Campos Cervera (5), y herida en su honor propio por el poeta paraguayo que adaptó a un trinitario, la mujer dice con toda simplicidad unas cosas que tienen gran significado. Este Campos Cervera dice de comer algunos veces a Barret, pero le echó en cara mil veces la comida que le dio, hasta que Barret, cansado de quejarse más de él, y «la vida», escribió en su carta, se indigna porque el pseudo protector repite constantemente: «Como en mi mesa. Como mi mandado». Puse antes el mi pan. «Pobre Barret! Entre esa gente vivo yo».

El verdadero Paraguay

Para Ernesto Morales, Gringo Paraguet es el verdadero Paraguay, a quien el virreí cardinal constata en que con él aprendimos a conocer al verdadero Paraguay, a amarlo. Quizá su autor, dicharachero, burlesco, aunque de raíz feste, se encontró en ese país, casi legendario, a como Ipacarái (6) contó.

- (1) Ernesto Morales, estudioso argentino, colaborador de La Prensa y autor de un estudio muy nombrado sobre José María Gutiérrez. Murió en la década del '60.
- (2) Historia de las letras paraguayas, de C. R. Centurión. La poesía paraguaya, de W. Weir, India de la poesía paraguaya.
- (3) En el mundo de los seres (lecturas de Hachette, 1961).
- (4) Carta a Olmos, 5 de abril de 1926.
- (5) No confundir con Gringo Cervera (1908-1953), autor de Genia reunida, hijo del que troto infamamente a Rafael Barret.
- (6) Lago sagrado, en guaraní.

ESTE NUMERO

UNA NOTA SOBRE el grupo Boleo es el resultado de una larga charla sostenida en la redacción de por medio, con el escritor E. Castel nuevo. En ella intervinieron, por nuestro periódico, H. Cagliari, J. Propato y A. G. Romero. La organización final estuvo a cargo de la Dirección. Los aspectos que se encaran en los dos artículos sobre el teatro argentino fueron: el teatro argentino actual, M. Kapustin entrevistado a J. C. Gené, elaborado y redactado luego la correspondiente nota; E. Krauss y H. Cagliari, H. Cagliari, H. Cagliari, C. Di Falvo, L. Ordoz, Blas R. Gallo y L. Barletta, sintetizando en el informe correspondiente sus opiniones en nota sobre las revistas literarias e resultado de una serie de respuestas escritas que sobre un cuestionario previo nos enviara el escritor y periodista F. Alonso. Su compilación es también responsabilidad de la Dirección. El tema folklore y música popular fue abordado por el compositor e intérprete cordobés C. Di Falvo, en una charla grabada que sostuviera este con J. Propato y A. G. Romero, quienes luego elaboraron y redactaron la nota, con la supervisión del mismo Di Falvo. El pianista O. Manzi aceptó mantener una conversación con A. G. Romero sobre el panorama actual del teatro; la síntesis y redacción corrieron por cuenta de la Dirección; la aprobación final fue dada por Manzi. Finalmente, para elaborar el índice entrevistados los directores J. J. Signorini (AGR) y P. D. J. Kohon (AGR) y Alberto Fischer (M. Mensura); también se entrevistó a Darío Cardelino (LM), actual presidente de la Asociación de Cine Experimentales y de cine film, y al escritor F. Alonso. Por lo tanto, aclaramos que tanto los títulos como los subtítulos de estos trabajos, son exclusiva responsabilidad de El Contemporáneo.

Héline Carrère D'Encausse

REFORMA Y REVOLUCION ENTRE LOS MUSULMANES EN EL IMPERIO RUSSO

Un modelo de revolución nacional

Fondo Nacional de las Artes

COMPILACION ESPECIAL N° 36

Una bibliografía básica de obras de referencia de arte, letras y geninas

EDITORIAL LADAMERICANA

Humberto 1° 545 Buenos Aires

Aspectos Actuales de Nuestro Teatro

La crisis de la dramaturgia

Cuando se habla de teatro argentino, erróneamente se considera cumplida y agotada una etapa. Eso trae una gran desorientación — en los autores, especialmente — con respecto al futuro y a la actitud a tomar en él, sobre todo en función de un panorama mundial como es la crisis de la dramaturgia. Por otro lado, se corre el peligro de interpretar este fenómeno como si nuestro país tuviera las mismas características. Pero no hay que olvidar que es muy distinta una crisis en las metrópolis que en un país dependiente como es el nuestro. La permanente inmigración del llamado realismo testimonial, por parte de un sector de la crítica, ha logrado que los autores irren al chico junto con el agua de la banadera. Lo que debía haber sido un llamado de atención con respecto a un realismo quizá falto de vuelo, de rigor y de profundidad, se ha convertido en un estímulo al seguimiento de la moda europea y norteamericana, en vez de transformarse en una real orientación sobre nuestra temática y nuestro estilo.

¿Nada que decir?

Es evidente que un estilo está dictado por todo aquello que se quiere expresar. Quizá la desorientación de los creadores provenga de que en estos momentos no sabemos qué es lo que quieren decir. De pronto, todo el fenómeno acumulado en estos años — una generación interesante de directores, actores, autores, escenógrafos, y un público ávido de espectáculos nacionales — entre en un *impasse* a la espera de que es lo que tenemos que expresar.

Se habla mucho sobre la necesidad de crear un "nuevo" lenguaje que represente nuestro modo de ser. Pero creo que ese lenguaje ya a sido creado; está el teatro de Discepolo y el teatro de las primeras décadas del siglo, como el teatro de Cossa, Gorostiza, Halse, Rosenkranz — sin hablar de de Filippi, Novoa, Florencio Sánchez, — que ha representado. No entiendo por qué se insiste en eso como si fuera algo que está por hacerse, cuando ya está creado y en producción. Por supuesto, a partir de esa base, cada época tiene que generar la manera de expresarse.

Empresarios: su aprendizaje

Es importante dejar sentado, en este panorama del teatro argentino, y a raíz que el movimiento independiente deja entre 1925 y 1960, período que marca el nacimiento y cese de su vigencia. Dentro del panorama teatro Buenos Aires, conviene comparar una cartela actual con una de hace 20 años. Allí apreciaremos lo que se ha progresado. El teatro independiente argentino, como movimiento, se planteó un cierto rigor en el repertorio,

en la puesta en escena, y en cuanto a la actuación. Los teatros independientes salpicaron, tiñeron y cambiaron la escena comercial; introdujeron, en forma semejante a las propuestas por el estudio teórico de las disciplinas teatrales y el conocimiento de la obra de los grandes maestros europeos; terminaron por empujar a los propios empresarios, que a buen espectáculo también pueden ser un buen negocio; y, además, formaron todo el movimiento del teatro del interior, que es donde tienen sus vigencias.

¿Quién conoce a la vanguardia?

Se sintoniza a determinado grupo que trabaja en una institución como a los que hacen teatro de vanguardia. Si eso es teatro y si es vanguardia, no lo se, porque ese término es un poco ambiguo y nadie sabe bien cuánto está a la vanguardia y por qué. Creo que en este momento ella está allí, donde nosotros y nuestro país está mejor representado. Y eso se puede encontrar en cualquier parte o en ninguna: depende de la buena voluntad, sentido de la realidad y de lo nacional que actores, autores, escenógrafos y directores tengan.

Con respecto al *Living Theatre*, sé que he oído hablar de él. Sé si, sé que en nuestro medio hay mucho macaneo en cuanto a lo que hace. Sus teorías y principios tratan de ser imitados del lado de afuera. Se toma lo que se ve o se lee y se pega ahí y hasta se da el caso de algunos que lo han visto. Pero en lo que a mi respecta, me mantengo al margen. El *Living Theatre* es, en este momento, un grupo que está realizando una determinada experiencia, en un determinado país, y es difícil establecer cuáles son los aportes que podremos assimilar.

Stanislawsky y Freud

Es importante hacer algunas aclaraciones sobre el remanido tema de la vigencia o no de las posturas de Stanislavsky. Una vez más quiero aclarar que no concuerdo con, en este momento, un grupo que está chantajeando de gente muy poco comprensiva, pero apresurada. Hablar de si está caduco o muerto es imposible, lo que saliera diciendo que Freud está perimido. Lo cual, como he dicho, sería un acto de ignorancia supina.

Supongo que así como todo lo que Freud ha dicho ha sido modificado por quienes han sido sus discípulos y seguidores — no obstante seguir en pie el edificio fundamental de su obra y seguir todos siendo hoy suyos, lo que a uno le parece algo parecido debería ocurrir con Stanislavsky.

Las amistades peligrosas

En cuanto a Grotovsky, he leído algunas hojas mimeografiadas con sus opiniones y tendencias. Me han parecido muy interesantes y muy peligrosas, en muchos sentidos. El es un hombre de nuestra metrópoli cultural, como es Europa, más allá de que viva en un país socialista. Comprendo que un hombre de teatro, europeo, puede decir que el teatro como fenómeno de masas está terminado y caduco, ya que la televisión, el cine, sobran en esas expresiones, en ese medio, pueden hacer lo mismo que el teatro, y masivamente. Allí, el teatro debe asumir su destino de ceremonia íntima para pequeños círculos de espectadores. Pero debemos separar la distancia que va de lo que opina un polaco y lo que puede decir un argentino. El único lugar donde todavía puede verse hacer lo que se quiere y al mejor de los niveles. Como así también es absolutamente cierto que grandes actores o actores reciben el mejor repertorio del mundo.

Pero no ocurre lo mismo en nuestro país. Ninguna cosa ni remotamente parecida se puede decir en nuestra televisión. El único lugar donde todavía podemos decir algo es el teatro. Y esto es lo que establece un condicionamiento cultural muy distinto al europeo. Por lo tanto, eso, debemos seguir protegiendo al teatro como manifestación espectacular de tipo masivo — no popular, pues hace años que dejó de serlo — como reducida donde la verdad — de algún modo — aparece.

La peligrosidad no reside, entonces, en la teoría de Grotovsky sino en la práctica que él hace de la letra, olvidándose de que vive en la Argentina.

BB: Un exultivo

No sé por qué alrededor de Bertold Brecht se afirma que él haya creado una teoría que haya que seguir. Lo que él hizo, como es el caso de toda obra integral que era, como uno de los dramaturgos más grandes del siglo, como maestro, director y actor, fue hacer experiencias que permitieron existir en él el requerimiento. Nunca pretendió ni quiso imponerle a nadie que lo siguiera. Lo que se podemos hacer es recordar como él lo estableció, que fue el estilo de Bertold Brecht, personal, y no otra cosa.

¿A qué jugamos?

A esta altura creo conveniente dejar aclarado lo siguiente: el teatro, en una sociedad de cambio, no cumple ninguna función. Es, como otras manifestaciones creadoras, dadas a través del juego que el arte significa, una resultante y una consecuencia. Los cambios se producen en otro terreno; el teatro deberá registrarlos en la medida en que se vayan produciendo. Ninguna sociedad se suicida; todas resisten al cambio y esta resistencia hace que todas las transformaciones que intenten producirse dentro de ella, sean absorbidas y transformadas en un artículo de consumo de las clases medias y altas. Los más revolucionarios espectáculos, en los EE. UU. y en Europa, son condicionados por las clases altas hasta agotar las localidades, y eso que los presentan como "tercos devoradores" de burgueses norteamericanos. La gira que han hecho por Latinoamérica ha sido pagada por la Fundación Ford.

Todas esas pretendidas radicalizaciones desde el teatro son, en definitiva, un absurdo, en los mecanismos de cambio deben ser demasiado fuertes como para que el pueda hacer nada. El que pretenda cambiar las estructuras trabajando como artista, es un ingenuo.

Enseñanza: privada vs. oficial

En lo que hace a la enseñanza del teatro, existe una antinomia permanente. Por un lado, está la Escuela Nacional de Arte Dramático; por otro, ciertos sectores de la enseñanza privada. Es una especie de dialéctica permanente que uno quisiera ver alguna vez sintetizada, ya que frente a la enseñanza oficial — en constante crisis interna, que no termina nunca de encontrar un lenguaje que quizá en otros tiempos — encontramos a esos sectores de la enseñanza no oficial, los que tienden de alguna manera a edificar un lenguaje de enseñanza para el actor y se esfuerza en ello, lográndolo de algún modo.

Ceremonia secreta

Uno se pregunta cómo es que el teatro sigue existiendo. Hay un chiste al respecto. En un teatro griego, enorme, totalmente vacío, hay dos griegos solos, mirando el espectáculo, y uno le dice al otro: "Evidentemente, el teatro está en crisis". Y esto porque no se entiende como el teatro, siendo la manifestación tan anacrónica, tan opuesta y a contramano de la sociedad actual, puede seguir en pie. Yo supongo que sucede así porque el teatro es el único lugar donde el hombre de hoy puede sentir un acto de amor colectivo. O sea, esta forma de compartir un hecho vivo, en forma colectiva, lo mantiene a pesar de que haya sido superado ampliamente como expresión por las manifestaciones mecánicas y electrónicas.

DE USA. CON AMOUR

La Cosa está Negra, Negra

"Que se avergüence el amo" (N. Guillén)

YO SOY un negro de mierda como los demás. Como ellos, yo me prostituí para poder pagar mis estudios y los de mis hijos. ¿Eso te da acaso? ¿Eso te da algún orgullo de haberlo sido, porque esa es nuestra vida de negro: casi todos hemos debido pasar por esas para sobrevivir. Personalmente, tuve suerte, puesto que me encontré los mejores bocados de la aristocracia inglesa, hombres y mujeres, burgueses de Francia y sus queridas, a solas o en parejas. Norteamericanos en cambio, que pretenden afirmar sus ideas de izquierda acostándose con un negro. Sin mala conciencia de pedersetas se atrevían cuando encontraba un negro para compartir su lecho. ¡Ah, los hijos de puta! La luz de la humanidad no somos nosotros, sino ellos. Cada pulvo era para mí una victoria. Tendría que haber visto que cara ponían cuando se lanzaban sobre un sexo de color! El fruto prohibido, el color despreciado, el bello que el mundo se había olvidado, como nuestra revancha. Eso es sublime, excitante. Puser un blanco, una blanco, verbiis hablar históricamente en torno a eso, eso es evidentemente afrodisiaco. En ese momento, nosotros los negros nos sentimos lavados de todas las humillaciones, vergüenzas a todas las mujeres negras a través de los cuales los hombres blancos hicieron de nosotros unos bastardos. Y yo pronto, también los veremos fasciados, prostrados ante nuestras armas como lo están hoy frente a nuestro sexo. Calvin Lockridge, dirigente del movimiento Black Consortium, de Chicago, en un discurso público.

LA LIBERTAD DE EXPRESION

Cedant Arma

Togae

LOS DE DOSCENTOS escritores, intelectuales y artistas plásticos suscribieron una declaración donde se denunciaba la arbitraria detención de los escritores Annab Ford, Bernardo Kordon y Raúl Larra. Estos fueron detenidos sin media ninguna razón y puestos a disposición del Poder Ejecutivo. El procedimiento muestra bien a las claras la opción que le merece al gobierno la libertad de expresión, condición indispensable para toda labor creadora, sin la cual es posible que se logre acallar las protestas pero no que se convierta a la cultura en un cementerio. Por otro lado, ese hecho constituye una lisa y llana violación de los más elementales derechos humanos. La opción adoptada por Kordon — exiliarse en Chile — también constituye una amenaza. ¿Se debe llegar a pensar que nos queda el silencio y la "buena letra" (autocensura) o la cárcel y el exilio? Nosotros defendemos la libertad.

359
CPMC

DOS CUENTOS

Héctor Tizón y Rolando Safran

CINE

Arte o Rebelión

HAROLDO CONTI

El Oficio de Escribir

Los Novelistas y sus Críticos

VARGAS LLOSA - GARCÍA MARQUEZ - RAMA - RODRIGUEZ MONEGAL - ALEGRIA

UN CURIOSO METODO

Borges y el Peronismo

BIBLIOTECA
NACIONAL
BUENOS AIRES

JUAN JOSE CABRAL
ADOLFO RAMON BELLO
LUIS NORBERTO BLANCO
DANIEL DE LAOZ

Estos son los nombres de los cuatro estudiantes argentinos muertos, asesinados los tres primeros por las balas de la represión del sistema, víctima el restante de un accidente consecuencia de un encontronazo con la policía. Otros están curando sus heridas. Otros están en la cárcel. Nosotros, en nuestro número anterior, a raíz de otro hecho deplorable —la quema de libros— habíamos terminado citando a Heine: "Los que queman libros, tarde o temprano quemarán hombres". Y ahora, este lugar que estaba destinado a denunciar lo que han hecho (o dejado) del Fondo Nacional de las Artes y a festejar el premio que les fuera concedido a los poetas Juan L. Ortiz y Raúl González Tuñón, debe recoger nuestro repudio unánime.

A esos cuatro compatriotas que murieron defendiendo la dignidad de la vida, de una vida de hombres que quieren ser definitivamente libres, dedicamos este número de EL CONTEMPORANEO.

el contemporáneo

NUMERO CUATRO ● PERIODICO DE CULTURA ● SEGUNDA EPOCA ● BS. AS., JUNIO 1969 ● \$ 100.-

Julio Cortázar: EL FIN DE ANTO ARTAUD

Este texto de Julio Cortázar apareció en *Sur*, en mayo de 1948. En aquel entonces, el autor de *Rayuela* era un ilustre desconocido; *republicano hoy*, 21 años después, significa no sólo recordar la verdadera dimensión de un "maldito" como Artaud sino también la posibilidad de apreciar, en la perspectiva del tiempo, la coherencia del escritor argentino, esa verdadera revolución de surrealismo.

Con Antonin Artaud ha callado en Francia una rota palabra que sólo estuvo por mitad del lado de los vivos mientras el resto, desde un lenguaje inalcanzable, inocua y propia una realidad atibada en los insomnios de Rodez. Como sigue siendo natural entre nosotros, nos enteramos de esa muerte por verídicas menudadas líneas de una "carta de Francia" que mensualmente envía el Sr. Juan Saavedra (?), cierto que Artaud no es ni muy ni bien leído en ninguna parte, desde que su significación ya definitiva es la del surrealismo en el más alto y difícil grado de autenticidad: un surrealismo no literario, anti y extraliterario; y que no se puede pedir a todo el mundo que revise sus ideas sobre la literatura, la función del escritor, etc.

Da asco, sin embargo, advertir la violenta presión de raíz estética y profesional que se esmera por integrar con el surrealismo un capítulo más de la historia literaria y que se cierra a su legítimo sentido. Los mismos jefes desfallecen agotados, retornan con cabezas gachas al "volumen de poemas" (tan otra cosa que poemas en volumen) al arcano 17, al manifiesto literario. Por eso habrá que repetirle: la razón del surrealismo excede toda literatura, todo arte, todo método localizado y todo producto resultante. Surrealismo es convulsión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón piedra y por siempre ámbra; una reconquista de lo mal conquistado (lo conquistado a medias: con la parcelación de una ciencia, una razón, razonante, una estética, una moral, una teología) y no la mera producción, dialécticamente antitética, del viejo orden supuestamente progresivo.

A salvo de toda domesticación, por gracia de un estado que lo sostuvo hasta el fin en una continuada aptitud de pueros, Antonin Artaud es ese hombre para quien el surrealismo representa el estado y la

conducta propios del animal humano. Por eso le era dado proclamarse surrealista con la misma esencialidad con que cualquiera se reconoce hombre; manera de ser ineludiblemente inmediata y primera, y no contaminación cultural al modo de todo ismo. Pues ya es tiempo que esto se advierta mejor: lo digo para los jóvenes supuestamente surrealistas, que tienen al tic, a la determinación típica, que dicen "esto es surrealista" como quien le muestra el fiu o el rincocerote al niño, y que dibujan cosas surrealistas partiendo de una idea realista deformada, teratológica a secas; es ya tiempo que se advierta como a más surrealismo corresponden menos rasgos con etiqueta surrealista (relojes blandos, gijocandas con bigotes, retratos tuertos premonitores, exposiciones y antologías). Simplemente porque el abandonment surrealista pone más el acento en el individuo que en sus productos, avisado ya que todo producto tiende a nacer de insuficiencias, reemplaza y consuela con la tristez del sucedáneo. Vivir importa más que escribir, salvo que el escribir sea —como tan pocas veces— un vivir. Salto a la acción, el surrealismo propone el reconocimiento de la realidad como poética, y su vigencia legítima; así es que en último término no se ve que continúe existiendo diferencia esencial entre un poema de Desnos (modo verbal de la realidad) y un accesor poético —cierto crimen, cierto knock-out, cierta mujer— (modos fácticos de la misma realidad).

"Si soy poeta o actor, no lo soy para escribir o declamar poemas, sino para vivirlos", afirma Artaud en una de sus cartas a Henri Parisot, escrita desde el asilo de alienados de Rodez. "Cuando recito un poema, no es para ser aplaudido sino para sentir los cuerpos de hombres y mujeres, he dicho los cuerpos, temblar y virar al unísono con el mío, virar como se viría de la obtusa contemplación del buda sentado, muslos instalados y sexo gratuito: el alma, es decir, a la materialización corporal y real de un ser

integral de poesía. Quiero que los poemas de François Villon, de Charles Baudelaire, de Edgar Poe o de Gérard de Nerval se vuelvan verdaderos, y que la vida salga de los libros, de las revistas, de los teatros, o de las misas que la retienen y la crucifican para captarla, y que pase al plano de esta interina imagen de cuerpos.

Quién podía decir mejor que el Antonin Artaud lanzado a la vida surrealista más ejemplar de este tiempo. Amenazado por ufanos incontables, dueño de un falaz bastión mágico con el que intentó un día de París con su cuchillo contra los ensalmos y con sus exorcismos, viajero fabuloso al país de los Tahrahumars, este hombre pagó temprano el precio del que marcha adelante. No quiero decir que fuese perseguido, no entrare en una lamentación sobre el destino del precursor, etc. Creo que fueron otras las fuerzas que contuvieron a Artaud en la orilla misma del gran salto; creo que esas fuerzas moraban en él, como en todo hombre todavía realista a pesar de su voluntad de sobrerrealizarse, sospecho que su cura —si, profesores, calma, estaba loco— es un testimonio de la lucha entre el homo sapiens milenario (¿eh, Stren Kierkegaard?) y ese otro que habita en más adentro: se agajra así bajo las nocturnas más abajo,orea y se debate buscando con derecho coexistir y colindar hasta la fusión total: Artaud fue su propia arena batalla, su carnicería de medio siglo; así ir y venir del Je al Autre que Rimbaud, profeta mayor y no en el sentido que pretendía el sanseñor Claudel, vociferó en su día vertiginoso.

Ahora él ha muerto, y de la batalla quedará pedruzcos de cosas y un aire húmedo sin luz. Las horribles cartitas escritas desde el asilo de Rodez a Henri Parisot son un testimonio que algunos no olvidaremos.

(*) A la revista *Cabalgata*.

EDITORIAL

El por qué de la reaparición de EL CONTEMPORANEO y de nuestra continuidad en la tarea interrumpida, nos obliga a definir una postura. Todos, estamos o no en el quehacer cultural, somos actores en un acontecimiento que nos atrapa en las cada vez más estrechas redes subordinadas de nuestro país a la influencia norteamericana. Somos actores-espectadores de una lenta, sutil y precisa infiltración en todos los poros de la cultura argentina (entendida ésta como el conjunto de la actividad superestructural de la nación), infiltración que implica la peligrosa involución desde un embrión de nacionalidad hacia un progresivo empobrecimiento y final anulación de nuestra personalidad independiente.

Este proceso, que aquí no podemos más que enunciar, nos presenta una primera y primordial tarea. Nos obliga a establecer desde el primer momento una intención. Tenemos ya, así, un primer punto para nuestro programa: nos proponemos agotar todas nuestras posibilidades para enfrentar, con los medios que nos da la propia actividad cultural, aquella infiltración. Esto requiere un compromiso en cuanto nos propone una tarea concreta y definida. Hemos elegido un medio, esta revista, y queremos hacer de ella un vehículo de máxima eficacia para cumplirla. No somos un grupo cultural ni una capilla que por mérito de la autopublicación se lanza a la repetida aventura de difundir una revista más. Queremos, firmemente, cumplir un papel; y desde aquí y hacia adelante está nuestra labor, que aquel primer objetivo determina pero no completa ni satisface. Precisamente, la tarea no es de negación. No es posible enfrentar ni destruir a través de los propios medios culturales aquella infiltración (¡son muy peligrosas las ilusiones en ese terreno!). La única tarea posible es continuar construyendo y delimitando una cultura nueva, nacional. Y aquí tenemos el segundo punto del programa: edificar con nuestro trabajo (que no es único ni aspira a vanas hegemonías, sino que debe estar hermanado con todo lo positivo que se hace aquí y ahora), y aportar constructivamente, con el máximo de coherencia y amplitud, con claridad y lucidez metodológicas, en el terreno teórico y en el de la creación artística, todo lo necesario para fortalecer las bases de esa verdadera cultura nacional.

Vivimos en una sociedad en agudo proceso de crisis —mundial y nacional—; nuestra conciencia de ello no implica que tengamos de por sí las herramientas utópicamente mágicas que nos permitan dar recetas y soluciones infalibles. Estamos conformando un programa y una intención, sabemos que no podremos escapar a limitaciones que el propio contorno con su imperativa influencia nos impone, pero queremos mantener el máximo grado de independencia para salvaguardar la posibilidad de ser coherentes con nosotros mismos y con nuestro deber. De aquí la insistencia en la publicación de un órgano independiente que mantenga las garantías necesarias negadas constantemente por los medios de comunicación de masas, entre ellos los ambiguos semanarios de información.

La existencia del órgano independiente no puede cubrir, sin embargo, más que una limitada parte de ese amplio frente contra la infiltración ideológica que se cuele a través de todas las vías de la cultura independiente, por su propia idiosincrasia, no puede aspirarse del ámbito de la actividad intelectual, no puede aspirar a competir en el terreno de la comunicación de masas, que es el coto cerrado de los grandes capitales. De allí la necesidad imperiosa de publicar un periódico que, dirigido hacia un sector específico, pueda convertirse en pulso y término de las expresiones más importantes, de aquellas que vayan siendo aporte y sostén de una cultura abierta, viva y polémica; en definitiva, de poder llegar a ser un medio aglutinador en el esfuerzo dirigido a crear una cultura nueva para un país distinto.

el contemporáneo

-PERIODICO DE CULTURA

DIRECCION

Julio Ghersi, Jorge Propato y Amílcar G. Romero.

REDACCION

Hugo Cagliari, Carlos Fosati, Marta Kapustin, Eduardo Kraeghland y Leticia Manzana.

COLABORADORES PERMANENTES

Gerardo Pisarello, Nira Etchenich, Cristina Forero, Cálculo Castillo, Héctor Lastra, Silvestre Byron, Jorge R. Navone, Bernardo Aronson, Daniel Prado, Rubén Derlis, Beatriz Mazzioli, Carlos A. Baudry, Lubrano Zas, Estela Dos Santos, Haroldo Conti, Dalmiro Sáenz y Julio Garbes.

CORRESPONSALES

Carlos Levy (Mendoza), Rodrigo Quijada (Santiago de Chile), Cristóbal García Larrea (Ecuador), Gerardo Sánchez (Italia), Jean Michel Fossey y José Miguel Ullán (Francia).

CORRESPONCENCIA

Amílcar G. Romero - Casilla de Correo 81, Sucursal 12 (B) - Buenos Aires - Argentina.

REGISTRO NACIONAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL N° 929.202.

La Dirección no se hace responsable por los conceptos vertidos en las colaboraciones firmadas.

LITERATURA Y VIDA NACIONAL

UN CURIOSO METODO

Este artículo fue publicado por "Flección" en su N° 6, marzo-abril de 1957. Meses antes su autor había sido nombrado director de la Biblioteca Nacional. En ese ejemplar de "Flección" colaboraron, entre otros, Miguel A. Asturias, Bernardo Canal Feijóo, Estela Canto, Luis Guidino Kramer, Pedro Orlandi, Manuel Lamana, F. J. Solero, Juan C. Ghilano y Ezequiel Martínez Estrada. Al recordarlo hoy, en esta sección tan nuestra, actuamos la pretensión de dar una idea acabada de la estrecha conexión que hay entre la obra de el autor de "El Alphi" y su pensamiento. Toda obra literaria tiene por marco una cosmovisión del mundo, y aquí Borges busca a reducir un "curioso método" de juzgar a su pueblo. Además, si lo leemos con atención tal vez alcancemos a vislumbrar por qué un hombre que piensa de esta forma pudo escribir la obra que ha escrito y por qué, simultáneamente, un hombre como Arlt realizaba obras como "El Juquete Rabioso" o "Los Siete Locos".

SI NO ME ENGARGO, hay dos maneras fundamentales de concebir la historia. La más antigua presupone el libre albedrío y se cree autorizada a formular censuras y apreciaciones; la otra es del optimista y rebaja los actos de los hombres a un mecanismo impersonal y fatal de hechos inevitables. Ambas son licitas, ya que nadie sabe a cual de las dos corresponde el mundo. Si la piedra que cae fuera consciente, observa Spinoza, se creería libre y estaría segura de que se mueve porque así lo quiere su voluntad.

A partir del año 55, pululan las historias y los análisis del régimen abolido. El hecho no es extraño; la dictadura fue inverosímil y aún increíble y uno de los alivios (o acaso de los horrores aborrecidos) de aquella larga noche era, lo recuerdo muy bien, sentir que era irreal (*). Lo extraño es la conducta híbrida de los historiadores. Están incorruptibles aplican con rigor las nociones de libre albedrío y de culpa a cuantos gobernaron el país —sobre al partido de Perón, para el cual se reservan los beneficios del fatalismo histórico—. Resulta así que todos los argentinos tienen la culpa de la dictadura depuesta, salvo se entienden, el dictador, sus legisladores, Nieves Traverser, los miembros de la CGT y de la AEA, los Gardesio, la Alianza Libertadora y las turbas que entre un saqueo y un incendio, daban horror a las noches de Buenos Aires vociferando: ¡Mi general cuanto valés! y otros servilismos del repertorio.

El estilo de los textos que hablo es revelador. En un solo párrafo he subrayado las locuciones: pueblo insurrecto, injusticia social, enajenación de la patria a los consorcios extranjeros y oligarcas. Inevitable proseguir, el lector ya ha reconocido el dialecto, el vocabulario y casi la voz del Padre de los Pobres o de su ligera variante, el Candidato Único o de alguna variante de esa variante... El remedio, claro está, es voluntario. Quienes en un estilo reflejo ensayan estos tambaleantes análisis, notoriamente lo hacen para lograr el favor de un electorado que suponen muy numeroso. No los mueve el magnánimo temor de mostrarse duros con el adversario caído; saben que la batalla persiste y se entienden, o quieren entenderse, con los opresores de ayer. Simulan inabarcable sinceridad, pero ni una palabra de condena tienen para los asaltos, los robos, los descarrillamientos y los incendios; aludir a violencia o a sabotaje podría molestar al múltiple monstruo.

Este recato es comprensible, pero entiendo que es excesivo. Si, como sugieren los analistas, el pueblo hubiera sido partidario del dictador, la revolución, tan pobre de recursos materiales como rica de valentía no habría alcanzado el triunfo. Por lo demás la ética no es una rama de la estadística; una cosa no deja de ser atroc porque millares de hombres la hayan aclamado o ejecutado.

(*) Sospecho que la palabra pesadilla, aplicada al tiempo de Perón, no es una metáfora. La frecuencia de su empleo casi lo prueba (N. de Borges).

FARMACIA
SAN CAYETANOAv. CROVARA 3186
TABLADA

FARMACIA

MIRO

RIVADAVIA 6010
CAPITAL FEDERAL

LIBRERIA

trilce

FILOSOFIA

PSICOLOGIA

SOCIOLOGIA

LITERATURA

NOVEDADES

BEST - SELLERS

INDEPENDENCIA 3037

CAPITAL FEDERAL

NUESTROS NARRADORES

EL TIEMPO DE ESCOR

Reportaje a Haroldo Conti

En este número continuamos con el temario que en el N° 1 respondieron Hector Lastra y Estela Dos Santos, y que fuera compuesto por la entonces directora de *El Contemporáneo*, Dolores Sierra. Ahora lo responde Haroldo Conti, sin dudas uno de los narradores más representativo y homogéneo de nuestra actual narrativa. Novelas como *Sudeste* o *Abrador de la jaula*, libros de relatos como *Tolo el Verano* o *Con otra gente*, lo han ubicado en una primera línea de prestigio. Por supuesto, ninguno de sus libros ha caído bajo la égida del boom. Lo que no deja de ser casi una constante de nuestro medio.

Cada una de sus obras (relatos, narraciones, novelas), ¿qué significa para usted algo así como un experimento con un tema más amplio que a través de cada obra se precisa más claramente y/o se replantea, o este "tema general" va siendo descubierto, estructurando progresivamente (o inopinadamente y aun forradamente) por cada uno de sus relatos?

Nunca sé realmente lo que significa del todo cada una de mis obras. Nunca sé del todo lo que significa mi vida, lo cual es lo mismo. Quizá sea una de los grandes temas, precisamente. Ahora, al cabo de un tiempo, encuentro ciertas constantes. No me las propongo, como no se proponen en la vida. Pero he hecho eso ahí. Se varían y cambian con cierta rigurosa inevitabilidad y a esta altura me pregunto si vale la pena seguir hablando todo el tiempo de las mismas cosas.

Cuando comienza una narración, ¿tiene una idea exacta y precisa de QUÉ quiere que vaya a escribir, y de CÓMO va a escribirlo? ¿Se ajusta a un plan escrito? Entre su proyecto y el resultado final, ¿hay similitudes → diferencias— esenciales?

Tengo una idea, por supuesto, pero justamente trato de que no sea demasiado precisa porque si no me la cuento por anticipado, pierdo la libertad de movimientos, ya no hay novedad. Mi riesgo, mi sorpresa y entonces, otra que carajo la voy a escribir? De acuerdo a esta, los planes, que los tengo (tengo más planes que otra cosa) marcan las líneas generales del asunto tratado de fijar un cierto territorio. ¿Similitudes y diferencias entre proyecto y resultado? Mítad y Mítad. Lo que parece inevitable es que en todos los casos el final se me adelanta. Quiero decir que de pronto aparece ahí, como si cayera del cielo. Supongo que se trata de una maduración interior, un trámite subterráneo que escapa a la plena conciencia.

Mientras trabaja, ¿qué lo preocupa o lo atrae la anécdota, las imágenes, un determinado clima, lo que se ha dado en llamar "el mensaje", la filiación lógica del relato, un sentimiento, una suerte intuición de "algo que es difícil" y que quisiera precisar minuciosamente (o varias) veces, o alguna otra cosa? En lo que se refiere a alguna de estas cosas que se podrían denominar "criterios" de maduración, ¿su preocupación se centra en la estructura o en el lenguaje?

Creo que un determinado clima, y la imagen (sería cinematográfico) es la función de ese clima. Esto en términos generales. Me gusta la idea de Pavese de que la cosa consiste en crear climas y atmósferas. El resto se da a través de eso. De cualquier modo lo que yo sé cierto sino es a través de eso. En cuanto al lenguaje y la estructura no veo cómo pueda ser así. Existe hoy una literatura que ha hecho del lenguaje su exclusivo protagonista. ¿Qué es eso? Un círculo que el oficio de la vacuidad, comercial, al pedismo, nada.

¿Tiene Ud. una problemática personal en el tratamiento del TIEMPO y del ESPACIO? Si la tiene, ¿cuál es? Si no la tiene, ¿se porque no se plantea el tratamiento del tiempo y del espacio como problema, o por algún otro mo-

tivo? ¿Lo que nos interesa saber es su opinión respecto de estos conceptos y su opinión como narrador que se coloca frente a lo que ya ha escrito y a lo que piensa y quiere escribir en el futuro?

El problema del tiempo es justamente una de esas constantes de las que hablabamos al comienzo. Pero sucede que no sé muy en qué consiste el centro de esa preocupación, lo cual es comprensible si se piensa que el tiempo es algo irracional, objeto más bien de la intuición y no el pensamiento.

Ahora estoy ahí, diciendo estas puerisimas. Hace 7 años estaba aquí mirando, sudando tinta y aporreando esta misma máquina, en el tiempo de *Sudeste*. Este otro tiempo ya estaba aquí en alguna manera, así como sigue estando aquí otro. ¿Qué son estos 7 años, aparte de un número y fragmentos de tiempos y memorias que no sé muy bien dónde van en esta historia? A veces pienso que es una cuestión de humor, de cierto gesto, de conjetura o economía. Hago el gesto o lo que sea y vuelvo a golpear la máquina como entonces, que no es entonces sino ahora, siguiendo golpeando la máquina y vos me preguntás 7 años después que es el tiempo y yo le digo justamente todo esto 7 años después.

¿La misma superposición se hace con los lugares, tomando el espacio, dentro de este subjetivismo, como el otro lado del tiempo.

La literatura —, y más específicamente, el cuento —, ¿tiene lugar ocupa en su vida? ¿Es lo más importante —real y objetivamente considerado?

No ocupa un determinado lugar de mi vida sino que es toda mi vida. Quiero decir que es mi forma de realizarme, aunque no me hace especialmente feliz y hubiera querido que las cosas fueran de otra manera. Es mi destino, según parece. Con todo, aunque resulte contradictorio, no me considero un literato. Mi obra no es una sustitución sino una imposición de la vida.

¿Cuál es su manera de trabajar, su ritmo, cuántas horas, cuántas escribe, trabaja con borradores, toma notas, hace planos o diagramas, escribe todo un capítulo y luego comienza con lo que será la versión definitiva?

No tengo un horario preciso, como un empleo. Traté de hacerlo en otro tiempo. Es un buen método, si se dispone de tiempo. Obliga al trabajo y la continuidad. Es un general cambio de actitud, o mejor, un hábito con cada libro. Hago borradores, como por lo común, cuando es inevitable también hago planos y diagramas, de ninguna manera escribo nada de un tirón sino más bien a los tirones.

¿Cree Ud. en la inspiración?

He escrito cosas en total estado de inspiración, pero me encuentro en un estado de exaltación, invariablemente mas. Definitivamente, no soy un inspirado.

Como escritor, como narrador prosista, ¿cree Ud. que tiene una responsabilidad, un compromiso con la realidad y/o con la actualidad? ¿Cómo cree que debe traducirse esa responsabilidad? (a) como un llamado a la acción, o (b) como se humano O como escritor? ¿Se plantea esto como problema, o como un asunto sin tensiones, con o sin dificultad?

Como intelectual me siento obligado (no sólo inclinado) a asumir responsabilidades, a señalar éste o aquel camino. De todas maneras es lo que la gente espera de nosotros. Nuestro correo o nuestra debilidad es el correo o la debilidad de un pueblo. Precisamente, tengo una posición tomada no sólo en el terreno político (algunos limitan el compromiso a eso y se olvidan del resto del hombre) sino en todo lo que importa una decisión de tipo moral. Con todo, considero que el arte, que es el dominio de la pura libertad, no puede recibir imposiciones ajenas al arte mismo. Esto no quiere decir que, por espléndido que sea, no existan valores a los cuales estemos obligados por encima de él.

¿Le interesa alguna narrativa extranjera en particular? ¿Por qué motivos? ¿Qué autor o autores?

Ultimamente, Silioce, Pasolini, Updike, Guimarães Rosa.

¿Le gustaría ser el autor de una de

terminada obra, de alguna novela en particular? ¿De cuál?

Lulú, de Marge.

¿Qué época le interesa y/o le gusta: escuela, poesía, autor, etc.?

Apenas soy un mediocre lector de poesía. Me gusta o no y después no sé qué más decir. El rey David, Carlos, Keats, el viejo Whitman, Hernández, Neruda, Vallejo, Parra, J. L. Ortiz, John Lennon.

¿Le gusta el cine? ¿Qué autor, tipo de film, etc.?

Empecé por ahí. Hoy me gano la vida como guionista de films publicitarios. No tiene sentido hacer números. Me parece más importante la influencia del cine en mi obra. No sé si es evidente. Sudeste, por ejemplo, fue inicialmente un libro cinematográfico. En mi última novela el tratamiento de la imagen y el montaje son semejantes al de una película.

JUNTOS SEPARADOS

Cuento de Rolando Safian

Acordé de sus cómplices y de los fraudes en comas y de ese gran deseo de salir de la jaula. RENE DAUMAL.

Ya en el taxicarga —después de haber embaldado al espejo y haberlo subido con tantas precauciones y haber gastado tanto dinero en su compra— Gabriel se asomó de pronto al miedo al error, al miedo a que todo eso no terminara en un montón de vidrios y esperanzas despedazadas por el suelo, al miedo al peligrósimo tapaj en cualquier parte de la cara, y también al miedo, el peor de todos.

El telémetro había demostrado claramente la existencia del Otro Lado (Gabriel se había colocado a un metro y medio del espejo del baño y al enfocar su propia imagen el telémetro marcó tres metros. Repitió la operación, ésta vez desde noventa centímetros) y el telémetro marcó un metro ochenta exactamente) y entonces comprendió que el era sólo su mitad y que la otra había que buscarla. Los espejos sólo eran puertas con una astuta llave de cristal.

Gabriel recordó todo esto mientras se ponía un pullover de cuello alto e iba a la cocina a prepararse un café. Faltaba una hora para el momento establecido y aún tenía que acomodarse el espejo en el cuarto antes de pasar al Otro Lado. Tardó más de cinco minutos tratando de distribuirlo dentro de la pieza y al fin lo dejó invadiendo el rincón de la pared de la ventana y de la pared del placard.

A la hora establecida Gabriel se acercó definitivamente al espejo. Miró la cara. "Mi cara" pensó, "mi futura am". Miró el placard, "mi dracalip". Las cortinas, "mis santiron". Entonces levantó su mano izquierda y posó suavemente la palma sobre la superficie helada. La mano fue desapareciendo muy lentamente. Luego colocó el pie izquierdo y lo vio desaparecer de la misma forma. Y por último aporó la cabeza y luego todo el cuerpo y fue consumiéndose hasta desaparecer por completo.

Gabriel se encontró en su pieza nuevamente. Miró la cara "Esta es mi amac". Se miró a sí mismo: "Yo soy Leirbag". Fuso su mano derecha sobre el corazón, sonrió, y utilizó la izquierda, ahora la más hábil, salió al frío de la calle. "Un frío idéntico, pero cift".

Todos los otros iban a contramano, todos los carteles de propaganda eran ilegibles. Se metió las manos en los bolsillos, cruzó la calle y comenzó a caminar resueltamente.

Entonces lo vio. Era idéntico, perfecto y tan real como alucinante. Acababa de cruzar la calle y venía hacia él caminando resueltamente con las manos en los bolsillos y la misma increíble sonrisa.

Y el esperado apretón de manos, los primeros balbuceos ambos ante sí mismo se transforman de pronto en el trépitido de un cristal que se rompe en mil pedazos saltando violentamente sobre la vereda.

CRITICAS

EMIR RODRIGUEZ

MONÉLUM

PASADO Y PRESENTE DE LA CRITICA

Desde ultratumbas

Hablo en nombre de una raza extinta. Hasta hace pocos minutos yo creía ser una persona con vocación y destino; creía ser igual a mis semejantes o a los que yo consideraba mis semejantes; creía moverme como todos; creía sufrir cuando me atacaban, amar cuando era amado y desear de alguna manera seguir viviendo. Esta tarde he descubierta que, como los dinosaurios y como los protodictios, como todos esos divertidos animales del pasado más remoto, yo no existo.

Felizmente, mi inexistencia había tomado algunas precauciones. Y esta mañana, cuando todavía creía existir y tenía entera confianza en ser un hombre de este tiempo, tomé algunas apuntes como consecuencia de una larga conversación conmigo mismo que era, a su vez, consecuencia de muchas largas conversaciones con ustedes. Y digo los seres reales y las razas reales. Sobre esa ilusión y sobre esa ficción es que elaboro mi breve intervención literaria.

La crítica, ese cadáver

Mi querido amigo, el escritor venezolano Usir Pietri ha dicho que la crítica ya no existe. En verdad, la crítica que él ha definido ya no existe. Murio de apoplejía en el siglo XVI. El último dominó, leyendo la crítica de Brea que había usado tanto nuestro venerabilísimo (no digo más) don Andrés, el último dominó salió un día a la calle y vio que los poetas escribían poemas a quienes les había dicho lo que tenían que escribir, a quienes les había mostrado como no con-

(*) Ver pág. 6.

tundir la tragedia con la comedia, cómo se defendían los críticos, cómo las unidades, etc., seguían gozando de buena salud y escribían cosas desmelendadas y hablar de sí mismos como críticos literarios.

Es crítico se murió. Los que hemos venido después, representantes de la crítica, los tenemos pretensos críticos modestos que casi nos confundimos con los autores mismos. En realidad, nosotros somos críticos de una novela que si bien tiene personajes reales, de carne y hueso, es sin embargo, una obra totalmente de ficción: la novela crítica. Pero yo me preguntaba esta mañana, cuando no sabía que iba a decir todo esto porque ignoraba aún que los críticos eramos diploédicos: ¿cómo la novela, lo que nosotros llamamos novela, no es una obra crítica?

La novela moderna

La novela moderna empieza en la época moderna como una obra de crítica. La primera novela moderna es una obra de crítica de un señor que se llama Miguel de Cervantes y Saavedra y que es el patrono de todos nuestros críticos, reales o extintos. El Quijote —vale decir, la primera novela moderna— es una obra de crítica de caballería, una crítica activa, militante. Una crítica enterradora de un género que, ese sí, tenía cara de extinto.

El Quijote es una crítica en movimiento, no una crítica. El nombre del siglo XVIII para enseñar a la gente cómo escribir, sino una crítica para enseñarles cómo no escribir, como ver la realidad. Y es eso lo que la realidad. Y es eso lo que nosotros, los críticos modestos que hemos nacido pocos años después del siglo XVIII, hemos ido descubriendo: la novela es una manera de ver la realidad críticamente.

Cervantes es el novelista más experimentado de todos los tiempos. Es mucho más audaz que Joyce y, claro, más que Vargas Llosa. Cervantes reacciona a una obra en la cual, a medida que se realiza la obra, se va comentando a sí misma y comentando a un género rival, destruyéndolo, criticándolo, reactiva, creadora y recreadora. Ustedes, que han leído el Quijote mejor que yo, me ayudarían a recordar aquel episodio en que quedan enfrentados

el Quijote y el Vizcaino. Cervantes paró la narración porque ya no tiene más historia y entonces sale a buscar la historia de Don Quijote y la encuentra para volver a ella y volver a producir. Y que me dicen ustedes de la segunda parte, cuando los personajes han leído la historia y han leído el libro que escribió el señor Avellaneda o supuesto Avellaneda, y se ponen a hablar de sí mismos como críticos literarios.

Esa es la obra que hacemos nosotros los críticos, tenemos pretensos críticos que goza de buena salud gracias a los novelistas.

Novela y novelista

Henry Fielding, en el siglo XVIII, en Inglaterra, también era un novelista crítico. Cada una de las partes de Tom Jones está precedida de un análisis, estandarte de un nuevo género que iba creando Tom Jones a la zaga de don Quijote. Lawrence Sterne es también un novelista crítico. El fue quien creó los procedimientos que después hicieron famoso a Joyce. El fue el primero que se animó a contar una historia en primera persona —yo soy—, joven cuando termina la historia no tiene más de 4 años. Sin embargo, la novela crítica de Henry Fielding y de alguna manera, y es también la historia del tipo de Tristán.

El gran error de mi maestro de lo que podría llamarse la narración interrumpida, la narración que el novelista intermite a momentos, es el momento que va a ocurrir la cosa más interesante, porque hay un crítico medio de los novelistas que se llaman Samuel Richardson y de su amigo James Jacobson y de varios otros famosos críticos que tomaron el género epistolarlo y lo convirtieron en novela. Y qué decir de Flaubert y de Henry James, sino que la novela es el género crítico por excelencia. La novela es la reacción de un hombre para enfrentarse a una realidad en la que ya ellos están inmersos, miden profundamente, y ante la cual tienen que criticar y protestar. Un novelista lea y proteste —y esto lo saben tanto como yo, ya lo han dicho Cervantes, Sterne, Rousseau y Vargas Llosa— para enseñar a transformar esa lucha suya con la realidad en una estructura de palabras. Y aquí viene la novela crítica, la novela crítica, transformación de palabras que todos usamos para describirnos bien día o para olvidarnos, o para matar en algo que no es únicamente transmisión de un significado sino en una estructura válida por sí misma, perdurable, o sea, crítica.

Un ejemplo

Mientras Uds. trabajan, quizá nosotros podamos, sino descansar, por lo menos reflexionar sobre todo lo que nos ha pasado y tomar —este es el segundo aspecto de que quería hablar— el ejemplo de Uds. Este ejemplo no es, naturalmente, un ejemplo de modelos literarios a seguir, sino un ejemplo de cómo pensar en algo que se puede seguir el extraordinario voluntarismo que anima a la literatura latinoamericana. Es voluntarismo que va desde el voluntarismo individual del artista —de él habló Vargas Llosa, y es el que permitía al escritor imponerse a sus problemas, librarse de sus impotencias y sobreponerse a sus dificultades— hasta el voluntarismo que va mucho más allá porque se consustancia con la lucha por la sobrevivencia.

Y es, ese, repito, el modelo que a mi juicio los escritores españoles debemos tomar de todos Uds.

Los hijos prodigos

Por último, diré que Uds. representan para nosotros la existencia de una solución que nos revela una solidaridad que, como dije antes, tiene origen y viene provocada por muchas cosas que nosotros tenemos en común. Uds. nosotros deseamos, sentamos y profesamos, pero que —para unos críticos modestos— que Uds. crean un espíritu de solidaridad que sea el espíritu de la novela crítica. Solo entonces, cuando la hayamos ganado y merecido, los pediremos a Uds. que nos enseñen en todo lo que están haciendo. Nada más.

Kafka, crítico

Eso fue lo que hizo uno de los más grandes escritores que empieza a traer nuestro siglo. Ese Franz Kafka, un judío de Praga que vivía en lo que era una parte de la ciudad que era el eterno imperio austro-húngaro, que vivía encerrado en el ghetto de Praga, que vivía encerrado en un castaño que habían enseñado sus mayores, que vivía aterrizado por su padre; ese Kafka que escribió esas narraciones que cuando se publicaron nadie entendió del todo por que en una de ellas un señor se levantaba y se convertía en un enfermo se hallaba convertido en una cucaracha (¿dónde se ha visto que una cucaracha sea un ser humano?) y en otra a un señor lo golpeaban en las espaldas y lo llevaban preso, lo ejecutaban sin un proceso intimo, lo ejecutaban sin que él pudiera saber nunca qué había pasado; ese mismo Kafka.

Los críticos del realismo, cuando leyeron la novela Kafka, dijeron que ese escritor se escapaba, que ese escritor se evadía de la realidad y se iba a traer garabatos por esos mundos. Pero cuando vino Hilfer, y cuando Hilfer empezó a salir con sus dos libros en las espaldas de los señores, los señores le daban los campos de concentración y los señores se iban a ser juzgados, y cuando los señores se convirtieron en insectos, entonces alguien comenzó a darse cuenta de que ese gran crítico que se llamó Franz Kafka era algo más, mucho más que un insecto.

Asimismo, espero que quienes me están escuchando ahora sean capaces de darse cuenta de que estos grandes escritores que tenemos acá entre nosotros, estos novelistas son algo más que artistas que se ocupan de sus realidades escribiendo ficciones. Porque son, además, seres humanos que reaccionan a la realidad que enfrentan entre todas las labores críticas: observar la realidad crítica, la realidad horrible, la realidad política, la realidad transformarla por medios que ni ellos mismos, ni nosotros —los críticos— vamos a poder transformar en nuestra cultura, pero transformarla en una realidad para siempre.

Una realidad que nos altera y nos perturba y la realidad que nosotros nos comuñe y nos hace llorar, pero nos hace reír. Una realidad, en fin, en la que nosotros vamos a nuestra cultura, pero ya de críticos ni de novelistas, sino simplemente de hombres.

JOSE MARIA CASTELLET

Oír, Observar, Aprender

América desde Europa

Los escritores españoles no podemos ser ajenos en absoluto a lo que hemos oído aquí, en estos días, a esta explosión del boom de la novela latinoamericana. Y no podemos serlo por muchas, muchísimas razones: una, evidente es la de lo solamente escrituras, nos sentamos frente a las obras que escriben estos novelistas sin ninguna barrera y que nos permite entrar directamente en ellas y no como extranjeros. Y por otro lado (y esta puede tomarse como una consideración general, extraliteraria), Latinoamérica es, en estos momentos, para muchos escritores, (ya no desde los españoles conscientes), una esperanza; una esperanza en muchos órdenes; una esperanza en el terreno literario, pero también —y no quisiera limitarme al término político— una esperanza en el nacimiento de una nueva visión del mundo, no desde el punto de vista de los poderosos, sino desde el punto de vista de los humildes y los desvalidos.

En cuanto a mi caso particular, esa literatura ha estado muy lejos de serme ajena. Desde el momento en que inferior —la difusión—, hemos intentado

dar a conocer, con un respeto tremendo, la literatura latinoamericana. Ya no en función de escritor ni de crítico literario, sino en la mucho más humilde de asesor literario de casas editoriales, de jurado de premios. En la medida que supimos y pudimos, tratamos de proyectar, como cosa nuestra, esta novela de América volcada hacia Europa. Probablemente no le habría faltado fuerza si hubiera traído consigo, pero en ese caso hemos querido sumarnos a lo que podíamos hacer el carro de los vencedores.

Hace 30 años...

El enfoque de lo que para nosotros significa la novela latinoamericana tiene que ser apuntado desde la perspectiva española. Y me es muy doloroso decirlo, pero lo cierto es que la literatura no solo española, sino del mundo intelectual español en estos momentos, está muy mal, muy bajo de espíritu y de tono.

No voy a intentar aquí explicaciones ni interpretaciones porque no es ese el tema. Un ejemplo muy amigable de uno de los más jóvenes, al despedirme de Madrid el mismo día que venía para acá me oí decir a hablar muy mal de nosotros? Bueno, yo no voy a hablar ni solo de ellos, porque sé muy evidentemente yo soy uno más entre ellos y porque sé que ellos no son estrictamente culpables de los bajos niveles literarios que en estos momentos se producen en mi país. Por otra parte, tampoco quiero echar la culpa a nadie. Solo quiero decir que desde hace muchos años, unos treinta años, la situación intelectual española es tremendamente anormal.

En 1967, en Caracas, se llevó a cabo el XIII Congreso Interamericano de Literatura. Las sesiones se realizaron en las aulas de la Universidad Central de Venezuela y la sesión pública de clausura, cuya síntesis publicamos aquí, se celebró en el Teatro del Ateneo de Caracas. Frente a un público numeroso y entusiasmado que colaba la sala, dirigieron el debate los venezolanos Miguel Otero Silva y Oscar Samuella Urdaneta. El Presidente del Comité Organizador del Congreso, José Ramón Medina, señaló que el propósito fundamental había sido poner "frente a frente al escritor (en su crítica, con sus analistas, con quienes enjuician su obra). Nuestra cultura venezolana Papeles día a conocer la versión magnetofónica de dicha sesión pública de clausura. Limitados por comprensibles razones de espacio, ofrecemos a continuación un extracto importante de cada intervención. La síntesis, los títulos y subtítulos son de nuestra responsabilidad. En la página 8 y en continuación se completa el material.

Los Novelistas y sus Críticos

ARTURO USLAR PIETRI

La Necesidad de Expresar

El arte: un misterio

No hay fórmula para escribir una novela; no hay fórmula para ser un artista. Se llega a ser un artista por medio de la experiencia y de la sensibilidad de una manera milagrosa. Me refiero a esa suma de cosas in-clasificables, de angustias, de necesidades de expresión, de liberación de atormantado, que llevan en una forma ciega —lan ciega que el mismo no sabe donde va a parar— a hacer y re-hacer.

Los escritores son gente simple, son hombres un poco decamparados frente a la vida, son hombres con una sensibilidad que sufre y que reacciona, hombres que tienen una necesidad angustiosa de expresión como liberación; para sacar de ellos lo que dentro de ellos no puede quedar y tratar, a su modo, de componer o desequilibrar un mundo con el que no están de acuerdo. Pero no basta con ese impulso. Siempre quedará lo misterioso que hace que sea muy distinto el testimonio y la obra de arte.

Responsabilidad y modestia

Acá hemos recibido la lección de una gran modestia por parte de estos extraordinarios escritores que nos han hablado de su obra como un acaecimiento del que ellos casi no han sido responsables, como de una revelación que les ha sido deparada, como de un reencuentro fortuito del que han salido cosas. Y junto a esa modestia, a ese estado de gracia, a esa apertura al mundo para responderle y re-hacerlo, hemos visto igualmente que no hay fórmula ni receta ni truco para escribir. Los que tienen trucos, los que tienen fórmulas, los que tienen recetas, son los malos escritores. Ningún gran escritor se ha regido nunca por una fórmula, ni la ha pretendido explicar. Por ello le es tan difícil a los escritores hablar de su obra. Son las obras las que deben hablar por ellos. Cuando un hombre necesita explicar su obra, es porque ésta no significa ni dice nada.

Obsolescencia de la crítica

Yo tengo mucho respeto por los críticos, pero considero que es un género que está prácticamente condenado a desaparecer. Yo sé que mi amigo Rodriguez Monegal, a pesar de que me mira con alarma, en el fondo está de acuerdo conmigo. Porque la crítica tenía un sentido cuando existía una preceptiva literaria dogmática, cuando existía una manera de medir, calibrar y sopesar las obras literarias. Pero hoy día yo me pregunto: ¿quién tiene ese rostro para medir? ¿quién es capaz de dictaminar "este es el criterio para distinguir lo que vale de lo que no vale"? ¿quién es capaz de levantar un modelo cuando hemos visto todos los años caer a los modelos levantados y surgir las peceras heréticas, que son las que se convierten a su vez en nuevos modelos?

Hoy día la crítica no puede tener ese sentido valorativo. La crítica, puede tener, a lo sumo, un sentido participativo, tener una orientación explicativa, tener una posición de apoyo, pa-

ra que de esa manera, los que están identificados con una manera de hacer el arte, le hagan entender su criterio de los demás.

Ineficacia de la crítica

Ya no existe quien se atreva a decir que algo no es arte, aunque en su interior mucha gente dude de que determinadas cosas sean arte. Y así, en este mundo de confusión —que es un mundo de creación y de transformación— la crítica se encuentra en el más desesperado de los casos. Por eso digo que la crítica, en la forma en que se la entiende en la época de oro de los grandes críticos que pontificaban y consagraban como se decía o condenaban muerte, esa crítica ha terminado. Ahora hay quienes cooperan en una empresa de creación estética, no creando ellos sino explicando el significado de la creación ajena porque está de acuerdo con esa forma de creación.

Quedarán esos epígonos, esos asociados, esos soldados en la lucha de una nueva estética. Y quedarán también los historiadores de la literatura y los profesores de literatura, claro, porque sin ellos no habría manera de transmitir y enseñar. Pero la crítica como tal, la crítica valorativa, la crítica que decide el destino de las obras, la crítica que daba o pretendía dar a cada quien lo suyo, esa está muerta y no va a haber quien la resucite en este mundo cambiante.

FERNANDO ALEGRIA

UNA FORMA DE VIDA

Todos nuestros países están poco relacionados editorialmente con los demás. Pero creo que el caso de Chile es el ejemplo más dramático de la dolencia a la que me refiero. Resulta que nosotros publicamos libros, grabamos discos, escribimos poemas, obras de teatro (teatro un buen teatro), y nada nos libra del sentido de vida casi aislada que tenemos.

Nosotros, los que escribimos tales cosas, las reencaramos a escribirlos. Sucede que continúa la experiencia cuando esa experiencia deja de ser anecdótica y se transforma en una expresión de uno mismo. Cuando lo que uno está escribiendo ha dejado de ser anecdótica; cuando lo que uno está escribiendo le da forma y le da orden a la realidad y expresa un orden en la vida que la vida no tiene pero que nosotros quisiéramos tener, entonces estamos haciendo una novela, un cuento, un poema.

En el fondo, no tiene ninguna importancia para mí la diferencia de géneros literarios. Escribo poemas que tal vez no son poemas, ya que son unos versos muy largos que pueden igualmente ser párrafos de un relato; escribo ensayos; escribo cuentos y es todo novelas; básicamente estoy tratando de buscar una forma de vida. Creo profundamente —y lo digo sin ánimo deliberado, sin tratar de enviar mensajes— sin tratar de hacer discursos— que el escritor que va en busca de la experiencia, que va en busca de lo que el mismo va dejando en otros seres y en otros lugares, si reencuentra lo que busca y si tiene talento para darle una forma estética que permanezca, es un gran escritor.

(Continúa en contrapaja).

CRITICA DE LIBROS

La mala hora, de G. García Márquez.

Ed. Sudamericana. 203 págs.

Con esta obra, el narrador colombiano se reencuentra con la economía y la grandeza de El Coronel no tiene quien le escriba o Los funerales de la mamá grande, aunque, eso sí, llevando esa economía y ascrivismo del lenguaje mucho más allá, también recontrándose

Con esta obra, el narrador colombiano se reencuentra con la economía y la grandeza de El Coronel no tiene quien le escriba o Los funerales de la mamá grande, aunque, eso sí, llevando esa economía y ascrivismo del lenguaje mucho más allá, también recontrándose

Pronto aparecerá

Por la piel

POEMAS DE

MARTA KAPUSTIN

Y JOSE

SLIMOBICH

EDICIONES

DEL ALTO SOL

Underground Cinema

¿arte de rebelión?

por SILVESTRE BYRON

"Están sucediendo cosas muy extrañas en el cine", enfatizó Mekas, portavoz del Underground Cinema o cine subterráneo. Y lo más extraño es que no tiene nada de extraño". En New York, Los Angeles y San Francisco, centros del movimiento, proliferan las exhibiciones en teatros independientes, sótanos, bares o galerías de arte. Es posible que estas películas lleguen hasta a su vez a los libros como si fueran un disco, un par de zapatos o un libro.

ARTE Y REBELION

Estos son los determinantes del movimiento; y sus realizadores (moviemakers) extienden los límites del film; por ejemplo, se pinta, se raya o perfora la película. Algunos pegan alas de polillas directamente sobre el negativo y luego lo pasan por la copiladora. Otro, en cambio, aplican tantas cosas que es imposible sacar copias. Se llega hasta prescindir de la imagen: proyectan solo el haz de luz. Asimismo, hay pantallas y proyectores múltiples que combinan con la acción en vivo. Una nueva visión que se abre.

con los delirios imaginativos de Cien años de soledad. A nuestro criterio, esta novela es superior a lo que ya conocíamos del autor. La hondura y la perfección que alcanzan todos los personajes, en el drama de cada uno y colectivo a la vez, García Márquez rescata para la literatura uno de esos frescos épicos que ya parecían enterrados para siempre. (G. H.).

La milicia literaria, de Héctor P. Agostini.

Ed. Ediciones Silaba. 216 págs.

Creemos que siempre deberemos lamentar que Agostini, cualquier día, no se siente y escribe todo lo que sabe sobre marxismo, cultura y literatura. Salvo algunas obras, cuyo renombre nos salva de la enumeración, en casos como el que nos ocupa, acude a la recopilación y cae en cierto desorden y superficialidad más que criticable en un ensayista de su altura. Por momentos, en notas como la dedicada a Lugones o a "Las mujeres de Vargas Llosa", el lector puede encontrarse con ese Agostini que siempre se espera en un libro firmado por quien, en este momento, en la Argentina y desde el marxismo, es uno de los pocos que puede aportar valiosamente, profundamente, a la crítica literaria. (AGR).

¿REBELDES CON CAUSA?

Estas películas implican una actitud rebelde frente a las disposiciones legales y morales de la sociedad norteamericana y, sobre todo, frente a las convenciones "made in Hollywood". Underground es vanguardista; y ésta no es solamente la intelectualidad de un momento histórico determinado. Si analizamos que es vanguardia, descubriremos que hay una posición rebelde contra una cultura y un arte presentes en función de una cultura y un arte futuros. Toda vanguardia propone, no impone.

En la década del 20 los artistas de vanguardia descartaron la trama argumental. Para el dadaísta Picabia el error en un cuadro era el tema; en el cine, la trama. Investigaron los medios más ceñidos al cine para comprenderlo y explotar mejor su potencialidad.

La vanguardia floreció abundantemente en Europa, especialmente con las composiciones geométricas y el sinfonismo. Italia se adelantó a la escenografía de El gabinete del Dr. Caligari. Buscaron una variante absoluta de la novela, crear una moral sin prejuicios y encarrar cualquier tema con libertad de expresión. Es sobre estas bases que surge el Underground al final de la década del 50, radicalizándose en la actual. Ahora los objetivos están claramente definidos. La vanguardia europea llegó a Estados Unidos, luego fue retomada como cine experimental.

NUEVAS FORMAS

El Underground no repudia ni destruye al viejo cine: lo vive y se hace solo. Rebelándose, crean nuevas formas contra un cine convencional y literario. Su naturaleza independiente le otorga una total libertad de expresión. Carece de presiones por parte de los productores; la producción corre por cuenta del realizador. Además, el espectador puede satisfacer a un público masivo. Cada trabajo está hecho con bajo costo, usando película de 8 o 16 mm. El resultado no tiene a los trabajos imper-

lea de las literarias

Jura Novit Curia

CUENTO DE HECTOR TIZON*

A esa hora hachorhosa de la siesta, nadie —vivo ni muerto— se aventuraba por las calles del pueblo.

Ella al principio ni siquiera se dio cuenta, hasta que lo descubrió en su alma; fue como quien en una solitaria sobremesa se descubre de pronto una pequeña mancha en la piel de una mano y recuerda que sí, que antes la tenía pero era imperceptible y ahora nota que se ha agrandado. Y sabe también, súbitamente, que eso crecerá hasta cubrirle todo el cuerpo, que el riesgo es enorme y quizás irreparable. Corre en busca de auxilio. Ella en principio pensó esto que ahora sí, como una pequeña espina clavada. Recién advierte la amenaza, la trama de la conspiración. Y sale en busca de ayuda.

Sus pasos resonaron durante varias cuadras por las calles desiertas. Sólo en una de las esquinas creyó ver a alguien, a lo lejos, pero no podría jurar que el bullo —hombre o animal— trató de ocultarse detrás de un bucón.

Aunque nativa y vástago de una familia principal del pueblo, emplea varias jergas en el dar con el bufete. A medida que andaba, el calor era más intenso y la claridad deslumbraante del sol confundía sus puntos de referencia. Incluso estuvo al borde de extraviarse; descansó unos minutos, sentada en el umbral de la acera

—alta y antigua, en donde todavía podían descubrirse las argollas para ratos los cabalgaduras—, frente a las tiendas de los turcos, ahora también herméticamente cerradas. Allí descansó, recordando vagamente que por esos sitios —de niña— solía dar alcance al vendedor de alaja y guarapo frescos que, pedaleando dentro de su carrito colorado, tocaba una bocina muy delgada. Con el recuerdo sorrido, secándose las lágrimas y enseguida descubrió el letrero

Dr. Antolin Barboza - Leyes

semicubierto en la pérgola que soportaba un partral.

El famoso letrado —en cuyas dotes se contaba también la clarividencia— ya la esperaba en la puerta. Y cuando la vio superar la bocanacalle, él también se resguardó en las sombras de la entrada; corrió hacia el interior, se colocó el guardapolvo gris que usaba para atender a la clientela, y los pequeños anteojos y aguardó sentado, firmemente parapetado, a su gran escritorio en forma de U. La única luz del ambiente vino de un decúculo amarillento —proveniente de la claraboya abierta en el lado oeste (era ya la tarde entonces).

—No toque el llamador —ordenó el abogado, cuando la vio rebotada en el fondo claro de la entrada—. Pase.

Ella, que apenas tuvo fuerzas para superar esos pocos metros, se arrojó literalmente en sus brazos.

—Estoy perdida, perdida —alcanzó a decir—. Sálveme, doctor.

El abogado palpó ese cuerpo magro y envejecido, recorrió por un temblor, que apartó de sí y obligó a sentar en un sillón giratorio. Luego esperó unos segundos a que dejara de gimotear y relatar su caso en forma algo confusa.

—Cálmese —dijo al cabo.

—¿Es incurable, doctor? —preguntó con voz desmayada.

—Por supuesto que no. La solución es onerosa pero profundamente sencilla... Está en el artículo 507 del Código.

Apenas el abogado terminó de hablar la mujer caía abatida. Pero antes de que el letrado tuviera tiempo de quitarse el guardapolvo y los anteojos, ella se había repuesto; en la superficie oscura de los cristales del saguán se arregló el sombrero y retocó la pintura de sus labios, se alisó la ropa y, como una rafa, salió nuevamente a la calle.

(*) El autor, que es nacido y vive en Yala (Jujuy), explica el título de este relato como "un latifundio forense muy usual" que significa algo así como "el juzgador que comete y aplica el derecho o la ley".

sonal tipo Hollywood, sino a la creación de un artista, único como en la poesía.

¿CINE ABSOLUTO?

La literatura cinematográfica es desdiciada; lo que cuenta es la visualidad. Imparta más el aspecto perceptivo y técnico que el tema. Mas aún lo que se tiene que expresar. "La cámara ahora capta vistazos, fragmentos de gente, ruidos, ruidos, impresiones fugaces, tanto de objetos como de acciones", dice Mekas. Es el flash-back: la realidad de chips y vistazo que vemos a través de la ventanilla del auto o del jet", agrega Mekas. "Nuestros ojos pasan por cambios físisos. Estamos examinando el aspecto formal del film. No tengamos presente, por lo tanto, su significado conceptual. Esto es cine absoluto.

CINE MAS PINTURA

Como disciplina, se admite a la pintura porque es la más vinculada al cine. Ya en los años 20 se había evidenciado preocupación por esta relación. El ritmo y el movimiento de los films de la vanguardia fueron resultados de las preocupaciones de los cubistas y futuristas por desplegar un movimiento en la pintura. Muchos reacios estudiaron esta disciplina antes de filmar. El movimiento sugerido en la pintura, se logra plenamente en el cine. ¿Acaso alguna vez es un proceso cuyo fundamento es la ilusión del movimiento?

¿EXISTE VANGUARDIA?

Es un error creer que no hay vanguardia. Los que atacan al Underground alzan que la conciencia del cine, por sus posibilidades, no puede ser un bo de ensayo. Es el caso del neorealismo, donde el cine ejercita por sí auténtica vanguardia sin empleo de otras expresiones. Pero el cine, típico fenómeno de nuestro tiempo, depende de la técnica; y en el Underground es obvia la presencia de la máquina para percibir los aspectos mecánicos y las subjetividades de cada moviemaker. Y esto es fundamental: el hombre no puede confiarse en nada; en los otros, en imágenes, a lo cual hay que agregar que el cine depende básicamente de la tecnología.

IMAGENS ABSTRACTAS Y NO AL COMPROMISO

Muchos moviemakers trabajan con una base abstracta. Son experimentales.

Así, de esta forma, se aborda una imagen no representativa del documental. "Primero tuvimos la imagen estática de un tren entrando en una estación (si empezamos por allí)... el teatro filmado... las historias y fantasías, entonces los poetas reanudarón de los argumentos, las tramas y los temas", dijo Mekas. Es la década del 20. "Los poetas del 60 abandonaron la imagen representativa", es decir, no se busca registrar una realidad objetiva o subjetiva, sino la puridad del cine. Pero no obstante, siempre existirá una acción con la realidad.

La nueva comedia cinematográfica dice no al compromiso. Es disparatada, absurda, insensata, "totalmente desafiada por la definición de Meisler, realizador de *Hallelujah the hills*, film que es una alegre protesta contra el american way of life. La parodia sin inhibiciones indica un nuevo camino. Todos jugamos en la superficie, lo que se da en llamar "con pies ligeros". Nada de honduras.

ADIOS A LAS TRAMAS

"La trama es inservible. No se la puede tomar muy en serio", dice Hill. Esto parecería indicar una clara improvisación frente a la moviola. Y más si tenemos en cuenta que de la postura de Mekas podemos inferir que: 1, no sirve de nada criticar el orden existente; 2, no se cambian las cosas desde adentro; 3, el cambio se realiza en uno mismo, en mí ser, y 4, esa transformación se exteriorizará en formas estéticas.

LAS BUENAS COSTUMBRES

Una actriz baleó a un moviemaker; algunas presentaciones personales se ven rodeadas de escándalo; todo se confunde: para algunos *Hallelujah the hills*, es pop-art; se hostiga a los realizadores; para los tribunales ser un delincuente juvenil es más digno; se confiscan los reces y la policía, siempre eficaz, clausura cines y arresta proyectores. Mekas anunció: "Nuestros cronistas, la prensa, la TV, la radio, los críticos, todos conspiran para mantener las puertas cerradas". Luego de lo cual agregó: "Tenemos que abrir las". La óptica de los años 20 era la misma.

FANTASMAGORIAS DE LAS ALTIPLANICIAS

POEMA DE ARIEL FERRARO

Los Corrientes geológicos del viento
Quieren bajar al pastizal de piedra
Por las altas cornisas de soledad que gastan
Viñuelas y pastores.

Dadme un tambor de sol para animar el aire
Que oprimido se pierde bajo los apeadores.

Este fue un mar de lejía cobriza
Que encantaron los peces y las algas fecundas.
Después vino la niebla con su fragua sombría
Y secó las mejillas de las estrabaciones.

Nadie supo el momento en que por las honduras se
[consumió la vida
Dejando en la planicie de alveosos recuerdos
Los cortantes colores que pintan las quebradas.

Un polen de pobreza cae hacia las espigas
Que coronan la frente calcárea de las huellas.
Y unas plumas con sangre mueven por los tolares
Un olor azufrado que se hace lejania.

Dadme un hilo de chágur del salar penitente
Y enhebrar la vida lenta y domesticada,
Aquí donde estas cosas tienen día sin año.

... Porque todo es comienzo y es final de lo mismo.

(*) Este poema fue el primer premio de los Primeros Juegos Florales de La Joven Poesía Latinoamericana, evento que organizamos en octubre de 1967. Formaron el jurado Lázaro Liacho (SADE), Francisco

Urondo (invitado) y Nira Etchené (El Contemporáneo). Agradecemos a todas las publicaciones, colegas, tanto argentinas como de otros países, instituciones y personas que colaboraron para el éxito.



editorial

EL común denominador de ese sector de la intelectualidad argentina al que vagamente podemos denominar como progresista, sigue siendo el desencanto. Un desencanto que se torna frágil y contraproducente, ya que el momento grave por el que está pasando nuestro país (la manera en que está siendo amenazada y vulnerada la libertad de expresión en todas sus formas, tanto sea cultural como políticamente), exigiría, hoy más que nunca, la necesidad de establecer o crear las bases que posibiliten un trabajo en común, la posibilidad de defender y exigir el respeto que la actividad cultural (y, por ende, cualquier actividad humana) requiere.

Pero sería ocioso repetir aquí hechos o anécdotas que echen por tierra esta o cualquier otra aspiración; una Universidad desguisada es ya, de por sí, un buen patrón de medida. También podemos hallar datos fehacientes si se enjuicia críticamente ese maremágnum de obras (léase: "boom" del libro argentino) que se editaron estos últimos tiempos (más que nada, éas a las que se bautizó con el eufemismo de best-sellers), o si pensamos en la infinidad de publicaciones que murieron antes de justificar siquiera su corta existencia, o si observamos el "resumen" que la mayoría de las "jóvenes esperanzas" (y otras no tan "jóvenes") de nuestras letras ha encontrado en las redacciones de los semanarios que actualmente manejan eso que se ha dado en llamar (estos semanarios acuñaron el término) la "opinión pública de la clase media argentina". Nuestra cultura, sus intelectuales, al igual que el país (pero como un pálido reflejo de éste) se hallan inmersos en un pozo de vacío, y pronto caerán sobre nosotros mismos; y mucho más aún si vemos que estamos a fin de paso de que el "discurrir" errase con lo poco que queda. Hemos arribado a una de esas concepciones en donde se pierden en juego la capacidad, la eficacia y el destino a jugar de una generación; y lo nuestro, esa "fiaca autóctona" de muchos intelectuales, el seguir computando los fracasos "ajenos" detrás de la vidriera de una confitería, es algo más que incapacidad.

Los intelectuales del interior (esa otra parte del país), mientras tanto, siguen trabajando en la máxima orfandad, apoyados solamente en una voluntad monolítica y en un eco inexistente; y todas las publicaciones culturales, tanto las de Buenos Aires como las de cualquier ciudad del interior, y que son, sin duda, las que reflejan la realidad cultural de un país, mueren o naufragan en el estrecho círculo de amigos (que ocasionalmente rompe algún hecho casual), o encuentran su propio círculo vicioso al acabarse sus perspectivas de vida en el agotamiento de la auto-publicación o en la opacidad que se presenta como perspectiva al intentar el pago siguiente, necesario, universalizador (3).

No se ha hallado todavía ese campo propicio donde establecer la posibilidad de amarrar los esfuerzos, encontrar los objetivos y lanzarse a una real empresa cultural, de verdadero alcance nacional. Podemos, en nuestro país, en estas últimas décadas, hablar seriamente de eso que en cultura se llama generación?

Esta carencia es, precisamente, la que nos hace pensar y dudar de la solidez —y hasta de la existencia— de una base cultural que posibilite ese desarrollo, tan pregonado y vapuleado sobre todo a partir de fines de 1955: y más aún cuando resultan cada vez menos convincentes esas explicaciones voluntaristas a ultranza (nuestro "desencuentro") o la peyorativa "nacionalista" del "européismo cipayo" o de la "mentalidad colonial" de nuestros intelectuales. Cada fenómeno tiene su explicación;

(Pasa a pág. 2)

LA MANO

Esta nota de Jan Pato sobre la última película de Jiri Třnka muestra la obra y la independencia necesaria que, primero, debería alcanzar todo movimiento o arte que quiera ser una obra de arte. Sin dejar de ser un cineasta y un mundo entero, respicando sobre la palabra escrita sobre la foto que está enmarcando.

SOLO una mano. Ni siquiera derecha, o izquierda. Es sólo el símbolo de un juego de señales. De un juego falso. De un juego en el que se nos imponen los movimientos que no dependen de la mano, ni del sentimiento, sino que es dirigido exclusivamente por las intervenciones de una mano ajena, anónima, intempestiva, inaccesible, pero potente. La escogió la mano infante del artista —animador, narrador, productor, presentador, artista nacional, Jiri Třnka,

para simbolizar todas las intervenciones en las actividades humanas que tratan de impedir la victoria de la verdad y privan la vida de su sentido y su hermosura imponiendo semiverdades. Miles "manos" atacan por la prensa, la palabra, la imagen; desayunan cosas de svenal (lleva la corbata expuesta), y más allá; más allá, más allá, dame, a mí! adapte a mi imagen, mi, mi, mi.

Pobke Kasper, feliz en su amor de un ramo floreciente, al que intentó dedicar todo su arte, sufre un colapso y esculpe su retrato, el de la mano omnipotente, que no es derecha, ni izquierda. La mano le recompensa y lo corona en la imagen. A pesar de eso Kasper, desagradecido, escapa.

Hayle, corre, para encontrar otra vez a su generoso amor. Rescatado atrapado todos los obstáculos y el poder

La Literatura de Investigación y la Vanguardia, La Censura de "Bomarzo" y la Quema de Libros. Relatos de Cesare Pavese y Estela Dos Santos, Poesías de Nira Etchenique, Flashes, crítica literaria y de cine.

ORSON WELLES habla sobre cine



Xilografía de Juan M. Sánchez, impresa con el Tero Original

en diferentes disfraces, que no conoce el amor, aunque vista a menudo su traje. Encuentra a su fin. Empero, ésta lo mata, porque viene demasiado tarde.

La mano, poderosa, prepara un atisú, laureada, enciende las últimas bujías a su retratista.

La película de marionetas de Třnka es un gran drama, una advertencia emocional de la pérdida de la libertad y felicidad, una proclama a la audacia personal. Empero, es, al mismo tiempo, un poema fílmico.

El artista que revivió en sus obras los hábitos y costumbres populares, la historia de su nación, el cuento de hadas oriental, al príncipe Bvayva, al soldado-pacifista Svek, a Shokogugere y Boccaccio, jamás perdió su relación con su época, y sus contradicciones jamás le dejaron indiferente. Las resuena después de cada excurción al pa-

sado, para que en el presente quede la voz de su conciencia.

La pasión advierte de la velocidad que mata al hombre. La Abuela Clémencia de la técnica que lo roba la alegría. Lo Mano de la pérdida de su personalidad. A pesar de eso, Třnka no es mientar en estas películas, no predica, no escarmenta. Es poeta, pero no es sentimental. Sentimentalmente narra una peripécia dramática, cuya concisión y estilización artísticas ofrecen a los actores de madera una capacidad de expresión superior a la de sus colegas humanos. Y quizás sean más humanos que ellos.

En su última película Třnka se ha expresado del modo más convincente. El héroe es ceciente, el pelotero es fuertemente. Se trata de la felicidad, de la libertad. La mano es potente, omnipotente. Por lo demás, no es derecha, ni izquierda. ●

estas a cabo en el ámbito de la cultura literaria de esta última década. Pero la referencia obligatoria —para indicar un cambio y quizás una crisis en el desarrollo histórico de esta literatura— que se encuentra también en dos ensayos aparecidos en *Menabó* & Se trata de una hipótesis de sociología de la literatura, de Mariano Spínola. Y una tesis consagrada, de Francesco Leontini. El programa de la vanguardia presenta en estos trabajos otro elemento que la diferencia de una vanguardia clásica o ambición por construir. De aquí, indudablemente, el carácter programático señalado en un comienzo.

Sólo Leontini advierte, empero, en este momento, la proyección constructiva de una vanguardia clásica, como decíamos antes, se agotará en hecho de moda. Leontini ve en este momento "dos puntos críticos: a) la actividad literaria se liga a unas convenciones con las que la disfrutan, de modo que, si no responde a una expectativa intuitivamente, luego de la ruptura de rigor, su propia conveniencia, se somete a la convención opuesta, es decir, la de un disfrute dividido o curioso; b) tal tipo de goce que es absolutamente opuesto al de una novela tradicional, parece sin embargo ser similar a él. De hecho, fallando en la obra una dimensión semiántica-sintáctica, falta luego la pragmática que funda la participación del lector".

A pesar de partir de puntos de vista disímiles y de arribar a conclusiones también disímiles, estos dos ensayos poseen en común, por un lado, el método preliminar del planteo; e) de fundarse en descripciones bastante análogas del terreno o territorio interior cultural sobre los cuales se desarrolla la nueva vanguardia "experimentalista".

A criterio de Spínola, "precisamente porque el experimentalismo opera con diversos instrumentos culturales es que puede traer a nosotros un momento decisivo de ruptura con una situación literaria tradicional"; se trataría, por consiguiente, de una experiencia que digna tal dignidad, que se trata de un acto, que no es sólo lingüístico —o que lo es sólo si se entiende a la lengua "como una institución que regula y expresa la dinámica de la cultura y la sociedad".

Leontini insiste en las soluciones ofrecidas por los componentes estructuralistas del movimiento, en cambio, Spínola, previene una síntesis ("que centrará de allí"), indica por ahora una multiplicidad de "instancias cognitivas" y da como "referencias" a la literatura contemporánea, a la estética, a Husserl, a psicoanálisis junto a la estética simbólica, Wittgenstein, Marx, etcétera.

Perspectivas

Esto confirma lo que dijimos anteriormente. Si debemos trazar un cuadro —aun sociológico— de la literatura de los últimos años, será necesario que se desarrolle en una maraña de referencias culturales o directamente en un cuadro de experiencias intelectuales, las que la sociedad participa en su totalidad y que están limitadas a individuos o a grupos bien definidos.

Hoy es obligatorio el acuerdo con las ideas de la época, y deberíamos alegrarnos, dando por superada la barrera que el gusto opone, a pesar de todo, a la literatura en su ser o querer ser puntual respecto a la profundización del conocimiento de la realidad, que comporta —de hecho— todo movimiento de ideas validamente referido a la realidad.

Superadas las convenciones del gusto, bastan las referencias a la cultura de la época para caracterizar (o justificar) a una literatura que se proponga ser significativa en su elección como "palabra". Ésta es la pregunta que cada uno se puede plantear en este punto. Recogiendo la conclusión de Spínola, que dice que la experimentación no es "sólo lingüística" o que sólo lo es bajo condiciones precisas, como reflejo dinámico de la vida y la sociedad, debemos admitir que el arte literario intentado en estos últimos años por la nueva literatura se ubica en la dirección de enriquecimiento cognoscitivo de la realidad, que, sin embargo, no puede encontrar aún su momento de verificación en la praxis.

Este momento no puede producirse, para la literatura, en una fase prelingüística o extra-lingüística. Es decir, que todo discurso sobre literatura, que supere la propaganda tendenciosa puede partir de hipótesis sociológicas, pero únicamente podrá concluir en un discurso crítico que sirva para descubrir, en términos de coherencia lingüística, a la obra literaria como un hecho artístico —cuando sea posible— y no más como cristalización de formas estéticas, en la evolución de un momento cultural (y, en ciertos casos, de una cultura como hecho o degeneración, aún devener, a fin por lo menos intentar devener, desarrollo como palabra).

(Traducción de Héctor Cordero)

Traducción: D. Sierra

LOS DESABRE DOS PAVES

Es superfluo recibirlo Homero. Simplemente, hemos querido referir un coloso que tuvo lugar la última de la muerte y Patrolo.

(Hablan Aquiles y Patrolo)

AQUILES Patrolo, ¿por que nosotros, los hombres, siempre decimos, para darnos los visto peores? ¿No basta un poco de vino para matar a un hombre? ¿Por qué yo y te comamos? No hay diferencia entre nosotros? ¿Por ventr. Venir un día en que seremos cada-veza?

PATROLO Aquiles, no te reconozco. AQUILES Pero yo ya te conozco. No basta un poco de vino para matar a un hombre? ¿Por qué yo y te comamos? No hay diferencia entre nosotros? ¿Por ventr. Venir un día en que seremos cada-veza?

PATROLO Al menos, uno de nosotros podrá recordarla por el otro. Esperémoslo. Así hablaremos al destino.

AQUILES Por esto se bebe de noche. ¿Has pensado alguna vez que un niño no bebe, porque para él no existe la muerte? Tú, Patrolo, ¿debías cuando eras chico?

PATROLO No he hecho jamás nada que no fuese contigo y como tú. AQUILES Quiero decir, cuando estábamos siempre juntos y jugábamos y cantábamos, y la jornada era breve pero nos pasaban nunca, ¡tu sabías qué era la muerte, tu muerte? Porque de chico uno mata pero no sabe que es la muerte. Luego llega el día que de golpe se convierte, se toma la muerte dentro, y desde entonces se es un hombre hecho. Se combate y se juega, se pisa la noche impaciente. ¿Pero has visto jamás a un chico bicho?

PATROLO Me pregunto cuándo fue la primera vez. Yo no sé. No recuerdo. Me parece haber bebido siempre, e ignorado la muerte.

AQUILES Eres como un niño, Patrolo. PATROLO Pregúntalo a su enemigo, Aquiles.

AQUILES Lo haré. Pero la muerte para ti no existe. Y no es buen guerrero quien no teme la muerte.

PATROLO No obstante bebo contigo, esta noche. AQUILES Y no tienes recuerdos, Patrolo? No dices nunca: "He hecho esto. He visto esto. Me pregunto si me acordaré de esto, cuando se me ha ido tu vida, qué has dejado de ti sobre la tierra y en el mar? ¿Para qué sirve pisar los días si no se recuerdan?"

PATROLO Cuando eras chico, Aquiles, no recordábamos nada. Nos bastaba estar juntos todo el tiempo.

AQUILES Me pregunto si todavía alguna vez en Tesalia se acuerda de ese tiempo. Y cuando de esta guerra, retornes los campesivos allí, quien pasará por esas calles, quien sabrá que una vez estuvimos también nosotros —y éramos dos muchachos como seguramente hay otros ahora. ¿Lo sabrán los niños que crecen ahora, sabrán lo que les espera?"

PATROLO No se piensa en eso, cuando se es un muchacho. AQUILES Hay días en que aún deben razer y que nosotros no veremos.

PATROLO ¿No hemos visto ya muchos? AQUILES No, Patrolo, muchos no. Vendrá el día en que seremos cadáveres. Que tendremos tapada la boca con un puñado de tierra. Y ni siquiera sabremos aquello que hemos visto.

PATROLO No sirve de nada pensarlo. AQUILES No se puede no pensarlo. Cuando muchacho, se es como un animal, se mira y se ríe. No se sabe lo que cuenta. No se sabe la fuerza que se tiene. Se combate por juego y se cae a tierra, cuando. Luego si uno se vuelve a jugar.

PATROLO Nosotros tenemos otros juegos. La cama y el botín. Los enemigos, y está bebido de esta noche, Aquiles, ¿cuándo regresares al campo de batalla?

AQUILES Regresaremos, estás seguro. Un destino nos espera. Cuando voy las manos en llamas será la hora.

PATROLO ¿A tal punto? AQUILES ¿Por qué? ¿Te asusta? ¿No las has visto peores?

PATROLO Me pone frenético. Estamos aquí para terminar. Quizás mañana AQUILES No tengas prisa, Patrolo. Deja decir "mañana" a los dioses. Solamente para cuando te acordaras de lo que hiciste.

PATROLO Pero vérselas peor depende de nosotros. Hasta el fin. Bebe, Aquiles. A la lanza y al escudo. Lo que has sido será todavía. Volvemos a arriar, AQUILES Bebo a los mortales y a los impetiales, Patrolo. A mi padre y a mi madre. A lo que ha sido, en el recuerdo, y a nosotros dos.

PATROLO ¿Tantas cosas recordas? AQUILES No más que una mujercita a que me mendigo. Aún ellos han sido niños.

PATROLO Tú eres rico, Aquiles, y para ti la riqueza es un harapo que se usa. Únicamente tú puedes decir que eres como un mendigo. Tú que has tomado por asalto la roca de Tenedo, tu que has despojado la ciudad de los amanzados, y luchando con los osos en la montaña, ¿qué otro niño ha sido templado en el fuego por su madre como tú? Tú eres espada y tres lanza, Aquiles.

AQUILES Sólvo en el fuego, tú has estado conmigo siempre. PATROLO Como la sombra acompaña a la nube. Como Teso con Pirto. Quíras te espera un día, Aquiles, en el que también vendrá al Hades a librarnos. Y veremos también esos.

AQUILES Mejor era aquel tiempo en que no existía el Hades. En ese entonces andábamos entre los bosques y los torrentes y, una vez lavado el sudor, eramos niños. Entonces cada gesto, cada ademán era un juego. Cuanto recuerdo y ninguno lo sabía. ¿Teníamos valor? No lo sé. No importa. Sé que sobre el monte del centauro era verino, era invierno, era toda la vida. Eramos animales.

PATROLO Pero luego vino lo peor. Vinieron el riesgo y la muerte. Y entonces nosotros fuimos guerreros. AQUILES No se escapa a la muerte. Y no conocí a mi hijo. Hasta Dadamia está muerta. Oh, pero que no permanec en la isla, en medio de las mujeres!

PATROLO Tendrás pobres recuerdos, Aquiles. Serías un niño. Mejor sería que no haber existido. AQUILES ¿Pero quién te dice que la vida fue esta? ¿O, Patrolo, eres así. Debíamos ver lo peor.

PATROLO Yo mañana salgo al campo. Contigo. AQUILES No es todavía mi día. PATROLO Y entonces iré solo. Y para avergonzarte tomare tu lanza.

AQUILES Yo no había nacido todavía y ya habían abatido el freno. Quisiera haber sido el claro que se abre en la noche.

PATROLO Ven a campo de batalla y lo verás digno de ti. Tantas enemigos, tantas espas. AQUILES Nunca no arden todavía. PATROLO Tomaré tus manoplas y tu escudo. Estarás tú en mi brazo. Nada podrá rozarme. Me parecerá jugar. AQUILES Verdaderamente eres el niño que bebe. PATROLO Cuando corras con el centauro, Aquiles, no piensas en los recuerdos. No eres más inmortal que esta noche. AQUILES Únicamente los dioses conocen el destino y viven. Pero tú te burlas del destino. PATROLO Bebe conmigo una vez más. Después mañana, quisiera en el Hades, conversáramos también sobre esto.

El presente artículo, con la excepción de algunas frases que se refieren a la obra de Spínola, es una traducción de un texto escrito en italiano por el autor. El texto original se encuentra en el libro "Los Desabres Dos Pavés" de D. Sierra, editado por el sello editorial "Los Desabres" de Buenos Aires. El autor agradece a D. Sierra por haber permitido la traducción de este texto.

[1] *Menabó* presenta un embolamiento de significados. En la obra *Menabó* se desarrolla un significado substancial del sentido literal de los textos aparecidos. Este procedimiento, al fundarse por el momento en nuestra contemporaneidad, se fundamenta en la obra de Spínola, que se trata de un texto múltiple, subterráneo, implícito en la actual literatura. "Acuña" más de "debuta" el concepto de "Menabó" en Homero, los desabres con el propósito de las ideas latas y su evolución. En el texto, se habla de "debuta" el concepto de "Menabó" ha cambiado a partir de las propuestas expresadas por Marx. (Nota de D. Sierra)

[2] El término *palabra* refiere a la capital distinción sociológica de los individuos que "no es función del sujeto particular" y "que se refiere exclusivamente" a la "palabra" que "no es un acto individual" y "subterráneo" y "implícito" en la obra de Spínola. (Ver el Cap. I, y el Par. II, y Par. III, Cap. IV, ver un moderno desarrollo de estos conceptos).

[3] *Menabó* presenta un embolamiento de significados. En la obra *Menabó* se desarrolla un significado substancial del sentido literal de los textos aparecidos. Este procedimiento, al fundarse por el momento en nuestra contemporaneidad, se fundamenta en la obra de Spínola, que se trata de un texto múltiple, subterráneo, implícito en la actual literatura. "Acuña" más de "debuta" el concepto de "Menabó" en Homero, los desabres con el propósito de las ideas latas y su evolución. En el texto, se habla de "debuta" el concepto de "Menabó" ha cambiado a partir de las propuestas expresadas por Marx. (Nota de D. Sierra)

LITERATURA y vida nacional **de la tristeza**

Nira ETCHENIK

Hasta el instante de la publicación de *Esternos*, el nombre de Manuel Mujica Láinez era conocido solamente por las críticas hechas de Buenos Aires. Después de la decisión municipal, Mujica Láinez comenzó a hacer sus apariciones, en todo el país. Crecieron inmensamente el amor de los lectores de la ciudad, porque sabíamos que los encargados de tan alto mandato a veces se equivocaron al tomar una decisión que no había sido estudiada y comprendida; y a veces se equivocaron al tomar una decisión que no había sido estudiada y comprendida. A veces se equivocaron hasta que consiguieron una obra que debía ser escrita por el primer poeta de la Argentina. Por sus lecturas y sus críticas de Mujica Láinez, y creemos que no hay más nadie que toque la palabra a una escritura que se llama poesía. En su último caso el de un amigo personal de nuestro país, nos referimos a Silvia Bullrich.

MANUCHO

Rostro y mundo de Manuel Mujica Láinez, por Silvia Bullrich (fragmento de un artículo, Copyright LEOPLAN, 1964).

Tenía yo trece años y leía versos, los leía sin cesar, pero nunca los míamos, porque una memoria privilegiada, ya muy dominada con el tiempo, me permitía retenerlos a la primera lectura. Un día cayó en mis manos una revista con una poesía de Mujica Láinez. "De los árboles frescos a la sombra tendida..." y terminaba con unos versos que no me daban ganas de hacer estipias a un adolescente: "Y en la tarde que muere saber callar, callar! Porque los corazones de aquellos que me amado! Son lo mismo que un vaso hacia el borde ondulante, y una sola palabra los puede desbordar."

En un estado de santa exaltación corrí hacia el cuarto de mi hermana mayor, que era para mí el ámbito de todas las cosas...

—¿Conces a Manuel Mujica Láinez? —le pregunté, bromosa.
—Por supuesto, me dijo.
—Y cómo está el pregunté.

—Es alto, físico pelado y una capa. Lo creí seriamente, como ella sin duda también lo creía, pues a esas edades un poeta se parece a un dios. Dyerus no es poeta, y Manucho lo era.

Pasaron dos o tres semanas y una noche mi hermana entró en mi cuarto exultante; acababa de conocer realmente a Manuel Láinez y me decía al día siguiente a comer a casa (...).

Vivíamos en un elegante "hotelito", como se decía allá por el año 30, en la calle Gallardo. Desde el living, tapado por la colección de cuadros de mi padre, se oía al portero abrir la cancel y uno acudía a recibir al visitante a la altura de la escalera. Yo estaba allí, de pie, viendo subir a Mujica Láinez. Fue un golpe demagógico para ambos. Él vino ante mí a una chica de pelo rubio, coquetado sin gracia, mal vestido, regordeta, de anteojos. Yo vi a un muchacho modélico, de nariz...

...sus ojos verdes invertidos; ni alto, ni físico ni pelado. En aquel momento nos odiamos con un odio que duró dos o tres años hasta que yo aprendí a vestirme, a peinarme, a no usar anteojos y a olvidar mi desdén causada por el roscante poeta (...).

En su juventud, Manucho jugaba al cinco, juego que ahora ya no le divierte, pues ya nadie se escandaliza. Pero podía resistir a la tentación de esgrimir su ingenio, siempre alerta y temble. Recuerdo el honor de un amigo común a quien ella le dijo: "He visto a tu madre, está de veinte". Y el joven Mujica Láinez preguntó, inocente: "¿Años o pasos?" Y el cuento de un mendigo que le pidió algo de ropa, pues no tenía con qué vestirse; y el consejo: "Aprenda francés, que viene mucho". Lo cual no le impedía a ningún momento dar lo que necesitara hubiera dado en su lugar (...). Así es Mujica Láinez, con su monedero en el bolsillo izquierdo de su chaleco vistoso de alguna lujosa tela labrada y un bastón fino, casi una vara, en la mano, como Oscar Wilde o como el gitano de García Lorca. Y digo esto porque pienso que Manucho es mitad lord, mitad gitano (...).

Educado en Francia, aprendió de los franceses el buen gusto, el amor al arte y la extorsión del deber; educado también un poco en Inglaterra, aprendió de los ingleses la famosa regla de conducta "never explain, never complain".

Manucho, como yo, pertenece a esos argentinos que eligieron a diario la Argentina entre todos los países del mundo que le han dado sus mejores años, su esfuerzo, su obra, su grano de arena o, más exactamente, su semilla. En la atmósfera de la cultura; de esos argentinos que de generación en generación trabajan para su felicidad, mientras miran con un sombrero divertido y desdén las sumas astronómicas que componen las fortunas de los que los llamaban "vendepatrias". Pero nosotros somos mucho más ricos, porque la Argentina es nuestra. ■

I

Habiendo por fin de la tristeza delto nosotros su corazón y el mío, pronunciar la virtud con que seremos un poco más de lluvia y más de otoño y un poco de ciudad atormentada en el tiempo del vino y la caricia.

Derrotados guerreros, qué podremos "roburar a la neblina, qué espacio para amar, qué poco de dolor que no esté usado, qué elemental muerte todavía descubrirá mi hueso enamorado entre el oscuro rastro de tus muertes?"

Dilatada y fetal, como un otoño que entrega a las verdades desperado y gris de la inocencia, amargos replicas del viento en el espejo la tristeza se acuesta en nuestro lecho.

Melancoólica invasora de sus besos, fragante rosa pálida en mi vientre, qué haremos por fin de la tristeza?

II

Mi corazón ha crecido al fin es una estatua que desfloran los pájaros del alba entre la triste niebla de un otoño antiguo y el viento que no cubre más que en la palabra triste. Como una flor ajada que señaló un poema en el libro se está, páido y gastado, áspero corazón de adolescente, vulnerable y final muerte del alma que se extiende hacia el sur de las estrellas tiembla y descansa y tiembla. Ha de esperar la enfermedad del tiempo.

Todos hablan de amor y por la tierra cruzan la fusilada sangre y el veneno, robota soledad la última vara que se flagela la esperanza ahogada está puro gemido en mi corazón.

Combatiente sin fe, tan penetrada de viejos enemigos, cómo he de hallar defensa a la tristeza!

La primavera acobó y entre la lluvia espuma que levanta su mano de cristal huele a paloma.

Un campo de cereal oscuro y grave corre en la vasta región de mi silencio; no soy yo la que llora, son mis ojos que sangran todavía por el país lejano donde habita mi raza de terraza.

LIBRERÍA EDITORIAL
EL QUIJOTE
Alvear 280, loc. 7, Villa Ballester

LEA "CORMORAN Y DELFIN"
Aire, Mar, Poesía
YA SALIO EL VIAJE 13
FF de Amador, Ed. 12 Dpto 5
Olivos Pcia. de Buenos Aires

EDICIONES INTÉPERE
Inmensamente Ciudadano, poemas de C. Levy

Peidosa a: Juan de Dios Videla 746 Mendoza

ORSON WELLES habla...
(Vase de pag. 8).

es el principal. Hablamos de ellos, los utilizamos, pero no sabemos vivir con ellos. La otra es el prestigio de la gente responsable de la sociedad tecnológica. En esta sociedad los hombres que dirigen y los camilotes que representan a la técnica no desean suficiente espacio para el artista que está en favor del ser humano, al que realmente se le utiliza sólo para la desvaloración.
"Se considera, ante todo, un moralista?"
Sí, pero eso contra la moral. La mayoría de las veces pero lo que parece una manifestación —lo que me gusta en pintura, música o literatura— no es sino mi gusto por todo aquello que es opuesto a lo que yo soy.
Los moralistas me aburren mucho, pero mucho me temo que sea uno de ellos. (Se ríe) ¿Qué peados estos moralistas!

LEA "PIELOSOS DEL NOROESTE"
Conje y Suscripciones
C. de C. 1256
San Salvador de Jujuy

Ediciones Verborama
EL VASTAGO de Carlos M. Lovelatto
Poesía a: 25 de Mayo 297, La Rioja

De su obra, más que una actitud moralista, lo que se desprende es una posición ética ante el mundo. Si los dos filmes sobre Shakespeare (6) están hechos desde un punto de vista ético. Creo que nunca he hecho una película sin un fuerte punto de vista ético sobre su sociedad. Moralmente hablando, no hay ambigüedad en lo que hago.
Pero un punto de vista ambiguo es necesario; el mundo es así hoy día.
Justamente es como se nos aparece el mundo: no es una ambigüedad verdadera, sino como una pantalla que deflora una ambigüedad. Moralmente hablando, no hay ambigüedad en lo que hago.
Pero un punto de vista ambiguo es necesario; el mundo es así hoy día.
Justamente es como se nos aparece el mundo: no es una ambigüedad verdadera, sino como una pantalla que deflora una ambigüedad. Moralmente hablando, no hay ambigüedad en lo que hago.

A éstos también les doy los mejores argumentos de defensa que puedo imaginar. Les diré que es una oportunidad de hablar que a aquellos personajes que —a mis ojos— son simpáticos; y esto es lo que más me gusta; es una especie de cine-musica moral. Creo que hay que dar a todo el mundo sus mejores argumentos de defensa, incluyendo aquellos personajes con los que estoy en desacuerdo en la historia.
A éstos también les doy los mejores argumentos de defensa que puedo imaginar. Les diré que es una oportunidad de hablar que a aquellos personajes que —a mis ojos— son simpáticos; y esto es lo que más me gusta; es una especie de cine-musica moral. Creo que hay que dar a todo el mundo sus mejores argumentos de defensa, incluyendo aquellos personajes con los que estoy en desacuerdo en la historia.

generación. Arthur Miller, por ejemplo, es terriblemente retórico. Tiene un inmenso talento, pero... Una de las cosas más hermosas que se encuentran en su obra es la lucha por la libertad y la defensa del individuo.
Una lucha por la dignidad. No estoy en absoluto de acuerdo con todas esas novelas, esas películas, que tratan hoy día de la desesperanza. No creo que un artista pueda utilizar la desesperanza total como tema: estamos demasiado cerca de ella en la vida diaria.
Sea temática sólo puede utilizarse cuando la vida es menos peligrosa y más claramente afirmativa. ■

6) *Vagón*, famosa revista de moda internacional.
7) *Orson Welles* es el momento de comenzar la guerra en su serie, está definiendo la sexta al mundo en 88 días de Verne. Posteriormente a *Galileo Galilei*, el director de *El Quijote* se ha basado en el mundo y dividido el cine (el cine) por la obra. En *Madame Bovary*, la lengua de *Verne* y *André*.
8) En el momento de la guerra, se encontraron heridos en Europa por las bombas.
9) Concepto ético que se refiere a lo que la distancia entre el primer plano en "Barridos" más cercano a la cámara y el primer plano más lejano se mayor. Asimismo, la imagen por su profundidad de campo, el fondo de la cámara, de la posición de "sentarse" levantarse.
10) *Fotografía de El Quijote*.
11) *Madell* (1947) y *Falstaff* (1954).

el contemporáneo

PERIÓDICO DE CULTURA

Buenos Aires, Marzo-Abril 1967

N.º 2 \$ 80.—

LA "NUEVA GENERACION TEATRAL ARGENTINA"

PAGINA 5

Literatura y Cine

PAGINA 3

Simone de Beauvoir

LA EMPRESA DE VIVIR

PAGINA 8

Poemas de J. Sologuren

PAGINA 6

Lot, o del patriotismo CUENTO DE KAREL CAPEK

PAGINA 2

EL SURREALISMO

PAGINA 4

María Granata: Color Humano

Crítica Literaria y de Cine

editorial

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

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

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

Cual lo mismo sucede aquí. La literatura, por ejemplo, se escribe en otra parte. Felizmente, porque de otro modo no tendríamos literatura. Es decir: una literatura que mereciera tal nombre, buena literatura, sólo nos quedarían esas desmentadas muestras de incorrección estilística, inconsciencia respecto del hecho de escribir, asunto trasunto, fallido ciudadano y apresurada torturación psico-sociológica que periódicamente se publican con la etiqueta de prosa o poesía "realista", "que le duele el país", etc., etc.

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

Y no hay en esta la menor ironía (o, si la hay, es apenas sarcástica), ya que en este punto abundamos el límite donde el fenómeno de la inflación puede ocurrir el riesgo de hacerse actual nada más y nada menos que nuestro tiempo —aunque de la literatura, por supuesto. Y también porque todo autoriza a afirmar que escribir se está convirtiendo en un ejercicio de subilechía (aunque involuntaria) autoconciencia, que se escribe para ser leído en y por determinados círculos literario-intelectuales —y no porque no haya lectores, precisamente, el matco debe ser buscado en otra parte.

Quizás haya que recordar que —más allá de las rubricas equívocas de un mal llamada y por escrito "realismo" fotográfico y epiléptico, más allá de la antropomorfización, de la pretaza reciprocidad en el espasmo concertado y tan lejos de la distorsión inflacionista como del espíritu de aquella— también existe ese núcleo para el cual la literatura es, en un sentido profundo, un medio de conocimiento y la finalidad del oficio de escribir ejercido conscientemente.

LA DIRECCION.

Se dice que la cinematografía polaca tiene relaciones más estrechas con la literatura. Ciel todos los filmes de un cierto nivel cultural en la social de los últimos diez años contemporánea Generación, Kamil Czuczaj y Zdzisław Janiszewski, Letnia, Herold, etc. etc. etc. se encuentran inspirados, Ser Juana de los Angeles, etc.

Dejar comparado el hecho parece haber. Se trata de algo conocido y repetido por la crítica, el público, los escritores y hasta por los mismos cineastas. No obstante, es muy importante generalizar sobre lo que quiere conocer a fondo el carácter del cine polaco, su orientación general desde los primeros días visuales, su carácter ético y moral, y finalmente los cambios que en ellos se han delineado en su evolución.

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

También en la URSS la literatura, ya sea la clásica o —y más especialmente— la contemporánea, ha sido un modelo para la producción cinematográfica, sobre todo a partir de fines de la década del cincuenta. Pero —a ser preciso— la adaptación cinematográfica polaca ha desempeñado un papel muy importante el teatro realista tradicional.

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

Pero en la URSS el cine fue, en su co-

mienzo, completamente autónomo y libre, y casi de influencia literaria en teatral. El cine épico es el mejor ejemplo. De hecho, según numerosos testimonios, ha sido justamente ese cine —y no la pintura o la literatura— el que trajo plenamente el paralelismo entre el método ideológico y moral del período más tradicional de la historia de la URSS, y esa tradición aun está presente y reconocidamente vivificada.

Un desarrollo análogo se produjo en Polonia más o menos marcada también en otros países donde se produjo, por ejemplo, el cine se afirma desde sus comienzos de una manera esencialmente autónoma, con una fuerte influencia del carácter no literario de aquellos filmes y sus conexiones con el cine, el musical, la comedia, el cine de acción, etc. etc. etc. La influencia de la literatura western en los filmes de ese film es totalmente marginal; incluso puede decirse que fue el cine que dio a esa literatura una verdadera y propia dimensión épica. El encuentro del cine norteamericano con la mayor y más comprometida literatura del país presenta aspectos particulares. El cine no absorbió jamás los valores morales, éticos, estructurales propios de Hemingway, Steinbeck o Faulkner. Filmes como *Adios a las armas*, *Por quién doblaron las campanas*, etc. etc. etc. y el mar no son ni mejores ni peores que cualquier filme menos extraído de un autor literario hollywoodiense. Las relaciones entre cine y literatura en *Jos Estados Unidos* se fundan, en el fondo, en un proceso de asimilación de valores, más que en valores casuales) elementos temáticos; el cine adopta su lenguaje, a su propia tradición cinematográfica. Este puede decirse que es el cine que dio a esa literatura una verdadera y propia dimensión épica.

LITERATURA Y CINE

La situación de la cinematografía polaca era muy distinta, que se desarrolló en el siglo XIX, la literatura era el más importante vehículo de los contenidos morales, éticos, etc. etc. etc. Durante los 150 años de esclavitud la literatura ha cumplido el papel de opinión pública y de conciencia social, y en la época de una política de vanguardia en la vida del pueblo y ha asumido un papel peculiar al tratarlos en un problema social y dramático de la realidad, y así, primera que la literatura ha conservado, tanto antes como después de la guerra. La literatura de los siglos cincuenta y cincuenta —sino, por ejemplo, de la obra de Kazimierz Burdzy, Jerzy Kosciuszko, Adolf Burski, Jaroslaw Iwaszkiewicz— es la literatura moralista, incluso vehículo de cultura que, accidentalmente, no, trataba los problemas más serios.

El cine no participaba, en absoluto, de esta tendencia. No existía, concretamente a los otros países citados, una auténtica tradición cinematográfica que pudiera ser tomada como ejemplo. El filme polaco de vanguardia de la posguerra, a pesar de estar a la par de todas las corrientes de la producción comercial europea, era un fenómeno tan prosaico que no podía constituir un ejemplo. Ni tampoco podía considerarse fructíferas las relaciones establecidas entre cine y literatura durante los veinte años transcurridos entre los dos guerras —pues en los numerosos adaptaciones de las obras de Zdzisław Janiszewski, Jerzy Kosciuszko, Burski, Berent— a punto que tales relaciones entre el cine y la literatura norteamericana existía, se pensaba en adaptar solamente los motivos de sus novelas, sus temas. Existía, es verdad, el contenido del filme social de vanguardia, representado por ejemplo por los filmes *El mundo de los niños* del grupo "Start", pero los pocos filmes de esta corriente, a pesar de ser dignos de atención, constituían una mínima parte de un movimiento limitado para crear una auténtica fuente de inspiración para los filmes de la posguerra.

Los primeros años de la posguerra asistieron a la afirmación de los filmes comprometidos, pero el color de ellos, cincuenta y cinco años después, se ha ido modificando con el procedimiento de desbaratar las instituciones de ésta. Tema, el salir de ese círculo restringido y enfrentarse a la vida social, alterando directamente en su esencia. El postulado era, sin duda alguna, exacto; sólo que en aquella determinada situación era significativamente el cambio, por cierto positivo, de las fuentes, en la poética, el filme comenzó a ser el de un artículo periodístico o de la

lectura de textos generales y propagandísticos, ya muy distantes de lo que se produce en ciertos filmes, del tipo de películas sociales, políticas, propagandísticas, carenciales, conductas, psicológicas ideológicas y, por último, y de modo más importante, los filmes de ese período olvidados han sido exclusivamente a la evidente crisis de los ideas características de aquel momento.

A fines de ese período, no obstante, se manifiesta una tendencia a la adaptación. Jerzy Kawalerowicz, luego del fracaso de *La Aleja*, por primera vez se dirige a la literatura en particular a la novela, y en una más madura y comprometida, escogiendo, y no es casual la novela de Igor Newsky, *Colocho*. Este primer contacto cine-palco de posguerra con la literatura se demostró sumamente saludable. Sin detenerse en los valores puramente filológicos de la obra de Kawalerowicz, se parece que el merito principal consiste no tanto en la presencia de una "adaptación" de la novela sino en la presencia, en el filme, de todos los valores existentes en el libro. Y ganó valerse hasta ese momento desconocidos para el cine pero característicos de la literatura psicológica, han renovado profundamente la cinematografía polaca, dándole una orientación que desde entonces ha conservado.

Por lo demás, Kawalerowicz, a partir de este filme, se dedicó a un nuevo tipo de cine, del tipo de *La juventud de Maszyna*, de Konizars y Trauberg, ha dado origen a una nueva corriente cinematográfica. Esto es, se ha encontrado en la mejor tradición cinematográfica de la URSS, y no por cierto en la de los filmes de los siglos cincuenta, vacuos y superficiales, como lo habían hecho precedentemente los autores polacos de filme experimentales.

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

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

Lo que sorprende más es que nada en estos filmes es la recepción de un nuevo tipo de protagonista. No se trata del aspecto generacional, sino de la individualidad psicológica y moral. En la obra de los autores de este género de influencia literaria, habíamos visto personajes particulares, personajes que en el ámbito de la obra se abren a la existencia de la moral humana; el bien y el mal moral que el espectador debe tener en cuenta significados. El protagonista con quien simpatizamos posee todos los virtudes que sirven para calificar en su contexto. En el contexto de las cambiantes circunstancias, pero en la aceptación de un ser vivo de los ideales de la lucha inflexible para el logro de los más altos valores de la vida. En un ejemplo, esa virtud sea la fidelidad, la sensibilidad, la delicadeza. Si en estos filmes se presentaban personajes que eran el mismo del protagonista, sus modificaciones serían mecánicas; el malo se transforma en bueno, el bueno en malo, etc. etc. etc. De cada punto de vista, según es Maszyna, del filme *Genes* y finalmente, por lo tanto, en la categoría de la movilidad social no podemos aceptar su comportamiento. Está implicado en una precisa trama de circunstancias que el mismo no comprende y de las que no logra evadirse porque suponen el límite de su comprensión. Este es un personaje que desde hace años encontramos en la buena literatura —fundada en las novelas de Jerzy Andrzejewski— pero no en la pantalla. Y ahora otro ejemplo aún más característico: El filme *La Aleja* de Jerzy Kawalerowicz. Entramos aquí en un campo de investigación jamás hallado por el cine en otros países, lo que es, lo que es, los personajes no son claros y rotundos; no hay consecuencia entre lo que dicen y lo que hacen, entre lo que sienten y lo que expresan. ¿Por qué el Profesor Szymon toma a Indrejska "muchachos"? ¿Por qué Ser Juana vive con la actualidad social, con aquellos que en Polonia se llaman "el tercer mundo"? Han sido, en un cierto sentido con la moral de la cinematografía polaca —una moral de los valores morales, éticos y sociales— de ocuparse de "la capital", de un problema, de sus contenidos, de sus valores, de sus contenidos, de sus valores, por ejemplo, antes de esta era, en un filme de la década del treinta de París: *El 8°* y el *10°* "condemnation".

Esto me lleva a decir que el cine polaco

La obra de los autores de este género de influencia literaria, habíamos visto personajes particulares, personajes que en el ámbito de la obra se abren a la existencia de la moral humana; el bien y el mal moral que el espectador debe tener en cuenta significados. El protagonista con quien simpatizamos posee todos los virtudes que sirven para calificar en su contexto. En el contexto de las cambiantes circunstancias, pero en la aceptación de un ser vivo de los ideales de la lucha inflexible para el logro de los más altos valores de la vida. En un ejemplo, esa virtud sea la fidelidad, la sensibilidad, la delicadeza. Si en estos filmes se presentaban personajes que eran el mismo del protagonista, sus modificaciones serían mecánicas; el malo se transforma en bueno, el bueno en malo, etc. etc. etc. De cada punto de vista, según es Maszyna, del filme *Genes* y finalmente, por lo tanto, en la categoría de la movilidad social no podemos aceptar su comportamiento. Está implicado en una precisa trama de circunstancias que el mismo no comprende y de las que no logra evadirse porque suponen el límite de su comprensión. Este es un personaje que desde hace años encontramos en la buena literatura —fundada en las novelas de Jerzy Andrzejewski— pero no en la pantalla. Y ahora otro ejemplo aún más característico: El filme *La Aleja* de Jerzy Kawalerowicz. Entramos aquí en un campo de investigación jamás hallado por el cine en otros países, lo que es, lo que es, los personajes no son claros y rotundos; no hay consecuencia entre lo que dicen y lo que hacen, entre lo que sienten y lo que expresan. ¿Por qué el Profesor Szymon toma a Indrejska "muchachos"? ¿Por qué Ser Juana vive con la actualidad social, con aquellos que en Polonia se llaman "el tercer mundo"? Han sido, en un cierto sentido con la moral de la cinematografía polaca —una moral de los valores morales, éticos y sociales— de ocuparse de "la capital", de un problema, de sus contenidos, de sus valores, de sus contenidos, de sus valores, por ejemplo, antes de esta era, en un filme de la década del treinta de París: *El 8°* y el *10°* "condemnation".

Esto me lleva a decir que el cine polaco La obra de los autores de este género de influencia literaria, habíamos visto personajes particulares, personajes que en el ámbito de la obra se abren a la existencia de la moral humana; el bien y el mal moral que el espectador debe tener en cuenta significados. El protagonista con quien simpatizamos posee todos los virtudes que sirven para calificar en su contexto. En el contexto de las cambiantes circunstancias, pero en la aceptación de un ser vivo de los ideales de la lucha inflexible para el logro de los más altos valores de la vida. En un ejemplo, esa virtud sea la fidelidad, la sensibilidad, la delicadeza. Si en estos filmes se presentaban personajes que eran el mismo del protagonista, sus modificaciones serían mecánicas; el malo se transforma en bueno, el bueno en malo, etc. etc. etc. De cada punto de vista, según es Maszyna, del filme *Genes* y finalmente, por lo tanto, en la categoría de la movilidad social no podemos aceptar su comportamiento. Está implicado en una precisa trama de circunstancias que el mismo no comprende y de las que no logra evadirse porque suponen el límite de su comprensión. Este es un personaje que desde hace años encontramos en la buena literatura —fundada en las novelas de Jerzy Andrzejewski— pero no en la pantalla. Y ahora otro ejemplo aún más característico: El filme *La Aleja* de Jerzy Kawalerowicz. Entramos aquí en un campo de investigación jamás hallado por el cine en otros países, lo que es, lo que es, los personajes no son claros y rotundos; no hay consecuencia entre lo que dicen y lo que hacen, entre lo que sienten y lo que expresan. ¿Por qué el Profesor Szymon toma a Indrejska "muchachos"? ¿Por qué Ser Juana vive con la actualidad social, con aquellos que en Polonia se llaman "el tercer mundo"? Han sido, en un cierto sentido con la moral de la cinematografía polaca —una moral de los valores morales, éticos y sociales— de ocuparse de "la capital", de un problema, de sus contenidos, de sus valores, de sus contenidos, de sus valores, por ejemplo, antes de esta era, en un filme de la década del treinta de París: *El 8°* y el *10°* "condemnation".

Esto me lleva a decir que el cine polaco La obra de los autores de este género de influencia literaria, habíamos visto personajes particulares, personajes que en el ámbito de la obra se abren a la existencia de la moral humana; el bien y el mal moral que el espectador debe tener en cuenta significados. El protagonista con quien simpatizamos posee todos los virtudes que sirven para calificar en su contexto. En el contexto de las cambiantes circunstancias, pero en la aceptación de un ser vivo de los ideales de la lucha inflexible para el logro de los más altos valores de la vida. En un ejemplo, esa virtud sea la fidelidad, la sensibilidad, la delicadeza. Si en estos filmes se presentaban personajes que eran el mismo del protagonista, sus modificaciones serían mecánicas; el malo se transforma en bueno, el bueno en malo, etc. etc. etc. De cada punto de vista, según es Maszyna, del filme *Genes* y finalmente, por lo tanto, en la categoría de la movilidad social no podemos aceptar su comportamiento. Está implicado en una precisa trama de circunstancias que el mismo no comprende y de las que no logra evadirse porque suponen el límite de su comprensión. Este es un personaje que desde hace años encontramos en la buena literatura —fundada en las novelas de Jerzy Andrzejewski— pero no en la pantalla. Y ahora otro ejemplo aún más característico: El filme *La Aleja* de Jerzy Kawalerowicz. Entramos aquí en un campo de investigación jamás hallado por el cine en otros países, lo que es, lo que es, los personajes no son claros y rotundos; no hay consecuencia entre lo que dicen y lo que hacen, entre lo que sienten y lo que expresan. ¿Por qué el Profesor Szymon toma a Indrejska "muchachos"? ¿Por qué Ser Juana vive con la actualidad social, con aquellos que en Polonia se llaman "el tercer mundo"? Han sido, en un cierto sentido con la moral de la cinematografía polaca —una moral de los valores morales, éticos y sociales— de ocuparse de "la capital", de un problema, de sus contenidos, de sus valores, de sus contenidos, de sus valores, por ejemplo, antes de esta era, en un filme de la década del treinta de París: *El 8°* y el *10°* "condemnation".

Esto me lleva a decir que el cine polaco La obra de los autores de este género de influencia literaria, habíamos visto personajes particulares, personajes que en el ámbito de la obra se abren a la existencia de la moral humana; el bien y el mal moral que el espectador debe tener en cuenta significados. El protagonista con quien simpatizamos posee todos los virtudes que sirven para calificar en su contexto. En el contexto de las cambiantes circunstancias, pero en la aceptación de un ser vivo de los ideales de la lucha inflexible para el logro de los más altos valores de la vida. En un ejemplo, esa virtud sea la fidelidad, la sensibilidad, la delicadeza. Si en estos filmes se presentaban personajes que eran el mismo del protagonista, sus modificaciones serían mecánicas; el malo se transforma en bueno, el bueno en malo, etc. etc. etc. De cada punto de vista, según es Maszyna, del filme *Genes* y finalmente, por lo tanto, en la categoría de la movilidad social no podemos aceptar su comportamiento. Está implicado en una precisa trama de circunstancias que el mismo no comprende y de las que no logra evadirse porque suponen el límite de su comprensión. Este es un personaje que desde hace años encontramos en la buena literatura —fundada en las novelas de Jerzy Andrzejewski— pero no en la pantalla. Y ahora otro ejemplo aún más característico: El filme *La Aleja* de Jerzy Kawalerowicz. Entramos aquí en un campo de investigación jamás hallado por el cine en otros países, lo que es, lo que es, los personajes no son claros y rotundos; no hay consecuencia entre lo que dicen y lo que hacen, entre lo que sienten y lo que expresan. ¿Por qué el Profesor Szymon toma a Indrejska "muchachos"? ¿Por qué Ser Juana vive con la actualidad social, con aquellos que en Polonia se llaman "el tercer mundo"? Han sido, en un cierto sentido con la moral de la cinematografía polaca —una moral de los valores morales, éticos y sociales— de ocuparse de "la capital", de un problema, de sus contenidos, de sus valores, de sus contenidos, de sus valores, por ejemplo, antes de esta era, en un filme de la década del treinta de París: *El 8°* y el *10°* "condemnation".

Esto me lleva a decir que el cine polaco

POR BOLESŁAW MICHAŁEK

Apuntes sobre

LA "NUEVA GENERACION" TEATRAL ARGENTINA'

Por

NICOLAS BELLUSCCI

en tanto se publica y los propios realizadores dicen y se pueden decir de estos mismos límites. En el resto del país sólo encontramos (con raras excepciones) esfuerzos circunstanciales, aislados, discontinuos, esfuerzos que conforman un panorama culturalmente importante pero cuya falta muestra tradiciones las fronteras provinciales y es radicalmente ignorada por la capital, centro y portador de la cultura del país. Todo se hace aquí en Buenos Aires, y son cada día menos frecuentes las obras de elenco y compañías al interior, que las más de las veces llevan versiones escasamente deficientes de los éxitos de la capital.

Estos temas, como sabemos, no pretenden solamente al teatro sino que hacen a la vida misma de la nación, sus raíces desde su historia y a ella nos remitimos. Lo señalamos y reafirmamos que cuando hablamos de público y teatro nos referimos a expresiones que se realizan dentro de la capital, más exactamente en su radio urbano, y que toda problematización se plantea y descuadra para las necesidades, preferencias y gustos de un sector limitado aunque numeroso de las capas medias porteñas. Es justamente este sector media el fundamentalmente costumbrista de producciones artísticas y de él sale el mayor porcentaje de nuestros lectores.

En sus estrechas fronteras se construyen y demuestran diferentes esquemas que en su pretensión nacional definen el resto de las formas, el lenguaje y la moda, lo que debe considerarse como verdaderamente auténtico e como importante, lo que en su opinión debe y tiene que ser la argentina.

Desde un punto de mira que ignora al país y la realidad, que la deforma y falta, retoriéndose en su propio desentendimiento, proclamamos una y otra vez nuestros temas de vida representativa y auténtica para nuestro hacer. Formas siempre genéricas y vagas que se repiten sucesivamente y que, de acuerdo al momento, se aplican al esquema en busca de una solución que la historia queda inalterablemente; en este desentendimiento se vive permanentemente la búsqueda de la inalterable con la premura del próximo encuentro. Cada autor nuevo que surge, si toza algún de los puntos de partida y estereotipos ante el nacimiento del "auténtico e importante camino nacional". Casualmente en una de esas tantas esperas es que aparece este grupo de autores que se inscriben como una nueva generación.

REALISMO Y POPULISMO

"Pero qué diferencia de sus antecesores? ¿Qué hay de nuevo en un Cozzi con respecto a Dragón? Tanto uno como

otro, que pretenden inscribirse en una misma problemática y, sin embargo, nuestros mejores tradiciones, escribir un teatro realista y popular?

Mientras la generación del '50 descubría la pléyade, la letra del dramaturgo se estructuró un teatro en el que la lucha de clases y la explotación, el sistema social en que vivimos muestra un contradictorio, y surja de entre la trama dramática el cuestionamiento como que pueblo y país deben seguir para la realización de su meta histórica. Para los nuevos realizadores, el teatro debe ser la crítica cotidiana del diario vivir, en el que los hombres se insertan en una sociedad técnica y deshumanizada que se sumerge en sus propias frustraciones y desestructura. Pero lo que es una constante, es que los autores que por las formas que aplican, a ultranza por aplicar un esquema a la realidad, antes que sumergirse y ser, como autores, la realidad misma.

En este sentido, y porque su preocupación primaria es la de ser portadores de una realidad, es que debemos analizarlo más por su contenido que por las formas que aplican a ese contenido. Pues bien: de este análisis surge la evidencia de sus fracasos, que no es en técnica y especialmente técnica, sino que deriva de sus desentendimientos, que han que ubicar en un pasado reciente en el cual, en tanto componentes de determinados grupos sociales, se enfrentaron al resto del país en la disyuntiva perestroika-contrperestroika, cuya victoria es todavía una realidad.

En este desentendimiento político, a veces ni siquiera asumido conscientemente como tal, la frustración alcanza a una y otra generación, que se diferencia sólo en el grado de los anhelos y pretensiones para una realidad.

En esa disyuntiva, la "generación de la pléyade" se propone la tarea cíclica de demostrar las contradicciones del sistema creando situaciones que desvirtúan desde las villas miseria (El pueblo del infierno) hasta la desintegración de las clases altas (Los Linajes), o inventando episodios históricos (como *Justicia*), o inventando situaciones, pero siempre creando situaciones y personajes imaginarios, entre otros, que se alejan de la realidad, pero que se acercan a ella, por los valores dramáticos que aún conserva. Una obra de arte, de Agustín Carrari.

Historias naturalistas, realistas, brechistas según las pretensiones del momento, que se basan en situaciones sociales y formas teatrales que influencian a directores y elenco a los que estos autores pertenecen. Fue una línea honesta y casi heroica, desde su intrascendible mediocridad, pero los burgueses pretendieron crear un teatro de compromiso, de conflicto, que fuera visto y comprendido por las masas populares del país. Al no ajustarse sus esquemas a la realidad, sus obras alcanzaron sólo a las minorías que posibilitaban y sostenían aquellos teatros independientes.

REDUCCION DEL "MERCADO"

En cambio, los de ahora, los "de la aliración", reconocen desde el mismo que una obra sea escrita para "un mercado". Un mercado compuesto por profesionales, medios, ejecutivos de empresa, estudiantes de filosofía y letras, etc. Este es su público y definitivamente para él que escriben. Para los autores permanentes o esporádicos, posiciones, conciertos, buses, reducidos para los que merced su angustia existencial, los sentimientos actualizados y el clima de los postulados, las "científicas" interpretaciones de la sociología y la reivindicación del tiempo y la vida con lecturas apropiadas. Los componentes del país "moderno" que vive los problemas y desencuentros de la vida moderna.

Escribir para ellos significa ser los cronistas fugaces de una realidad fragmentada. No sólo hemos romanticos de andar con los tabulados por sindicatos, fábricas y hospitales. Eso se puede discutir, anhelar, pero vivir, tanto en la carrera, la crítica, el éxito.

Nada de esto sería grave si no fuera ligado a la pretensión ilusoria de ser los fundadores y portadores del teatro nacional. Si no se produjeran (y los produjeron) la generación que encuentra las voces de nuestro auténtico hacer, los equivalentes en la dramática de esa literatura que en la narrativa trasparece frías, alejadas, jerárquica universal.

El triste reverso surge de sus propios obras, hablosores cobanos de un ingenio naturalismo chuladano.

Estar en un proceso, en una realidad, es trabajar y ser la realidad. No haberse actualizado dramáticamente mientras no tengamos autonomía creativa, no tener un espacio, no tomemos el oficio de escribir como la forma vital de su existencia.

Se que entienda que en teatro la única realidad que interese —por encima de muchos otros— es la realidad del momento, la realidad teatral, el nacimiento de un mundo donde se conjugan el vivir cotidiano con la finitud del hombre, las posibilidades del usar y del jugar, y el mundo de las formas, los símbolos del usar y del jugar. Sólo al vacío, su camino estará en la correlación y el equilibrio de las leyes de la creación con las de la imaginación y el juego.

LIBRERIA
LOS CRONOPIOS

Literatura Nacional y Extranjera

Novedades

Galería del Este, Florida 948, Local 25

MARIA GRANATA Ingreso y con Color humano

el riesgo de equivocarnos. La vida sólo iría a los sucesos amarrados a la poesía que todavía existen en el mundo. No a María Granata porque escribir muy poco, sólo con absoluta prescindencia del desinterés de todo grupo literario que se asume individualmente, poeta que todavía escribe en su parte, en sus formulaciones múltiples de particular inspiración, el inevitable curriculum vitae, a su distancia recuerda la posibilidad de este año, con una nueva temana al Leopardi leído en y explicado por su padre, su poema publicado en El Hogar, libro, Umbal de Tierra, con María Granata, aludido por la S.A.D.E. y el Municipio de las ciudades otorgadas mediante su empuje y su adopción del peso al calor de un sentimiento que y continúa vigente: el de la social. Sin afilarse nunca, sin las coincidencias y suelta su tono revolucionario. Acepta un premio Subsecretaría de Informaciones que significa, al cabo de su estancia en 1955, la quite de un sueldo, incluido en solamente mal proceso que se extenuación, incluida la redacción, no sólo cubre el pago, en pro ni en contra, sino que entonces vincularse a los grupos que en los que se consigna definitivamente, pensado como para a dirigir, durante dos años, el diario *Linea Dura*, como de la revolución?

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

—Creo que el peronismo lo revolucionario.

—En las bases, si. Las bases tienen conciencia de que no pueden luchar solas. Pero el error suele estar en los dirigentes que no desean perder su graduación en las masas y operan a un candilismo parolístico.

—Cuando se le pregunta acerca de su actitud frente a la creación, de que manera se resuelve su tarea poética, responde que no tiene esquemas, que generalmente todo surge de un primer impulso, que se desarrolla lentamente, con referencias de estímulos subjetivos, sentimientos de color y forma, y una abundante carga de imágenes.

—A veces el poema ya está hecho cuando me decido a escribirlo. Pero reconoce que el rigor en el trabajo es necesario, que cada palabra debe ser única y preferentemente aparecer sencilla, exclusiva, como si nunca se hubiera pronunciado antes.

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

En losa en un libro de cuentos infantiles, los muchos nacidos y tiene a la ciudad cuando es del todo imprescindible porque es devota del verde y de su casa de San Vicente. No se siente sola o se siente sola, le gusta la sienta pero aquella que lo que se habla o no, se está, no impone régimen intelectual, sabe leer y dejar descansar.

En *Color Humano* desgrasta una larga experiencia vital. "La bondad solista, casi dialogar y buscar, enteramente, el yo que está en los demás".

Somos nuestra propia tierra y solemos la sentir, y es éste el insubstitutable trabajo que cumplimos. La sed es el lugar de nuestro encuentro.

Afirmación que parece, por fin, efectivamente de aquella melancolía con que pregunta, en otro párrafo del libro: "¿Quién trae mi adolescencia entre los brazos, solista, si, solista, un hombre exigente, el otro inconclusivo, expresante en voz baja, íntima, los ojos desviados, un pie abierto?"

Si el palmón de la poesía necesitara origen, María Granata, resuelta a su silencio laborioso, nos trae el otro libro, maduro y grave de su alta voz crecida desde Umbal de Tierra, *Muerte del Adolescente y Geración*, y *Color Humano*. En ese salto al vacío de los que la descubren hay deberá corregir el punto a un país que se define así mismo.

POR NIRA ETCHENIQUE

