

el lagrimal trifurca



**CUENTO DE
Gudiño Kramer**

A. Gorodischer:

Nota - Reportaje - Cuento
Inédito - Bibliografía

poemas de
BANDEIRA, FRUTERO

Dibujos de FATI

Reportajes: BORGES, PORCHIA



**Cine
al
margen**

BRAS, ACOSTA:
Filmografía, Reportajes

**El Super-8 en
Rosario**

Notas al margen

10 Poetas:

J. Ricardo, Peñe, Cao
Salerno, Riveró, Ielpi,
Tournier, Bercelli,
Piccioni, Castro

Cuentos HEARN, UHART,
MAKINISTIAN, SOUTO

DICIEMBRE 1975

N° 13 - \$100.-



el lagrimal trifurca

OCAMPO 1812 - ROSARIO (Sta. Fe) - Argentina

Dirección: ELVIO E. GANDOLFO

Redacción: EDUARDO D'ANNA

HUGO DIZ

FRANCISCO GANDOLFO

JUAN CARLOS MARTINI

LUIS A. SIENRRA

SAMUEL WOLPIN

Corresponsal en Bélgica: Bernard Goorden

Diagramación: EEG

sumario

número 13 - diciembre '75

Luis Gudiño Kramer: Chamamé 3

Poemas de Manuel Bandeira

Arte de amar 13 Poética 14

Neologismo; Pneumotórax 15

Excusa; Teresa 16

Madrigal melancólico 17

Tragedia Brasileña 18

Angélica Gorodischer

1- La Obra (E. E. Gandolfo) 19 2- Reportaje 23

3- Inédito: Primeras armas 30 4- Bibliografía 35

Arturo Frutero

Ars Poética 38

Canto al dedo gordo del pie 40

CINE AL MARGEN 1

Luis A. Sienrra: Presentación 1

Luis R. Bras: Reportaje 2 Filmografía 8

Araldo Acosta: Un cine desorejado 9

El grupo Gestación; Reportaje 10 Filmografía 11

Filmografía del Super-8 en Rosario (1ra. parte) 12

Notas al margen 15

10 POETAS

Jorge Ricardo: Abuelos 60

Victor Miguel Pesce: Paisaje 61



- Hugo Enrique Salerno: *Poemas* 62
 Omar Cao: *Emigrado de la luna* 63
 Gabriel Tournier: *Don Luis* 64
 Carlos Piccioni: *Poemas* 65
 Rafael Ielpi: *Modos de ver* 66
 Bartolomé Bercelli: *La escoba del pueblo* 67
 Tania Díaz Castro: *Poemas* 68
 Raúl Rivero: *Mambí particular* 69

CUADERNO

- Bibliográficas* 70 y sig R. G. Aguirre: *Olas* 72
 Lafcadio Hearn: *El padre y el hijo* 71
 Hebe Uhart: *El predicador y la isoca* 73
 Reportaje a Porchia 74 Rubén Makinistian: *Destierro* 76
 Valdir Peyceré: *Oda a la luna* 78 Reportaje a Borges 79
 Marcial Souto: *El día* 80

FE DE ERRATAS

- En pág. 3 línea 18: donde dice "velario" debe decir **velorio**.
 " " 30 " 3: " " "chica las" debe decir **chica a las**
 " " 38 " 6 y 7 " " libro "Canto al dedo gordo del pie" debe decir **libro "Hallazgo de la roca"**
 En pág. 73 línea 4 de la 2da. columna: donde dice "luchará" debe decir **lucrará**
 En pág. 74 línea 5: donde dice "Jerry" debe decir **Jerzy**
 En pág. 79 línea 6 donde dice "con los autores" debe decir **con los lectores**

LUIS GUDIÑO KRAMER



CHAMAMÉ

CUENTO

De su infancia apenas recordaba, y con renovada angustia, aquella vez que siguiendo la costa del zanjón haciendo nadar a su caballito de capipotí llegó a perderse y pasó una noche de frío y lluvia entre unas pajas bravas, rodeado de bichos del campo a quienes también había sorprendido el temporal. Eso le ocurrió en el Verde, una isleta dentro de la isla, en la costa de Santa Fe, Paraná por medio frente mismo al Colorado, un poquito al sur de Santa Elena.

Tendría seis años cuando se le murió la madre. Murió de repente y él estuvo casi medio día tratando de hacerla revivir. Estaban solos desde hacía un tiempo y la madre solía lavar en la costa del mismo zanjón donde él jugaba. Esa mañana salió con el atado de ropa y él la siguió. A media mañana ella se enderezó, con la cara muy pálida y dejando la ropa amontonada sobre las pajas comenzó a subir por la senda hacia los ranchos. Lo llamó con la voz temblorosa y él sintió miedo, de pronto. Corrió hasta prenderse de su pollera. Ella suspiraba, se quejaba y con la voz demudada sólo atinaba a decir... hijito... Trató de remover el fogón y de poner una pava al fuego, pero concluyó por tirarse en el catre de donde no se movió más. El sintió hambre. Lloró un rato y trató de despertarla. Recién al anochecer llegó doña Prima.

En el velario lo vió a su padre, que hacía años se había ido a la otra costa y trabajaba en el Saladero, de matarife. Lucía un pañuelo negro, de seda y un saco de lustrina. Estaba muy serio y cuando las vecinas arrimaron al chico al cajón para que besara por última vez a su madre, que estaba con la cara tapada con un tul, él le puso la mano en la cabeza y le preguntó que cómo se llamaba. Pedro Cisterna, dijo él, como le habían enseñado, dando el apellido de la madre. Su padre se llamaba Pedro Martínez.

Nunca más lo volvió a ver.

Estando una vez en el Colorado, para unas carreras grandes, alguien le preguntó si él era hijo de Pedro Martínez.

—Creo que sí, contestó sin turbarse.

Para ese tiempo tendría unos diez y ocho años y estaba de peón en la isla de Dixon, del otro lado, pasando el río, a pocas leguas del San Juan, donde había nacido.

—A su padre lo han muerto los otros días en el Saladero. Lo mataron peleando...

El recordó el velorio aquel, el tul sobre la cara de la madre y el pañuelo negro, de seda, del hombre.

Durante un tiempo usó golilla negra, también, y trató de imaginarse al hombre en el cajón, muerto, rodeado de amigos, gente criolla, isleros, peones de campo como él. No sentía dolor sino más bien como un vacío; una impresión de soledad, de abandono. Nadie le podría pedir cuentas. Era un hombre libre, dueño por completo de su vida, único responsable de sus actos. No tenía hermanos ni familia conocida. Criado sin cariño por vecinos, primero, y peonando desde chico, su familia verdadera era don Crisanto Dominguez, con el cual aprendió a domar, a manejar el lazo y las boleadoras y a tocar una polquita en la acordeón de dos hileras, que vaya a saber cómo el viejo había aprendido a manejar...

Lo supo muchos años después, una tarde en que don Crisanto, sorprendido por una tormenta saliendo del Correntoso en canoa, rumbo a Santa Elena, debió buscar abrigo con su ayudante en una de las bocas del Berón.

Mientras tomaban mate, guarecidos debajó de un ingá, le dijo casi de repente...

—Lástima que no trujimos la cordiona...

—Aja.

—Hace tantos años que anda conmigo, que cuando me encuentro medio solo y desamparado como ahora, la extraño. También. Fijáte. Siendo muchacho andaba de boyero con una tropa de carros que fletaba carbón de Feliciano a La Paz, y allí me supo enseñar a tocarla un correntino que se llamaba Reducindo Sosa.

“Yo sabía venir en el pértigo delantero y la cordiona me acompañaba el tranco de los bueyes. Hasta un valse aprendimos a tocar de oído... el vals Sobre las olas...”

Pedro, que ya sabía arrancar unos acordes al instrumento del viejo, que lo tenían que calafatear con jabón amarillo porque se le despegaban los bajos, le pidió que le enseñara a tocarla. El compás parecía que lo llevaban ellos consigo, y la música siempre se acomodaba a los ritmos del baile.

Pero fue recién en las afueras de Esquina, cuando vivió un tiempo en una de las estancias de los Martínez Rolón, donde Pedro aprendió el compás del chamamé, que todavía no estaba de moda, pero que se tocaba en todos los ranchos de Corrientes y en la parte norte de Entre Ríos, donde era más popular que la chamarrita.

En 1930 Pedro pasó a Santa Fe cuidando los caballos de un circo criollo que encontrándose en Helvecia con un chanco amaestrado, el crédito del espectáculo, fundidos se lo tuvieron que comer. Se desparramaron los volantines y Pedro se quedó con don Félix, el jefe de policía, al cual a poco lo sacó la intervención que mandó el general Uriburu. En la jefatura Pedro estuvo al cuidado de los caballos y de noche, en la cocina, donde los milicos de guardia ponían algún pedazo de carne al fuego, y los rondines entraban para entonar-

se con unos mates y un bocado, él se entretenía componiendo chamamés, valsecitos de serenata y polcas paraguayas.

La radio le ayudó a conocer músicas nuevas, pero el acordeón no le daba para más. En los chamamés era bravo y no había baile en las orillas donde no le invitaran a tocar. Solían formar un conjunto con un arpista y el ciego Escocio que tocaba la guitarra.

Cuando vino la intervención y lo sacaron a don Félix, rumbió para San Javier con el que había sabido ser el sargento Camargo. Camargo estableció un bolichito, un botiquín, como él decía y Pedro le ayudaba en todo lo que hacía falta y de noche hacía sonar el fuelle con gran contento de los paisanos y los indios que allí armaban sus tertulias de vino y caña. Solía correr la plata en el tiempo de las nutrias o las plumas y aprovechó bien Camargo el alza del cuero de yacaré, que por allí había una barbaridad, pues los cazadores iban dejando en el boliche los pesitos que les entregaban los acopiadores.

Casi al terminar el invierno llegaron los rosarinos, tres hermanos muy correntinos para la nutria. Venían con varios miles de pesos en el cinto y con sed. Hicieron un desparramo en el boliche. Comieron conservas, tomaron vino, se quedaron a dormir y no pararon en una semana de darse buena vida. De noche lo hacían tocar a Pedro y cuando dieron por concluida la farra, a la que solían venir algunas mujeres al olor de la plata, lo convidaron al muchacho a que se fuese con ellos para el Rosario.

Pedro tenía veinte años. Le faltaba poco para la conscripción y ya se estaba aburriendo del pueblo. Se fue con ellos, que le hablaban de que él tenía buen oído y habilidad y de que tenía que abrirse camino entre la gente, que había mucha y aficionada a la música criolla en el Rosario.

Los hombres vivían en las afueras de la ciudad, cerca de la quema de la basura. Se había formado un rancho donde hervían los chicos y los perros flacos. Casuchas de barro y lata, hombres amarillos, sucios y peleadores. Había unos terrenos baldíos y entre el basal el contratista criaba chanchos.

A Pedro no le gustó la vida en la quema. El se había criado en la pobreza, pero en espacios abiertos, sin promiscuidad, y allí, con ser que le habían acomodado un galponcito, no se sentía a gusto. Los primeros días lo pasaron más o menos divertidos porque los rosarinos, con plata, no paraban de festejar la vuelta. Pero así y todo él se sentía un extraño allí.

La gente lo trataba de correntino, y él, que era más entrerriano que santafesino pero más que nada islero, aunque hablase algo el guaraní mezclado que aprendió en Esquina y se habla en el Feliciano, trataba de sentirse correntino y solo lo conseguía tocando el chamamé o cantando, con su voz todavía insegura, alguna letra mechada de cristiano y guaraní.

No le gustaba, tampoco, el modo de los rosarinos, chocantes y compadrones, bochincheros pero poco resueltos cuando se presentaba el caso.

De poco hablar, no hacía amigos en el andurrial ese. Con el primero con el que comenzó a entenderse, sin muchas palabras, fue con un agente del escuadrón, que vivía saliendo de la quema hacia la ciudad. El escuadrón era correntino de Goya, y le gustaba la música. El lo llevó a una pista de Alberdi y más tarde, con otros compañeros, le hicieron rueda para escucharle **Fierro punta** y **Nderecoi la culpa**, que él tocaba con mucho sentimiento. Así saltó de la quema al Fortín Luján, donde le hicieron un lugar en un galpón de aperos unos señores aficionados a los bailes populares, y que se reunían los sábados y domingos a bailar zambas, carnavalitos y pericones.

El no conocía esas músicas ni esos bailes, pero le gustaron. Y cuando le pidieron que tocara algo en su acordeón, les hizo oír **El carau**, tocado al modo correntino. Pronto un guitarrista aprendió a acompañarlo con el rasguido doble.

Quedó incorporado al grupo y allí conoció a mucha gente influyente y de buena posición económica. Mejoró su ropa a tono con los gustos e ideas de los señores y señoras. Nunca había usado esas prendas pero se sintió a gusto con ellas. Las botas, rastra, corralera, bombachas a la oriental y golilla eran lindo de llevar en las casas. Abrigadas y sueltas, él se sentía a gusto con su acordeón en las rodillas rodeado de gente curiosa y entusiasta. Claro que para andar por los zanjones a caballo con esas pilchas no sería fácil, ni él nunca había visto a nadie en sus pagos vestido de esa manera, pero todos lo festejaban como criollo lindo, como gaucho de pinta, como auténtico gente del país...

Acentuó más su pronunciación, exagerando la tonada guaraní. Así se hacía digno de todos esos agasajos y no defraudaba la curiosidad.

Llegó de este modo al fin del año y en enero se incorporó al servicio militar. El coronel, jefe del regimiento, era socio del Fortín, de modo que lo hizo sacar de asistente y así pasó la gran vida. En todas las fiestas tocaba, hizo relación con algunos cabos y sargentos aficionados a la música criolla y se sintió tan a gusto y seguro en ese ambiente que hasta les cantaba **El recluta de Millán Medina** sin que nadie se molestase. Ese poco de atrevimiento y seguridad le hacía falta, de modo que del servicio salió hecho lo que se dice un hombre.

Los rosarinos lo invitaron para volver en el otoño a las islas de San Javier, a nutrir juntos. Pero él prefirió entrar en un conjunto correntino que tenía contraño para actuar en Bahía Blanca y Río Negro, en el tiempo de la fruta. Empezó como segundo acordeonista y pronto aprendió a mantener el compás y a ordenar los programas, en el cual llevaban como caballitos de batalla, **El recluta**, **Nderecoi la culpa**, **La cahú**, **Agriana**, **El rancho de la Cambicha** y **Paranacito**...

Además, Pedro les hizo repetir chamamés anónimos con las variaciones que le había enseñado en falsete don Crisanto, y los acompañamientos en rasguído doble del ciego Escocio. El conjunto adquirió así un compás típicamente popular, un ritmo que la música escrita no alcanzaba a indicar, y que solamente quienes habían aprendido a tocar de oído podían imprimir al chamamé.

Nunca habían oído en General Roca, Villa Regina o Bahía Blanca música de tanto sabor correntino. Pedro hacía la presentación con la tonada acentuada y hablaba del Taragüí y de Berón de Estrada, con ganas, a veces, de nombrar el Berón santafesino, o las barrancas del Colorado.

Les sabía decir en broma a sus compañeros, por estos años, que él resultaba más correntino que ellos, pero seguía tratando, a través de las lecturas del **Ivoty** de aprender los nombres tradicionales, los lugares comunes del romanceo guaraní.

En 1950 Pedro Cisterna tenía 45 años de edad y había alcanzado una gran habilidad en el acordeón. No sabía una nota de música, pero tenía muy buen oído y los conjuntos que formaba podían repetir todas las novedades en el género que nunca dejó de cultivar. El llevaba el canto con su acordeón, ahora un buen instrumento, de voces afinadas, y a veces cantaba el estribillo o recibía las prosas.

Nunca más volvió a San Javier ni al Feliciano, ni se interesó por conocer noticias de esos pagos viejos. Insensiblemente se había ido refinando. Bien afeitado, limpio, con buenas ropas en el escenario y también cuando vestía de civil, un poco hurafío y de pocas juntas, muchas veces deseó cambiar de vida, sentar cabeza, casarse y quedarse quieto en algún lugar de esos que recorría incansablemente, sometido a un itinerario que ya se había convertido en rutina sin interés, salvo el beneficio económico. De eso vivía y de los derechos de autor por algunos discos que había podido grabar. Había vinculado su nombre a una

media docena de chamamés de su invención, que hizo escribir por otros. Pero no estaba conforme con su oficio.

No recordaba cuándo empezó a sentir ese descontento, pero la verdad es que solía sentir rabia cuando la gente se reía de los episodios que narraba la letra del chamamé que ellos cantaban. Algunas letras le resultaban particularmente odiosas, pero eran las que con más insistencia le pedía el público que celebraba precisamente lo más chocante para sus sentimientos.

El solía sentirse humillado, porque advertía que también se reían de él, que en cierto modo representaba el pobre mundo de la Cambicha, del recluta semianalfabeto, del paisano sinvergüenza que esperaba casarse para vivir a costilla del suegro o de la tía, engordando en un rancho, burlando a sus mismos parientes.

En ningún chamamé se exaltaban los sentimientos verdaderos de la gente de su clase, de su tierra. Hubiese querido alguna vez referir la vida de don Crisanto, la de su mismo padre, callado y guapo y sólo se sentía aludido por su propia voz como guacho, como entonado, como el hazmerreír de los ricos. Entonces se proponía ejecutar solamente música, sin letra, sin confesión desdolorosa ni paisaje falso, pero la gente le pedía que se burlase de la muchacha que pasaba de mano en mano como mate de puestero... y así obligado contribuía a crear un mundo tan falso como sus mismas bombachas y su rastra o sus botas, al compás de una música dolorosa, desgarrante, primitiva, con el falsete del llanto que la gente recibía con risas y loca halgazara o que bailaba con exageración burlesca, zapateando como monos, sin esa dignidad cansada de la buena gente de los ranchos del Guayquiraró.

—Mirá, chamigo, cómo salta el manate aquel...

—Parecido al zorrino en el trote...

—Pero compadre el infelí...

Estaba el conjunto tocando en una pista. Entre la gente criolla, que seguía atentamente el compás de los bailes, muchos puebleros y hasta algunos extranjeros exageraban visiblemente su entusiasmo vernáculo.

Ellos siempre tocaban con interés; sentían y querían esa música que les traía innumerables recuerdos y a su mismo compás iban acunando sus sueños. Pedro, en especial, ejecutaba con cierto dramatismo, cerrando los ojos y marcando con la cabeza el ritmo de las variaciones.

Mucha gente, que venía de diversos lugares, asistía a esas kermeses. En algunos quioscos se jugaba en forma disimulada. La juventud rodeaba la pista y en el escenario se alternaban tres conjuntos. Uno de jazz, otro de tangos que se decía típica y ellos, que por entonces se llamaban "Los troperos del Iguazú".

Ejecutaban chamamés, polcas y chacareras. La gente festejaba los estribillos y las conversaciones con que se animaban los chamamés, y ellos, en cierta medida, se enardecían, exagerando la malicia o la intención.

Un grupo de gente bien vestida, evidentemente les estaba tomando para la chacota...

—El recluta... añambeguí... —pedían a gritos.

Pedro afectaba no oírlos, aunque sintiese el insulto que los jóvenes de seguro ignoraban cometer.

—La Cambicha, chamigo —gritaban otros y no faltaba quien les pidiese la **Marcha de San Lorenzo**.

Cuando bailaban exageraban sus movimientos, zapateaban, inventaban quebradas al compás dormilón de la música, o festejaban a sus compañeras con los pañuelos, como si bailasen una zamba.

A ellos les causaba pena, realmente, esta falta de consideración, este desconocimiento desdenoso y agresivo de los jóvenes decentes, y en cierta medida se sentían disminuidos.

Qué distinto era todo en el suburbio, cuando ellos tocaban para las sociedades vecinales donde concurrían obreros, soldados del escuadrón, peonada, gringos trabajadores, que sin entender mucho parecían sentir también esa voz de la tierra que ellos arrancaban a quejidos de los acordeones.

En estos ambientes, en cambio, ellos quedaban muy por debajo de la jazz y de la típica. Parecían agregados, intrusos.

Pedro Cisterna tenía cierto renombre entre la gente de las provincias del litoral, sirvientes y obreros y obreras de las fábricas de Rosario al norte. En las mismas colonias su música encontraba un eco simpático, aunque los gringos bailasen el chamamé como si fuese una tarantela, y en las radios de Rosario, Santa Fe, Corrientes y Paraná siempre le hacían un lugar a media tarde o a la mañana. Sin salirse de ese ambiente propio tenía todavía unos años para acomodarse, aunque entretanto tuviese que ir tragando amarguras y un trato no siempre correcto o amable.

Primero renunció a las pilchas vistosas y se vistió como la gente común. Todos ellos abandonaron golillas y corraleras y botas. Después empezó a buscar quien le escribiese letras como él quería para cantar.

La gente de letras, los escritores, los poetas conocidos parecieron no entender lo que él pretendía.

—¿Cómo...? ¿Hacer letras, versos, para chamamés?

Lo miraron extrañados. ¿Qué tenían ellos que ver con el chamamé? Ellos eran escritores cultos, y de estos bailes poco entendían. Ni siquiera una letra de valse se atreverían a escribir.

En cuanto a los conocidos, aficionados a estas cosas, por más sensibles que fuesen no tenían capacidad para escribir esta clase de compuestos.

No faltaron, sin embargo, algunos comedidos, bien intencionados, como ese amigo a quien conocían como el poeta gaucho. Romero, qué aspiraciones tenía. Le hizo una milonga, pero no era la milonga su especialidad. El deseaba un chamamé, sentido, que hiciera pensar en la triste vida de sus paisanos. La milonga de Romero estaba dedicada a un domador. "Guadalupe y Santa Fe / te tendrán eternamente / entre los gauchos valientes / que se pasaron ayer. / Rincón supo tu valer, / Puente Leyes, Santa Rosa, / y en nuestra provincia honrosa, / cuando tu nombre se cuadre, / se halle entulada una madre, / melancólica y llorosa...".

Sí. Era un hombre criollo ese mono Díaz y valía la pena hablar así de él, de ese buen hombre de trabajo, un domador. Pero él buscaba otra cosa. Parecía, sin embargo, difícil, y dentro de su ignorancia empezó a pensar si no estaría pretendiendo una locura.

¿Acaso las letras de los tangos no eran, también, denigrantes en su mayoría, pesimistas, desfallecientes...? Pero, esas letras, esos versos que ellos cantaban, ¿de dónde salían? ¿Quién los habría compuesto? Algunos tenían un nombre al pie de la letra, pero lo mismo, ¿por qué habrían escrito para su propio escarnio, para vergüenza de ellos mismos, los humildes músicos populares que los ejecutaban y de quienes los cantaban, ahora que estaba de moda el canto con la música?

Al parecer nadie se preocupaba de esto, nadie se condolía hasta escribir unos versos que los rodeara de estimación y de respeto, que se pudieran cantar con el alma y sin bochorno.

Cuántas noches pasó en vela tratando de hallar una respuesta a su preo-

cupación. Años, podría decirse, hasta esa noche en que encontró en un boliche del mercado al grupo de intelectuales que después de escuchar los números de variedades, se quedaron a tomar unas copas con los artistas.

Él quedó medio atrás, frente a su copa de caña, escuchando atentamente. Ellos seguían una discusión sobre la música popular, y un rubio, acalorado, decía cosas que Pedro había pensado muchas veces.

—Si los músicos capaces, los que saben, no escriben música para el pueblo, ¿quién la va a escribir, entonces... los analfabetos musicales...? ¿Para quién escriben música nuestros concertistas...? Claro que ellos no piensan en los grandes públicos, y menos en nuestro pueblo, en su sentido musical, en su gusto... Entre nosotros cuando un músico culto trata un tema popular nadie lo reconoce, después, como motivo popular... ¿Dónde deja el ritmo, la melodía de la vidalita, del estilo pampeano, de la zamba? Esos tristes o estilos ¿qué tienen que ver con el triste de nuestros campos, de nuestras llanuras...? En el recuerdo de la gente campesina esta música esterilizada resbala, luego, sin dejar memoria, más ajena que la buena música europea, generalmente inspirada en las músicas populares europeas... Es una paradoja, pero cuando una cantante de conservatorio empieza con sus gorgoritos a cantar una canción nacional, nosotros no la sentimos como nuestra, ni siquiera nos gusta como una buena canción española o italiana. De yapa, hasta para cantar nuestras vidalitas vocalizan en italiano o alemán. De tal modo, cuando existe un tema musical se lo vierte en idioma musical europeo de conservatorio italiano, francés o alemán. Y entonces vemos que la gente trata de comprender y gustar la música del altiplano, la única música folklórica que conoce, y nosotros, los hombres del litoral, los hombres de las llanuras, ¿cómo vamos a sentir como nuestra esa música boliviana? Este es uno de los males del folklore cuando se cultiva como una reacción y no como una necesidad orgánica, natural y cultural...

Lo mismo, pensaba Pedro, había que decir de las letras. ¿Por qué las escribían así? ¿Quiénes las escribían y con qué fin? Los que conocían profundamente la psicología popular apenas si sabían escribir, y los que sabían hacer versos y tenían capacidad para encontrar consonantes o imágenes no conocían la realidad del pueblo, y cuando creían conocerla vertían esa alma o intentaban traducirla con palabras, imágenes y giros que correspondían a otros intereses sociales, a otras clases, con otros modos de sentir. El pueblo no se reconocía cuando se asomaba a esas reproducciones que se le ofrecían como sus propias imágenes. No se veía en esas caricaturas o no entendía las palabras con que trataban de explicárselas. Entonces era igual repetir cualquier cosa, una incongruencia, una confesión vergonzante cualquiera. Total, no se trataba de ellos. No era más que un baile o un canto.

Y así se desvinculaba el arte, la música, el canto, de la vida de cada uno. La canción no servía más que para bailar y para hacer ruido o para ganar unos pesos, aunque él cada vez que cerraba los ojos y estiraba su fuelle sintiese como un frío en el espinazo, y a poco viese en su cerebro nítidas imágenes, y como emergiendo de una neblina ese ancho piélago de las islas, los verdes y amarillos de los pajonales, la cintura de los altos árboles, el ranchito materno y él mismo, criatura chica, jugando en la costa del arroyo.

Él era un triste músico, que ni siquiera sabía escribir una nota, pero oía cómo se levantaba en su alma una sinfonía que no era alegre ni triste, que era más bien como una marcha, a ratos animada, a ratos lenta, pero llena de melódica ternura; vidas y muertes, pastos y arenales, montes y ríos, cantos de pájaros, ruido del viento, ecos que se alejaban hasta el horizonte y volvían, como un himno que exaltase la vida plena, alegre y triste, y el amor, y la muerte.

La centralización de la difusión cultural en Buenos Aires y las necesidades concretas de los medios de esa ciudad (diarios, revistas, editoriales) han sido siempre un factor deformante para el conocimiento de nuestra cultura en general y de nuestra narrativa en particular. Así, vivir y dar a conocer la obra en el interior del país es de por sí una primera barrera. Si a eso se agrega el hecho de que la narración se centre en la zona misma donde se escribe, es casi inmediata la catalogación como "regionalista", categoría que ubica al autor en un escalón distinto, casi siempre teñido de valoración cualitativa negativa (N. N. es muy bueno como "regionalista", o sea: dentro de un reducido ámbito que nada tiene que ver con la "buena" literatura argentina). El resultado final es que la obra limita extraordinariamente su difusión, no sólo por las tiradas reducidas de sus libros, o la paralización geográfica de su difusión (que puede ser buena en la zona del autor) sino también porque aún cuando sus títulos comiencen a verse en el centro difusor, Buenos Aires, publicados por editoriales de criterios selectivos poco comerciales, como Eudeba o Centro Editor, el rotulado a que hacíamos referencia espanta a los lectores potenciales. El libro parece hablar sólo de "gauchos" o "paisanos", como categorías genéricas; va incluido en la colección "Las provincias" (se acentúa su ubicación geográfica); los propios prólogos insisten en que el valor principal es el de informar (no relatar) sobre una determinada zona; por último el libro es escasa o nulumente comentado en los medios periodísticos al aparecer y es casi imposible encontrar estudios integrales de cierto valor sobre la obra del autor (la crítica nueva, valiosa por sus métodos de interpretación, prefiere siempre, cayendo en el círculo vicioso del mercado, centrarse en autores que puedan vender sus artículos y ensayos dentro de ese circuito; la crítica tradicional defiende a esos autores con herramientas muy poco convincentes —la alabanza de buena fe, el tono impresionista, la recaída en la catalogación— que aumentan en vez de derrumbar las barreras que lo rodean).

Luis Gudiño Kramer es uno de los autores afectados por esa situación. Hay que vencer esa serie de resistencias internas (fomentadas por factores externos) como lector, leer uno o dos libros completos (y no detenerse en un solo cuento o esbozo: otro factor de separación) para descubrir a un buen cuentista a secas en primer lugar, y luego una serie de relatos que se centran en problemas poco enfrentados por nuestra narrativa. Es el caso de "Chamamé", el cuento que publicamos en este número. El relato se enfrenta con un tema de ensayo: las relaciones entre cultura popular y cultura oficial, no en el sentido gubernamental, sino en el de cultura aceptada, fomentada, nucleada en los centros de difusión. Y no lo hace en tono ensayístico, ni siquiera adquiere el tono de la literatura "comprometida". Enmarca el problema en un personaje, relata la tristeza, la soledad a que esa estructura general lo lleva y no evita decir claramente, con todas las letras, los motivos sociales, reproduciendo la dialéctica del problema sin hacer concesiones estéticas ni políticas. La agudeza de esa captación posiblemente descansa en el conocimiento que el autor tiene de los ambientes y personajes tratados. Nacido en Villa Urquiza (Entre Ríos) en 1899, desempeñó numerosos oficios: segundo comisario de a bordo en un vapor, bibliotecario, bancario (durante 6 años), mayordomo de estancia, topógrafo (oficio que le permitió recorrer el interior del país). En 1929 compró 250 hectáreas de campo; se fundió en tres años. Fue secretario de policía en Garay y San Javier y al fin, en 1938, entró al diario "El Litoral" de Santa Fe, donde trabajó durante 25 años,

desempeñando el cargo de Jefe de Redacción e influyendo fuertemente en el tono general del diario. Tuvo tres hijos y pasó sus últimos años en Córdoba. La multiplicidad de sus experiencias sedimenta en la calma y la emotividad respetuosa con que enfoca la soledad, la brutalidad, la tristeza y la miseria en que viven los peones de nuestro campo, en una obra que sorprende por la complejidad de tono y la lucidez de los planteos.

BIBLIOGRAFIA: Cuento: "Aquerenciada soledad (Apuntes para el conocimiento de un sector humano del país)", 1940; "Tierra ajena", 1943; "Señales en el viento", 1948; "Caballos", 1956; "Los cuentos de Fermín Ponce", 1965; "Las hermosas criaturas", 1966.

NOVELA: "Sin destino aparente", 1959.

ENSAYO: "Médicos, magos y curanderos", 1942; "Exaltación de los valores humanos en la obra de Hudson", 1942; "Cuatro artistas del litoral", 1945; "Escritores y plásticos del litoral", 1955; "Folklore y colonización", 1959.

"Chamamé" fue recogido por Horacio Jorge Becco en "La creciente y otros cuentos", selección de sus relatos publicada en 1966 por Eudeba.

CeDInCI

Manuel Bandeira

POEMAS

Traducidos por R. O. IELPI



Manuel Bandeira integró con Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Murilo Mendes, A. F. Schmidt y otros poetas brasileños el movimiento Modernista. Este movimiento, que nada tiene que ver con el Modernismo de lengua española, adquirió su nombre por el acontecimiento que le dio origen: la Semana de Arte Moderna, que se realizó en el Teatro Municipal de San Pablo en febrero de 1922. Se proponía romper con los moldes de la cultura establecida y aumentar el tono brasilero del estilo, liberándolo del vocabulario portugués europeo.

Manuel Bandeira nació en Pernambuco en 1896. Estudió ingeniería y enseñó literatura. Vivió en Suiza, compiló antologías de poetas brasileños y tradujo autores europeos. Aunque muchas veces se ajusta a las estrictas medidas del soneto, o al poema rimado, gran parte de su producción es en verso libre, alcanzando el máximo lirismo en el máximo despojamiento. Como dice en uno de sus poemas: "No quiero amar, / No quiero ser amado, / No quiero combatir, / No quiero ser soldado. / -Quiero la delicia de poder sentir las cosas más sencillas.

ARTE DE AMAR

Si quieres sentir la felicidad de amar, olvida tu alma.

El alma es la que estraga al amor.

Sólo en Dios puede encontrar satisfacción.

O en otra alma.

Sólo en Dios. O fuera del mundo.

Las almas son incomunicables.

Deja a tu cuerpo entenderse con otro cuerpo.

Porque los cuerpos se entienden pero las almas, no.

POETICA

*Estoy harto del lirismo comedido
del lirismo bien educado
del lirismo funcionario público con agenda expediente protocolo y
manifestaciones de aprecio al Sr. Director
Estoy harto del lirismo que para y averigua en el diccionario la raíz vernácula
de una palabra.*

Abajo los puristas

*Todas las palabras sobre todo los barbarismos universales
Todas las construcciones sobre todo las sintaxis de excepción
todos los ritmos sobre todo los innumerables*

*Estoy harto del lirismo enamorado
político
raquítico
sifilítico
de todo lirismo que capitula a cualquier cosa fuera de sí mismo*

*De hecho no es lirismo
será contabilidad tabla de cosenos secretario del amante ejemplar con cien
modelos de cartas y las diferentes maneras de agrandar a las mujeres etc.*

*Prefiero antes el lirismo de los locos
el lirismo de los borrachos
el lirismo difícil y punzante de los borrachos
el lirismo de los payasos de Shakespeare*

No quiero saber nada del lirismo que no es liberación

NEOLOGISMO

*Beso poco, hablo menos todavía.
Pero invento palabras
que traducen la ternura más honda
y cotidiana.
Inventé, por ejemplo, el verbo teadorar.
Intransitivo:
Teadoro, Teodora.*

PNEUMOTORAX

*Fiebre, hemoptisis, disnea y sudores nocturnos.
La vida entera que pudo ser y no fue.
Tos, tos, tos.*

Mandó llamar al médico:

- Diga treinta y tres.

Treinta y tres... treinta y tres... treinta y tres...

- Respire

.....

*- El señor tiene una perforación en el pulmón izquierdo
y el pulmón derecho infiltrado.*

- Entonces doctor ¿no es posible intentar el pneumotórax?

- No. La única cosa por hacer es tocar un tango argentino.

EXCUSA

*Eurico Alves, poeta bahiano,
salpicado de rocío, leche cruda y tierna bosta de cabrito,
siento mucho, pero no puedo ir a la Feria de Santa Ana.*

Soy poeta de ciudad.

*Mis pulmones devendrán máquinas inhumanas y aprenderán a respirar
el gas carbónico de los cines.*

Como el pan que amasó el diablo.

Bebo leche enlatada.

Hablo con A., que es ladrón,

aprieto la mano de B., que es asesino.

*Hace años que no veo salir el sol, que no lavo los ojos en los colores
de las madrugadas.*

*Eurico Alves, poeta bahiano,
ya no soy digno de respirar el aire puro de los corrales del campo.*

TERESA

*La primera vez que vi a Teresa
encontré que tenía piernas estúpidas
encontré también que la cara parecía una pierna*

*Cuando vi a Teresa de nuevo
encontré que los ojos eran mucho más viejos que el resto del cuerpo
(los ojos nacieron y esperaron diez años a que naciera el resto del cuerpo)*

*La tercera vez no vi más nada
los cielos se mezclaron con la tierra
y el espíritu de Dios volvió a flotar sobre el rostro de las aguas.*

MADRIGAL MELANCOLICO

*Lo que yo adoro en ti
no es la belleza.*

La belleza: es en nosotros que ella existe.

La belleza es un concepto.

Y la belleza es triste.

No triste en sí

sino por lo que hay en ella de fragilidad e incertidumbre.

*Lo que yo adoro en ti
no es tu inteligencia.*

No es tu espíritu sutil,

tan ágil, tan luminoso,

ave suelta en el cielo matinal de la montaña.

Ni es tu ciencia

del corazón de los hombres y las cosas.

*Lo que yo adoro en ti
no es tu gracia musical,
sucesiva y renovada a cada momento,
gracia aérea como tu propio pensamiento,
gracia que perturba y satisface.*

Lo que yo adoro en ti

no es la madre que perdí,

no es la hermana que perdí

ni mi padre.

*Lo que yo adoro en tu naturaleza
no es el profundo instinto maternal
abierto en tu flanco como una herida.*

No es tu pureza. Ni tu impureza.

Lo que yo adoro en ti -¡lastímame y consuélame!-,

lo que yo adoro en ti es la vida.

TRAGEDIA BRASILEÑA

Misael, funcionario de Hacienda, con 63 años de edad, conoció a María Elvira en Lapa. Prostituta, con sífilis, dermatosis en los dedos, una alianza empeñada y los dientes en súplica de miseria.

Misael arrancó a María Elvira de la vida, la instaló en un piso en Estácio, pagó médico, dentista, manicura. Le daba todo cuanto quería.

Cuando María Elvira se vio de boca bonita, se consiguió después un amante.

Misael no quería escándalo. Podía darle una paliza, un tiro, una puñalada.

No hizo nada de eso: cambió de casa.

Vivieron tres años así.

Toda vez que María Elvira conseguía un amante, Misael cambiaba de casa.

Los amantes vivieron así en Estácio, Rocha, Catete, rua General Pedra, Olaria,

Ramos, Bonsucesso, Vila Isabel, rua Marqués de Sapucaí, Niterói, Encantado,

rua Clapp, otra vez en Estácio, Todos os Santos, Catambi, Lavradio,

Boca do Mato, Inválidos...

Por fin, en la rua da Constituicao, donde Misael, privado de razón e

inteligencia, la mató de seis balazos, y la policía fue a encontrarla,

caída decúbite dorsal, vestida de organdí azul.



ANGELICA GORODISCHER

- Nota
- Reportaje
- Cuento inédito
- Bibliografía

A partir de este número trataremos de aportar material orgánico sobre algunos narradores que consideramos importantes. Hemos decidido comenzar por los escritores de nuestra ciudad. Incluimos a continuación una nota, un reportaje, bibliografía completa y un inédito de Angélica Gorodischer. En el próximo número incluiremos semejantes elementos respecto a Jorge Riestra.

1.- La Obra

La obra de Angélica Gorodischer¹ presenta varios elementos originales y distintivos. En primer lugar, es tardía: comienza a publicar luego de los treinta años y según declara poco era lo que había escrito hasta entonces. En segundo lugar tarda en definirse. Es posible afirmar que adquiere contornos nítidos recién en el cuarto y hasta ahora último libro publicado. En los volúmenes anteriores existen algunos indicios en esta dirección, pero también otros que apuntan hacia caminos diametralmente opuestos. Una descripción y valoración cronológica de sus títulos, y de los detalles característicos que surgen de la lectura, puede dar una idea de ese proceso.

1. Su primer libro "Cuentos con soldados"², es el que menos puede indicarnos el rumbo futuro. Los dos mejores relatos ("Los bantúes" y "El potro bajo las hojas de bronce) parecen anunciar a una autora centrada en lo real, con buen oído para los diálogos y buen ojo para la ambientación sintética, que remite a la condición social o psicológica de quienes la transitan. En el primer relato el accidente que aísla a un ejecutivo y un recluta sirve, en su extrema sencillez, para definirlos netamente, establecer la relación de dominación entre ambos por medio del diálogo (el recluta casi no habla, el ejecutivo lo hace hasta por los codos, resultando más significativo el silencio del primero que los lugares comunes liberales del segundo) y logra, sin separarse de lo que realmente podría pasar en semejante situación (o sea: sin forzar el carácter sociológico del cuento) un final que

congela esa relación jerárquica en un par de medidos gestos. "El potro bajo las hojas de bronce" repite esas virtudes, en un conflicto casi idéntico (esta vez entre dos reclutas). El relato decae un poco en el diálogo entre madre e hijo, demasiado explícitamente "armado". El mismo tono se impone en otro de los relatos ("Cuando los perros tienen hambre") y se repetirá en momentos posteriores de la obra. El problema es que la excesiva funcionalidad del lenguaje "burgués" se apodera del relato mismo, que "entra" en ese lenguaje, y no a la inversa. En esos casos la habilidad y sequedad estilística de Angélica Gorodischer no bastan para evitar que se encuadren dentro de una vieja y poco interesante corriente de nuestra literatura, cuyos principales representantes serían Mujica Láinez, Beatriz Guido, Mallea.

Tanto "El jesuita" como "Saqueo" toman un ambiente y un fragmento de historia lejana para desarrollar tramas ágiles y bien documentadas, que sin embargo se agotan en los respectivos finales. Que el acercamiento sea oblicuo, indirecto, sólo consigue disminuir su carácter de efecto, de justificativos del cuento entero.

"El mercader, el héroe y la pecera" es, por último, a la vez el peor cuento y el que tiene más elementos preanunciadores de la evolución posterior. Acá el efecto final no está aminorado: es tremendo, pasa el límite y provee más la sorpresa humorística que la impresión trágica. Sin embargo el ambiente y los personajes recuerdan varios elementos de "Bajo las jubeas en flor": no podemos ubicar claramente la época en que ocurre, una atmósfera densa y erótica envuelve el desarrollo, hay una descripción de sucesivos objetos y habitaciones, de seres humanos aislados y quietos (sobre todo mujeres que "son como niños") que dan un carácter de inventario, de colección a la realidad. El estilo se organiza alrededor de momentos también aislados, que se resuelven más en imágenes que en movimientos, como una especie de tapiz. Otro elemento notable en todo el libro es el de la relación jerárquica. Curiosamente, pese a su título, no se trata de la organización militar (no aparecen oficiales) sino más bien de la que une al amo y el esclavo, o sus formas contemporáneas. Los protagonistas están siempre rodeados, en segundo plano pero densamente, de servidores, choferes, mayordomos, siervos indígenas o feudales.

2. "Opus dos" se presenta como una "novela de nueve partes articuladas", a través de las cuales, unidas por una realidad y por algunos nombres y apellidos, presentamos un presunto futuro. Y decimos presunto porque la afirmación de contratapa: "de algún modo es la transposición del mundo actual" es demasiado correcta. La inversión del conflicto racial negro-blanco es tan simétrica y equidistante que resulta increíble. Los negros son como los blancos, y viceversa, sin que los primeros aporten un solo matiz de su propia cultura. Así, la novela se presenta más como realista que como de ciencia-ficción. Si hay un enfrentamiento entre estudiantes y policías, por ejemplo, presentamos paso a paso y en todo sentido un enfrentamiento actual, con gases lacrimógenos, decanos reaccionarios y profesores progresistas. Brillan por su ausencia las características fundamentales de la ciencia-ficción: el poder de extrapolación, la descripción detallada de sociedades diferentes. Respecto a esto último la novela se resiente, en primer lugar, por el carácter excesivamente representativo de los personajes y los diálogos. Oímos decir generalidades (en tono hábilmente casual, pero generalidades al fin) a representaciones vivientes del Arqueólogo, del Profesor Reaccionario, de la Estudiante). Sólo algún encuentro entre niños,

como en "Diálogo entre dos que saben", quizá lo mejor del volumen, se hace natural y fluido. En segundo lugar los fragmentos de realidad elegidos de esos largos siglos son demasiado limitados. Siempre estamos en el interior de una habitación, o en un gabinete de trabajo. No tenemos la menor idea acerca de cómo está organizado el nuevo mundo, qué división geopolítica existe, cual es la forma de gobierno, como se fue dando la inversión racial. Y si podemos exigir esos elementos es porque el texto mismo los suscita, al proponerse explícitamente la descripción histórica y sociológica. Ese encierro impide también la acción. Cuando nos gustaría conocer y sobre todo ver actuar a un místico que está conmoviendo una ciudad, sólo oímos una conversación y vemos una foto borrosa. Y la Historia no es sólo tiempo, sino también espacio: no tenemos idea acerca de como se mueven esas posibles nuevas clases y castas. En otras palabras: nos parece contemplar (salvo breves excepciones) la Argentina de los años en que fue escrito el libro (la época de Onganía), y no nos explicamos por qué la elección de la ciencia-ficción como medio. "Opus dos" queda así a medio camino entre lo real y la imaginación, quizá por un excesivo control del material (brilla en todo momento la efectividad narrativa y el tono parejo, monolítico). Ni siquiera surge el convencimiento de que esa imagen especular de nuestra actualidad pueda sustentar la teoría de que "la historia se repite". El factor distorsionante parece más técnico que ideológico, más atribuible a una cuidadosa planificación previa que a una concepción del mundo.

3. "Las pelucas", como la misma autora ha declarado, es un libro desparejo, que repite la multiplicidad de tonos de "Cuentos con soldados". Sin embargo preferimos su diversidad a la unidad sin accidentes de "Opus dos". Si hay algunos defectos ya apuntados (la forma oblicua y cuidadosa de narrar temas convencionales, donde la artesanía parece desperdiciarse, como en "Narciso y las hormigas" y "Tardes sin salir": o el cuento que descansa sobre un final efectista, como en "Las pelucas", basado en una especie de confusión semántica que se resuelve casi en un chiste) nos encontramos con algunas sorpresas, como el tono experimental bien logrado de "Enmiendas a Flavio Josefo" (una repetición rítmica de un solo hecho) o un excelente cuento policial que elude las convenciones del género ("La alfombra verde de hojas") o el relato de corte epistolar, donde la naturalidad de unas cartas deja apenas entrever la demencia, en un juego sutil que por momentos recuerda a Henry James ("Cartas de una inglesa"). Sin embargo surge otra vez la paradoja de que sólo algunos momentos "recuerdan" el tono que se convertirá más tarde en el estilo característico de Gorodischer. Otra vez resultan premonitorios los peores títulos. Si el peor relato de "Cuentos con soldados" prefiguraba los inventarios, el tono exótico, los ambientes cerrados fantásticos, aquí hay tres títulos ("Esta noche iremos al teatro", "Marino genovés..." y "Segunda crónica de Indias") que aluden muy imperfectamente a una característica posterior: el cuento que se ramifica o prolifera en líneas paralelas o cruzadas, donde nunca sabemos muy bien dónde estamos pisando. Y su defecto, la confusión, nace justamente de la carencia de un elemento que caracterizará a los cuentos de "Bajo las jubeas en flor". Los tres son confusos debido a su corta extensión, que hunde en el caos un material que necesitaría más espacio, más apiñamiento de detalles (y no necesariamente más orden) para cumplir con esa especie de ansiedad de abarcar el universo partiendo de un detalle nimio: un encuentro, un saludo, una conversación.

4. "Bajo las jubeas en flor" es donde ese tipo de asociación proliferativa, sin centro fijo, se realiza plenamente, sobre todo por la extensión de los relatos, que llegan a "nouvelles". Es también donde se afirman algunos rasgos sobre los que se basa la originalidad de la obra, gracias a que por primera vez se evita el exceso de control que había en "Opus dos" (parafraseando a la autora, aquí "larga los caballos") o la disparidad de tonos de los otros dos libros. La mayoría de los relatos pueden catalogarse como literatura fantástica y dos de los mejores ("Los embriones del violeta" y "Onomatopeya del ojo silencioso") como ciencia-ficción. Es digno de destacarse que "Bajo las jubeas" no es un libro redondo, impecable. Hay rechinamientos (alguna escena "realista" —en una calle— que suena discordante), materiales sobrantes (el rebuscamiento excesivo de los nombres personales o geográficos, la complicación o recargamiento innecesario de los detalles cuando se supera el límite que separa el barroco de la repostería). Pero todos estos detalles, que en anteriores ocasiones podían bastar para debilitar un relato, son arrastrados por la poderosa fuerza de las ideas que sustentan a cada uno de los cuentos en particular y al libro en general. Porque éste se encuentra tejido alrededor de algunos núcleos, y sobre todo uno (un libro donde estaría ordenado el universo: "Ordenamiento De Lo Que Es Y Canon De Las Apariencias"), recurriendo a uno de los más fértiles recursos de la literatura fantástica: la idea de que el universo está ordenado en un esquema y que dicho esquema se localiza en algún libro o lugar (el Necronomicon de Lovecraft, el Aleph o el Libro de Arena de Borges, el Rey Amarillo de W. Chambers). La posibilidad de influir sobre la realidad ficticia o de servir como foco para la aprehensión del Todo, característica de esos textos o lugares, se ve aquí enriquecida por un elemento: el texto infinito interviene sale y entra en el libro mismo hasta que no sabemos si estamos leyendo el Canon o "Bajo las jubeas". Una de las virtudes más efectivas es la propia elusividad de ese texto. Escribirlo —tarea a la que se encuentra abocada Angélica Gorodischer en estos momentos— parece a la vez riesgoso y atrayente. En cuanto al estilo, es de los pocos que merecen el calificativo de "barroco" en nuestro país. Un barroco que no se expresa en el lenguaje sino más bien a través de un cúmulo de imágenes, de enumeraciones que remiten más a colecciones de objetos (en hileras, cuadros, o grupos "cuajados") que a un universo en movimiento. La cumbre de esas enumeraciones es la recorrida de un museo en "Semejante día", muy emparentado con los cuadros surrealistas de la escuela francesa (Tanguy, Dalí, Ernst). La fascinación por las relaciones jerárquicas también encuentra su ambiente ideal: la China clásica, o un planeta donde cada hombre puede lograr lo que desea, y por lo tanto esclavizar y esclavizarse.

5. Luego de "Bajo las jubeas en flor", Angélica Gorodischer ha publicado algunos relatos en diarios o revistas. En ellos no se continúa muy claramente la línea tendida alrededor del Canon, pero subsiste, ya como una marca de estilo, el barroquismo de las imágenes y la mezcla abundante de líneas narrativas. Es destacable la concentración sobre lo sexual explícito (el tono erótico abundaba en "Bajo las jubeas" pero más sutil y difuso) y anormal (múltiples violaciones o muerte, homosexualismo) relacionadas muchas veces con la corrupción de la carne (heridas supurantes, cadáveres que se corrompen en un altílo, etc.) Da la obra inédita intriga saber cómo se

resolverá el Ordenamiento De Lo Que Es Y Canon De Las Apariencias sin romper el encantamiento que su magistral conjuro produce en "Bajo las jubeas en flor".

- 1: Respecto a los datos biográficos, ver el reportaje.
- 2: Los datos sobre los libros citados figuran en la "Bibliografía".
- 3: Ver reportaje.

Elvio E. Gandolfo

2.- Reportaje

"Creo: que hay un orden secreto en el universo, al que se puede acceder gracias a un código cuyos signos son difíciles pero no imposibles de leer; que no estamos solos; que estamos solos; que todos somos capaces de leer el universo (la magia, la locura, los delirios, la imaginación, la libertad) pero que desde muy temprano se ahoga esta capacidad con la educación, las costumbres, la instrucción pública y algunas otras aberraciones".

(A. G. en una carta a Gérard Klein)

—Me interesaría que me hablara de los años anteriores a Rosario. ¿En qué zona de Buenos Aires nació y vivía, qué recuerdos tiene de esa época (paisajes, personajes, libros).

—Bueno, yo nací en Buenos Aires, en pleno Barrio Norte de Buenos Aires. Así que vivía encerrada, más bien en casas o departamentos. No podía salir a jugar a la calle o al jardín, fui una chica muy solitaria. Mi refugio eran los libros. Eran un juguete, objetos que uno podía manejar, muy interesantes, muy macanudos. Había muchos en mi casa. Entonces yo sacaba todos los libros de los anaqueles. Los que más me interesaban eran los que tenía figuritas, que por supuesto eran los libros de arte, sobre todo de esa colección, que aún tengo: "Les peintres illustres". Había montones de esos libros. Y aprendí de chiquita a distinguir un pintor de otro. De tanto verlos. Sabía que la señora con el perrito era de un señor que se llamaba Goya y que los dos chicos que comían uvas eran de un señor Velázquez. Ni idea de qué se trataba. Pero aprendí a distinguir la pintura mirando esos libros. Y después aprendí a leer sola. De desesperación nomás. Porque yo quería saber lo que decían esos libros. No sé por qué mecanismo extraño, no sé cómo, si tendría algún amigo un poco mayor que leería, no recuerdo. Pero la cuestión es que aprendí a leer. Y un día leí: "Láminas Billiken", y yo sabía que allí decía "Láminas Biliken". Tenía cinco años y mi madre no lo quería creer. Cómo sería que me sacó a la calle y me hizo leer los carteles de la calle para ver si era cierto que leía. Esos son los recuerdos que tengo.

—Así que la vida en Buenos Aires fue bastante aislada.

—Toda mi vida, hasta que llegué a la facultad, fue muy aislada, porque ay, el cuidado de "la nena" era muy importante. Así que no tenía amigas. Ni siquiera fui a la escuela. Tenía maestras particulares en mi casa.

—¿A qué edad se fue de Buenos Aires, por qué motivos se trasladaron a Rosario?

—Creo que habré llegado acá a los ocho años. Se vino toda la familia, por cuestiones de trabajo de mi padre.

—¿Por qué se considera rosarina, como ha declarado varias veces?

—Bueno, me considero rosarina porque si bien nací en Buenos Aires, lo que viví en Buenos Aires no pertenece a Buenos Aires, sino al núcleo familiar. Yo no viví nada de Buenos Aires. En cambio en Rosario empecé a vivir en contacto con la gente y en contacto con la ciudad. Por eso me considero rosarina. Y además toda la familia de mi madre era rosarina, y hay una larga tradición de rosarinos, que eso también influye un poco.

—Recuerda alguna vocación de aquellos años que haya quedado irrealizada, alguna afición que ya no tenga?

—No, no, no. La única afición y la única vocación que tuve siempre fue escribir. Así que vocaciones irrealizadas, no. Por supuesto a todas las chicas se les ocurre a cierta edad ser por ejemplo azafata o modelo o actriz de cine o qué sé yo qué. Creo que en una época quise ser azafata. Pero era más para rajar de la casa que por otra cosa.

—¿Cuándo comenzó a interesarse por la literatura como autora? ¿Fue un comienzo paulatino o hay algún hecho concreto que marque con exactitud el momento en que se pensó a sí misma como autora?

—Siempre pensé en mí como parte de la literatura. Yo era lectora, leía de todo. Pero al mismo tiempo sentía que en algún momento dado iba a hacer algo en ese campo: yo iba a hacer libros. Era una colega de los tipos que estaba leyendo. Ya se trataría de Kafka o de Cronin, de cualquiera: era la igual de esos señores. Y creo que siempre quise escribir pero no me animaba. Le tenía un miedo pánico al asunto.

—Narrativamente: qué fue lo primero que escribió y qué lo primero que publicó?

—Lo primero que escribí, sinceramente no me acuerdo. Creo que debe haber sido algo espantoso, a la manera de Fulano o a la manera de Mengano, cuando era chica. Lo primero que publiqué fue "En verano a la siesta y con Martina", el cuento que me premiaron en Vea y Lea.

—¿Había escrito mucho hasta ese momento?

—No. Muy poco. Había escrito cuando tenía doce o quince años y después había dejado totalmente de escribir. Hasta el año 61. Cuando recomencé, lo hice despacio, con mucho miedo y muy mal. Y de repente las cosas empezaron a salir bien, no sé cómo.

—O sea que había un entrenamiento previo más de lectora que de autora...

—Sí, yo había escrito muy poco.

—¿Cuáles son sus aficiones más frecuentes?

—¿Fuera de la literatura? Sobre todo la jardinería. Me encanta el jardín. Estoy con los chinos en aquello de "si quieres ser feliz un día, cómete una gallina; si quieres ser feliz una semana cómete un chanchito; si quieres ser feliz un año, cástate; y si quieres ser feliz toda la vida, hazte jardinero". Otra cosa que me encanta es cocinar. Pero no todos los días, eh? Hacer de repente platos exóticos me parece bárbaro. Otras cosas... bueno, la música: escuchar música es fundamental.

—Aparte de lo específicamente literario, ¿hay alguna rama científica que lea por interés?

—No. A veces... alguna cosa de divulgación.

—¿Algo en especial, aparte de la medicina?

—Le iba a decir; aparte de la medicina, que la leo con interés, porque conozco algunas cosas, sí: todo lo que se refiere a biología, por ejemplo, es algo que me interesa. De vez en cuando leo algún librito de divulgación, porque no puedo acceder a otra cosa, no?

—¿Hay algún proyecto que vertebe su obra, algún propósito? ¿Es el mismo desde que empezó a escribir o ha cambiado? En este último caso, ¿en qué sentido, cuál era el proyecto previo?

—No, no ha cambiado. Lo que quiero hacer, lo que he querido hacer siempre es una obra que, aunque sea aparentemente dispar e irregular, vista desde un poco más lejos confiese o muestre su verdadera unidad. Que es lo que creo que estoy intentando a partir no de mi libro, éste que tengo terminado, sino de la novela, que va a unificar muchas de las cosas que ya he escrito.

—Aparentemente inconexas...

—Sí. Porque la novela es el texto que se nombra en los libros anteriores, sin ser el texto...

—El Ordenamiento De Lo Que Es Y Canon De Las Apariencias.

—Exacto.

—Respecto a ese libro clave, donde en cierto modo estaría anotado el universo: ¿Cómo surgió la idea, como un recurso para unificar todo lo demás...?

—No, no.

—...o se basa en algún otro libro, real, de propósitos semejantes, o es puramente imaginado?

—No, el asunto vino a pesar mío. Había pensado en una novelita corta, en uno de esos cuentos largos que escribo, que hablaba de un viaje por el universo. Y al mismo tiempo tenía el proyecto de un cuento donde ocurría una guerra en un planeta siempre en sombras, sin sol. Es decir había un sol, pero que no iluminaba. Después, un día, me di cuenta de que las dos cosas eran la misma. Que en el asunto de la guerra y en el asunto del viaje había una misma intención. Entonces empecé a escribir el Ordenamiento De Lo Que Es..., incluyendo lo de la guerra del planeta sombrío que es una parte nada más, pero que me dió la pista de que todo era una sola cosa.

—Respecto a los trabajos: ¿cuáles fueron, cuál es el actual? ¿Influyen en lo que escribe? ¿En qué sentido: en el estilo, en los temas?

—Bueno, resulta que el único trabajo... No: tuve otro trabajo. Cuando era jovencita trabajé en la biblioteca de la Facultad de Filosofía y allí aprendí bibliotecología, biblioteconomía, fichado, catalogación... Y eso me sirvió cuando entré al Sanatorio Laprida, donde organicé la biblioteca, y el fichero bibliográfico, que modestia aparte es una maravilla. Hace 23 años que estoy haciendo eso. Ahora bien: aparte de la biblioteca, redacto trabajos científicos, hago de documentalista, me ocupo de historias clínicas especiales, hago traducciones, etc. Y creo que el trabajo en el Sanatorio ha influido en lo que escribo. Porque cuando uno escribe una historia clínica no puede hacer literatura, y cuando uno hace literatura, tampoco tiene que hacer literatura: tiene que escribir, que es otra cosa. Entonces yo con la histo-

ria clínica aprendí a decir lo que hay que decir y nada más. En la historia clínica usted no puede decir que "el señor siente leves dolores mientras mira hacia el horizonte...". No: al tipo le duele la pierna izquierda a tal altura y se terminó, no hay nada más que decir. Y en los cuentos hay que hacer lo mismo: el tipo está solo en el espacio, y se terminó, punto.

—En "Cuentos con soldados" los dos mejores relatos (a mi parecer) son netamente "realistas". Más tarde, sobre todo después de "Opus Dos" (que paradójicamente, y siempre según mi parecer, aunque intente ser de ciencia-ficción tiene mucho de "realismo") su obra comienza a orientarse cada vez más hacia lo fantástico, hacia la creación de mundos extraños al nuestro ya sea en el tiempo o en el espacio. ¿A qué se debió ese cambio de rumbo?

—Yo no sirvo para la literatura "realista" entre comillas, como dice usted. Me limita. Bueno, aquí pasa otra cosa, no? Me dicen: "Ay, claro, vos no te preocupás por la realidad actual, por el país". No es cierto, eh? Lo que pasa es que esa realidad actual de país, del continente, del mundo, a mí me interesa en otro plano. Para mí no es materia literaria. La materia literaria para mí es otra cosa. Si yo empiezo a escribir un cuento sobre guerrilleros, seguro que me sale un texto didáctico, y no un cuento. Algo espantoso. En cambio en la literatura fantástica no tengo límites, no tengo tranqueras, no tengo nada: me largo y hago lo que quiero.

—Ahora: entre el hecho real y el hecho literario (para dejar de lado la idea de "compromiso" del escritor) ¿habría alguna relación? Para concretar: algo tan omnipresente como es la crisis económica de estos últimos meses, ¿se traslada de algún modo en lo que está escribiendo últimamente?

—No, creo que no.

—¿No habría ninguna relación?

—No, de ninguna manera.

—Usted declaró en repetidas ocasiones que le gustaría sentarse en una esquina, "a contar cuentos a los que pasan". Esta ansia de comunicación con la gente que pasa por una esquina, ¿no estaría en contradicción con el barroquismo temático y sobre todo estructural de su obra, que muchas veces vuelven dificultoso el acceso al relato (en "Veintitrés escribas" y en "Semejante día", por ejemplo)?

—Sí, a lo mejor sí. Estaría en contradicción. Peor para el público. Pero yo contaría mis cuentos con mucho gusto. Tal vez porque durante gran parte de mi vida viví totalmente incomunicada de la gente. Una vez que aprendí a comunicarme con la gente para mí fue una fiesta. La felicidad absoluta. Poder conversar y hablar y comunicarse era bárbaro. Por eso todavía hoy quisiera sentarme en un esquina y charlar con la gente. Por eso me gusta tanto hablar en público. Claro, lo que pasa es que si me sentara en la esquina a contar cuentos probablemente contaría cuentos muy complicados. Y bueno, paciencia, al que le guste y lo entienda que se quede, y el que no que se vaya a Buena Vista, a comprarse una remera.

—En el momento de escribir ¿piensa en el público, en alguna persona concreta o ideal?

—Ni-por-ca-sua-li-dad-. Yo cuando escribo...

... Escribe por el placer de escribir.

—Sí, que es inmenso. Yo no entiendo aquel asunto de la tortura, de la desesperación... No. Soy muy feliz. A veces me río a carcajadas, sola. Porque estoy escribiendo y soy feliz, así a mis personajes le están pasando cosas horribles. Me froto las manos, salto, estoy encantada de escribir. Después, el público... bueno el público es otra cosa.

—Piensa en él luego que lo termina.

—Sí, digo: ay, caramba, alguien va a leer esto.

—Usted declaró que no es exacto que su obra tenga que ver con la ciencia-ficción. Sin embargo hay relatos como "Los embriones del violeta" y "Onomatopeya del ojo silencioso" que se inscriben con bastante claridad dentro del género. La crítica, por otra parte, se apresuró a declarar que su obra "trasciende y supera" al género. ¿Qué piensa de esa conclusión? ¿La ciencia-ficción, es un género "bajo" ¿Es inferior o distinto a la literatura? ¿En qué sentido?

—La ciencia-ficción es literatura cuando es literatura, valga la perogrullada. Es decir: cuando me encuentro con un texto que es de ciencia-ficción y que tiene la calidad de un Zelazny, a mí me nefrega que sea ciencia-ficción, que sea realismo, que sea lo que sea: es literatura y de la buena. Es una manera de hacer literatura. El tipo podría haber elegido qué sé yo: el ensayo o la novela bucólica. La cuestión es que es un señor escritor y que el texto es un gran texto literario. La crítica acostumbra tratar la ciencia-ficción como si fuera una especie de anexo o de apartado. Supongo que eso viene un poco de la ignorancia o el prejuicio. Es decir: gente que no ha llegado a leer a Delaney, o a Lafferty o a Dick, y que no tiene la menor idea de lo que es realmente la ciencia-ficción y piensan en los hombrecitos verdes con antenas.

—En "Bajo las jubeas en flor" funcionan como elementos importantes los personajes o ambientes chinos. ¿A qué se debe? ¿A partir de qué época comienza su interés por ellos? ¿Hasta que punto se basa en datos reales? ¿Por qué se limita a la época clásica?

—Empecé a interesarme no me acuerdo cuándo ni a través de qué. No hace mucho: es algo reciente. Leí en alguna parte... posiblemente en la selección de María Teresa de León... Puede ser que haya sido eso lo primero. Bueno, me comenzó a interesar y me fui a las bibliotecas y empecé a leer un poco de historia de los chinos, pero empezando desde los orígenes. Y me pareció deslumbrador. Es algo tan totalmente distinto a lo que uno está acostumbrado a ver. Era lo desconocido. Entonces me interné mucho en el asunto y empecé a leer los poetas, incluso los narradores, y pedí unos libros que tengo allí, en francés, y leí a los chinos, y posteriormente a los japoneses, de la época clásica. Y de la época clásica porque me interesa más aquel misterio, aquella cosa... nebulosa, de las épocas pasadas.

—¿Influyeron técnicamente en algo?

—No sé. Probablemente sí. En la forma tengo un cuento que intentó ser como los cuentos "De l'amour et la renarde", así con... comentarios del autor. Es como si yo estuviese contando el cuento, entonces en el cuento pasa tal cosa y al mismo tiempo digo: "fíjense qué cosa. ¿Les parece que hizo bien Fulano en hacer tal otra cosa?"

—¿Con qué autores se siente identificada?

—Me interesan fundamentalmente, los grandes de la ciencia-ficción. Son los que siento más hermanados conmigo. Extrañamente Asimov, que es un tipo que no tiene nada que ver con los que yo escribo, aunque haga ciencia-ficción, es de esos... bueno, gente que a mí me gustaría invitar a casa a tomar el té. Porque sé que conversaríamos de las mismas cosas y que nos entenderíamos con las mismas palabras, y que las mismas palabras tendrían los mismos significados. Es eso: la aprehensión del universo.

—¿Qué otros serían?

—Asimov... Ursula Leguin... Zelazny.

—Como lectora, ¿qué autores le interesan dentro de la literatura nacional?

—Bueno, en lo nacional, qué quiere que le diga: arriba de todo está el señor Borges y ahí no hay vuelta que darle. Y me ha interesado algo totalmente opuesto a Borges, que es Roberto Arlt. A mí me apasiona Arlt. Ese lenguaje seco y a hachazos a mí me enloquece. Y me gustaba muchísimo también, cuando escribía, Rodolfo Walsh.

—¿Y en América?

—El que más me interesa es Alejo Carpentier.

—Como lectora de su propia obra: ¿qué libros le parecen peores y cuáles mejores? ¿Cuáles serían los defectos que encuentra en los primeros y las virtudes de los segundos?

—Bueno, el peor... el menos malo vamos a decir, para no tratarme muy mal, me parece "Cuentos con soldados". Porque era algo muy vacilante, no sabía muy bien para qué lado iba a agarrar. Claro: en ese momento estaba muy segura de lo que hacía, pero me doy cuenta de que no tenía la menor idea. Era una mescolanza. Como fue también un retroceso "Las pelucas", porque "Opus Dos" fue algo más orgánico. Pero "Las pelucas" era un poco una ensalada. Y pienso que lo mejor es "Bajo las jubeas en flor" (ahora tengo otros cuentos inéditos, que también me gustan mucho). Me parece que "Bajo las jubeas..." es lo que tiene más unidad, lo que responde mejor a lo que yo quise hacer. Los otros no. Salvo "Opus Dos", que ahora valoro más que cuando lo escribí.

—¿Sería correcto calificar su obra de "barroca"? ¿Tendría algo que ver con Góngora? ¿En qué sentido?

—Muchísimo. Soy una lectora infatigable de Góngora. A veces lo leo por el placer de la música, como lo leo a Racine. No me importa un pito lo que dice, ni las explicaciones que den sobre Góngora los señores críticos. Todo lo barroco me interesa mucho y pienso que sí, que tiendo un poco a lo barroco, no en el lenguaje, porque trato de ser lo más clara...

—Visualmente, algo como un tapiz...

—Claro: una especie de rompecabezas. El mejor ejemplo de eso en "Veintitres escribas".

—¿Y el barroco americano: Lezama Lima, Sarduy?

—Más bien sería Carpentier. Sarduy me interesa y me han gustado muchísimo sus novelas. Pero Carpentier me parece más cálido, más humano, más completo.

—¿Cuáles son los problemas materiales concretos de un escritor en Argentina (derechos de autor, tiempo para escribir, etc.)?

—Desgraciadamente, que uno no puede vivir de lo que escribe. Es decir: lo ideal sería que a uno le pagaran por hacer su oficio. Mi oficio no es el de bibliotecaria de un Sanatorio: mi oficio es el de escribir. Pero a mí nadie me va a pagar para que escriba. Y por supuesto todo el mundo en el negocio de la literatura, lo que está detrás de la literatura, va a tratar de que yo sea el último orejón del tarro y que gane el librero, que gane el editor o que el señor de la revista gaste lo menos posible en los autores.

—¿Piensa que habría alguna forma, no digamos de solucionar totalmente el problema, sino al menos de aliviarlo?

—Supongo que los escritores tendrían que agruparse y decir señores respetémosnos, porque detrás mío, detrás del señor Fulano que escribe, hay toda una fuerza de otros señores Fulanos que escriben y que lo van a salir a defender en un momento dado.

—Con respecto a la crítica: ¿ha sido escasa, le ha servido de algo?

—No, no me ha servido de nada. Los críticos han sido muy benévolo conmigo: han servido nada más que para levantarme el ánimo. Pero para esclarecerme en alguna cosa, o algo así, no. Me fue muy útil el contacto personal con un crítico como Nicolás Rosa, que me aclaró muchas cosas, me sirvió de mucho, en el buen sentido de la palabra, por supuesto. Me ayudó. Pero la crítica en general, en revistas o diarios, no.

—¿Hay alguna persona que lea su obra inédita e influya en la corrección?

—No. Estoy muy segura en cuanto a lo que escribo. Siempre. Aunque después pueda volver sobre mis pasos.

—En cuanto al proceso físico de la escritura: ¿escribe a mano o a máquina?

—Yo escribo a mano. Siento un placer sensual en la hoja en blanco, en el lápiz, o la fibra. No puedo escribir a máquina. Salvo mis cartas, que salen como escupida de músico. Todo lo demás debe ser escrito a mano. No puedo escribir en hojas ordinarias, o feas o desagradables. Es una manía nada más. Tiene que ser buen papel, bien blanquito, grande, lindo. Me fascinan las resmas de papel y los cuadernos en blanco. Me encantan los lápices blandos. Tengo unos lápices que me compra Goro que son todo gráfite. No tienen madera. Son extraordinarios. Y si no fibra, fibras de colores. Inclusive por ahí hay un color que conviene a un cuento y otro que no.

—Luego comienza a usar la máquina...

—Sí, pero después: ya al final. Porque primero escribo la primera versión, que es el vómito del cuento, no? Donde sale todo de golpe. Después viene una segunda versión. Nunca corrijo sobre el papel.

—Lo reescribe.

—Lo reescribo. Tres veces. Y la cuarta va a la máquina.

—¿Se detiene en algún detalle en especial (la sintaxis, el clima)?

—No. En cada cuento el elemento es distinto. Pongo la primera versión ante mis ojos y empiezo a reescribirla y va saliendo más o menos distinto o igual. Hay cuentos que he escrito de un saque. Son pocos: por ejemplo "En la noche" fue un cuento que escribí casi sin modificarlo en las distintas versiones. En cambio "Veintitres escribas" fue reescrito creo que más de cuatro veces. Lo mismo "Los embriones del violeta".

—¿Hay alguna hora del día en que le convenga escribir?

—Sí. Mis horas lúcidas son las de la mañana. A la noche o a la tarde no sirvo para nada. En cambio desde las seis de la mañana hasta las once puedo escribir cualquier cosa.

—A ver si queda algo más... sí. En los últimos cuentos he notado que se acentúa lo sexual anormal (de acuerdo a la normalidad vigente), hay incluso mucha violencia en lo sexual. En un cuento que salió en "La Opinión Cultural", también en algunos de "Bajo las jubeas..." ¿En qué sentido entra eso en la obra?

—Es algo... tiene el mismo valor que ubicar la acción en un mundo desconocido.

—Dar un ambiente sexual anormal, aún dentro de lo literario...

—Claro. Las cosas no son todas tan hermosas y tan bonitas y tan perfectas como uno quisiera que fueran. Lo que sí me interesa es el delirio, la fiebre, el sueño, lo monstruoso, lo que está fuera de la experiencia de todos los días y que sin embargo se esconde detrás de la experiencia de todos los días.

Grabado con la colaboración técnica de Luis Slenrra, en setiembre de 1975.

3.- Cuento Inédito



Dibujo de Carol Moyá

PRIMERAS ARMAS

El Señor de Bramaltariq tenía diecisiete caballos, nueve mujeres y tres mantos de piel de oso, uno teñido de verde, otro teñido de púrpura y el tercero teñido de azul. Yo iba desde mi tienda en la calle chica las pasarclas de la calle grande cuando oía que se acercaba con su cortejo. Sus mujeres eran muy blancas y muy gordas y se sentaban sobre almohadones dorados con borlas en las puntas; él alquilaba los caballos a los campesinos que tenían sólo yeguas, y se quedaba con los potrillos. Viviría, pensaba yo, en un castillo de piedra edificado en medio del lago (yo recordaba la existencia de un lago), en el que habría verandas de madera trabajada, espejos en los techos, cortinas en las ventanas y sótanos sembrados de trampas y alumbrados con teas. Yo no tenía caballos ni mantos de pieles: solamente mi tienda y dos ruedas en lugar de piernas, pero era tan hombre como él, lo soy, y a veces, después de alguna venta provechosa, conseguía una mujer magra y curtida que se iba a

la mañana siguiente llevándose algo de mis ganancias y dos surcos lividos en los muslos.

Nunca confesé a nadie de dónde sacaba mi mercadería. Pero ahora puedo decir sin temor (a quién temer? a quién?) que fue Drudruol el que me trajo al muchacho rubio. Para ese entonces había declinado la venta de enanos: ya no parecían interesar a nadie, y eso que dos inviernos atrás todo el mundo se enloquecía por tener por lo menos uno encadenado a su puerta o colgado en una jaula del techo de la sala. Empecé a despachar sin comprarle nada a los que me traían enanos; eso fue para cuando el Señor de Bramaltariq adquirió su novena mujer. No quiero más enanos, les decía, ya no se venden. Gigantes, me propuso alguien. Lo pensé un poco y dije que no. Alguna cosa fuera de lo común, les pedi. Tenía la esperanza de conseguir algo tan raro como para justificar mi viaje hasta el puente tendido entre la orilla del lago y el castillo, y una oferta al Señor de Bramaltariq. Quería oír relinchar a los garañones y ver a las mujeres gordas tiradas sobre los tapices arrugados. Se corrió la voz entre mis proveedores, y fue así como me trajeron un feto con alas, desdichadamente muerto: lo vendí antes que se pudriera a un encauchado que me dijo que lo quería para su Señor. Lo dudo. Le aseguré que como tenía la piel correosa le iba a durar mucho tiempo. No volvió. También me trajeron un dragón de seis patas: no pude venderlo y muy poco después murió de hambre. No quería ratas ni brotes ni pájaros ni hongos ni arañas ni brasas. Imprevisión de mi parte, no haberle preguntado a Guel'od qué comería, pero pensé que lo mismo que los de cuatro patas. Me ofrecieron una serpiente blanca, con agallas y antenas, pero la rechacé; y creo que hice bien. Compré un hermafrodita y dos chicos sin ojos ni orejas. Los vendí bien a los tres, y eso que uno de los chicos no hacía más que gemir y sollozar. A alguna gente le gusta una cosa así. Y compré una libélula rubia que se pintaba los labios de negro y se alimentaba con barro. Le habían tajeado los élitros para que no se escapara, de modo que la tuve mucho tiempo suelta en la tienda y sin poder venderla, pero no me costaba nada mantenerla y me encariñé con ella. Al fin la puse a mitad de precio y se la vendí a Riudar el de la pirámide. Y así otras cosas, nada extraordinario, nada como para ir a ofrecer al castillo del lago, hasta que un día llegó Drudruol con el muchacho. Creí que le pertenecería y ni lo miré.

—Te lo vendo.

Soy cauto. Antes de estudiarlo le dije:

—No me interesa.

Se sonrió:

—Te estás perdiendo algo bueno.

Entonces di vuelta la cabeza muy muy lentamente y le eché una mirada a la mercadería. Bah.

—Bah! Para qué quiero eso?

Era un muchacho, solamente un muchacho. Completo, sin nada de menos y nada de más. Rubio, dos ojos claros, dos orejas, una nariz, una boca, dientes, cuello, dos brazos, dos manos, un cuerpo, dos piernas, dos pies.

Les di la espalda y me dispuse a limpiar las jaulas.

—No había —me dijo Drudruol.

—Gran cosa —abrí la jaula de una esfinge transparente (un letrado joven, al que yo no conocía, había quedado en ir a buscarla al día siguiente) y saqué el bebedero para renovar el agua.

—Sabe bailar —insistió.

—Bailar?

Yo había vendido de cuando en cuando mercadería que parecía convencional pero que había manifestado ciertas cualidades. La Señora de las Colinas Negras había enloquecido, me aseguraron, con la sola presencia de un viejo que yo le vendí como alimentador de pájaros y que podía adivinar lo que ella pensaba. Y Adansanto, el que hizo fortuna cavando túneles para los condenados vivos y haciéndose pagar con trabajo, había terminado por matar a su hijo adoptivo porque le fabricaba sueños. O sueño. Un recién nacido que yo mismo había ido a buscar al pantano.

—Bailar? —le pregunté—. Y eso qué es.

El bebedero estaba sucio, pero lo sostuve en la mano, sorprendido. Y creo que Drudruol se dio cuenta.

—Mueve el cuerpo de distintas maneras y lo pone en infinidad de posiciones durante pocos segundos, y así sigue todo el tiempo hasta que se le ordena que pare.

Perdí todo interés y sumergí el bebedero en el agua del balde. Eso prueba que uno siempre tiene algo que aprender.

—A bailar, Tatoot! —gritó Drudruol golpeando las manos.

El muchacho empezó a moverse. Primero sin cambiar de lugar, con los dos pies pegados al suelo. Hizo ondear los brazos, que flotaban como si no le pertenecieran, se balanceó y describió círculos con la cabeza que parecía rodar libremente sobre su cuello muy largo. Después saltó, sin dejar de balancear las otras partes de su cuerpo. Dio vueltas sobre un pie, sobre el otro, se agachó, barrió el suelo con las manos, se levantó, corrió dos pasos para un lado, tres para el otro, los brazos en alto, la cabeza echada hacia atrás. Drudruol se había quedado asomado a la vidriera de la tienda, mirando hacia la calle. Y yo? Yo había sentido cómo el mundo empezaba a girar más rápidamente de lo que nunca lo había hecho, yo había mirado a los muertos que se alzaban de sus sepulcros, yo había oído todos los olores que exhalaba la tierra desde los desiertos hasta los vergeles, yo había visto marchar a un ejército negro sobre un mar petrificado, yo había cortado las flores de mi infancia, yo había cabalgado cubierto por una armadura de oro por un campo de oro persiguiendo mujeres de oro, yo me había embriagado con licores destilados en el fondo de brumosas cavernas, y cuando el cielo comenzó a desplomarse sobre los hombres, el bebedero se me escapó de las manos y se hizo trizas y la esfinge graznó.

—Basta! —grité.

El muchacho se quedó quieto.

—Qué te parece? —me preguntó Drudruol.

Me despojé de toda cautela. El Señor de Bramaltariq era viejo; gordo, peludo y blando y débil. Tenía venas hinchadas en las piernas y los ojos llenos de sangre.

—Cuánto —quise saber.

Drudruol se sentó y empezamos a regatear. Estuvimos en eso hasta el mediodía. A esa hora busqué otro bebedero para la esfinge y me quedé con el muchacho.

El Señor de Bramaltariq no vivía sobre un lago sino junto a un lago. El agua era negra y estaba muy quieta. Llegué en un carro tirado por un asno y dos de sus servidores me subieron por la escalera. Lejos, relinchaban los diecisiete caballos: eso modificó mi primer proyecto.

—No te lo vendo —le dije al Señor de Bramaltariq después de haberle descrito al muchacho— Te lo alquilo. Lo traigo un día, lo ves bailar y me lo llevo, lo traigo otro día, lo ves bailar y me lo llevo.

—Quién lo va a alimentar? —me preguntó.

No miré a las mujeres. Al viejo le brillaban los ojos.

—Yo —dije.

Pensó que el negocio era bueno y que yo era tonto. Aceptó.

Fui cinco veces más al castillo de piedra junto al lago en el que vivía el Señor de Bramaltariq.

La primera vez, al atardecer. El cielo estaba rojo, no oí a los caballos, y el agua me pareció más negra y más quieta.

—A bailar, Tatoot! —grité.

El muchacho no repetía nunca las figuras que componía con su cuerpo. Lo sé porque aunque yo trataba de no mirarlo, de a ratos no podía dejar de hacerlo. Pensé que si caía en la trampa todos mis planes fracasarían, así que me dediqué a observar a las mujeres y las vi incorporarse, abrir las bocas, balancear las cabezas; las oí gemir y gritar. Pero al Señor de Bramaltariq no le importaba: el Señor de Bramaltariq estaba rígido, su cara parecía inflarse y sus facciones perderse como las de un ajusticiado mucho tiempo atrás. Los brazos y las piernas del muchacho llenaban la estancia de vuelos, sueños, cifras, recuerdos, culpa, hambre y fiebre. Cuando dos de las mujeres empezaron a arrastrarse por el suelo y otra cayó sobre los almohadones con los ojos cerrados, golpeé las manos, le indiqué al muchacho que me siguiera, y nos fuimos.

La segunda vez exigí que las mujeres no estuvieran presentes.

—Te despojan de la mitad de tu placer —le dije al Señor de Bramaltariq—. Te lo aspiran y te lo devoran. Es mejor que estés solo.

Las hizo encerrar en la habitación de al lado y las oímos lloriquear y arañar la puerta.

Golpeé las manos, di la orden, el muchacho bailó.

Bailar, bailar, se dice muy fácilmente: palabra extraña, posiblemente inventada por Drudruol, palabra que resbala en los labios casi sin necesidad de utilizar la garganta. Yo no lo miraba; el aire se movía a su alrededor y afuera ya era de noche. El Señor de Bramaltariq era tan estúpido como yo había calculado: seguía con los ojos desorbitados y rojos cada movimiento del cuerpo del muchacho rubio. Se le encabritaban como cuerdas tendidas las venas del cuello y las sienes; respiraba cada vez con mayor dificultad y agitaba las manos inútilmente para detener o apresurar o matar el baile. De pronto cayó hacia atrás y yo golpeé las manos. El muchacho se quedó quieto, lo sentí. Fui a ver al dueño de las tierras, aguas, haciendas y almas de Bramaltariq. Tenía los ojos abiertos y todavía intentaba agitar las manos: los dedos se estiraban y se encogían, hundiéndose en los pelos del manto de piel de oso teñido de azul. Le sonreí, le hablé como hablan los mercaderes; le prometí maravillas, lo ayudé a incorporarse.

—Mañana —me dijo.

Eso era muy pronto: no quería que se me muriera enseguida, pero le dije que sí, que mañana.

La tercera vez, entonces, fue al día siguiente. Lo encontré impaciente, no había nadie con él, ninguna mujer lloriqueaba detrás de las puertas cerradas.

—No, no morirá —pensé.

Había tormenta y el muchacho sonreía: le gustaban la lluvia y los rayos. Estalló un trueno, y sin esperar que yo golpeara las manos, se puso a bailar. Tuve que hacer un esfuerzo para dejar de mirarlo (sentí galopar en mí a los jinetes de oro, desee los desiertos y los licores fermentados y los mares duros). Me puse a pensar en mi tienda, en las jaulas, en el olor, en las visitas de compradores y vendedores, en la penumbra. La odiaba, pero la iba a extrañar.

Y con otro trueno, el Señor de Bramaltariq se levantó de su sillón. Lo vi-

gilé y lo vi quedarse allí, temblando, apoplético, y alargar un brazo como si quisiera tocar al que bailaba. Después ese brazo, corto y gordo, cubierto con una manga de seda enojada que tenía un galón de hilos de oro en el borde, ese brazo empezó a moverse, arriba, abajo, a la derecha, a la izquierda; y el otro también, y la cabeza redonda a balancearse. Y dio dos pasos que hubieran podido hundir el maderamen del salón y levantó una pierna. Me di cuenta que él también quería bailar y me agarró un ataque de risa. Yo, el de la tienda de la calle chica, me reía a carcajadas del Señor de Bramaltariq, y afuera estallaban los truenos y adentro el muchacho recorría la estancia adoptando posturas diferentes y el viejo moribundo sudaba cubierto por sus ropajes tratando de ser como esa forma blanca que le revolvia la sangre y los sesos. Pero nadie me oyó y terminé por tranquilizarme. Golpeé las manos y suspendí el baile y nos fuimos. El Señor de Bramaltariq no se dio cuenta: estaba en medio de la estancia girando despaciosamente con una mano sobre el pecho y la otra tendida hacia la tormenta.

Dejé pasar dos días, esperando, hasta que me mandó llamar. Otra vez era de tarde y el cielo estaba claro. Me pregunté si en el lago habría peces negros y quietos. El muchacho bailó.

He visto la locura y la muerte. Años atrás, muchos años atrás, cuando yo montaba a caballo y oía las trompetas que tocaban a rebato y somatén, había visto enloquecer y morir a los hombres alrededor mio. Yo mismo había ido hacia la locura y la muerte y había vuelto a la vida: había blandido espadas y levantado escudos y había izado cabezas cortadas en la punta de una lanza. Y qué era mi vida en la tienda de la calle chica?

Suspendí el baile antes, un segundo antes que el Señor de Bramaltariq se hundiera en el delirio. Me acerqué a él y le hablé, lenta, dulce, suavemente. Le dije que ésa había sido la última vez, a menos que. Pero mis precauciones, mis rodeos, todo era inútil. No me oía. Saqué de entre mis ropas el documento y el punzón, le pinché el índice de la mano derecha y le hice firmar con su sangre. Eso fue todo y el cielo todavía estaba claro cuando los servidores me bajaban por la escalera.

Esa noche guardé el documento bajo una tabla suelta en el piso de la tienda y no pude dormir.

Al día siguiente lo saqué del escondite y me fui con el muchacho a la casa junto al lago. El Señor de Bramaltariq ya no hablaba: él, que había dictado órdenes, impartido justicia, impuesto castigos. Estaba tan mudo que pensé en llevarlo a la tienda de la calle chica y venderlo a bajo precio. Golpeé las manos.

Yo no hacía más que mirar al viejo y puedo decir que tuve el placer de verlo morir. No murió como un guerrero. Ya no era poderoso, ni parecía gordo ni imponente. El color rojizo de la cara se le había convertido en gris y los nudos de las venas eran sombras y arrugas. No sudaba: estaba seco y enfermo y marchito. Solamente quería seguir viendo, seguir siguiendo con los ojos el cuerpo móvil del muchacho, seguir hasta la muerte. Y murió loco, tirado como uno de los peces negros del lago sin aire sobre los que habían sido sus goces y sus lujos. Golpeé las manos y el muchacho rubio dejó de bailar. Llamé a los servidores y a las mujeres, lloré, sacudí los puños cerrados contra mi pecho y me incliné hasta el suelo. Después convoqué a un letrado y exhibí el documento.

Es un hermoso castillo, este castillo de piedra y madera junto al lago. Tanto, que nunca quise ir de nuevo a la tienda de la calle chica: me dicen que cuando el olor se hizo insoportable los vecinos sacaron los cadáveres, se reparieron las jaulas y los muebles y tapiaron puertas y ventanas. Jamás volví a golpear las manos: el muchacho rubio ha engordado, come demasiado y se pasa

el día quieto, atendido por las mujeres y los servidores. A veces lo sobresaltan los truenos.

Tengo veintitrés caballos y once mujeres. Hice acortar los tres mantos de piel de oso teñidos de verde, de púrpura y de azul. Yo soy ahora el Señor de Bramaltariq.

4.- Bibliografía

LIBROS

CUENTOS CON SOLDADOS: Premio Club del Orden - Santa Fe, 1965 - 140 págs.

Cuentos: "Los bantúes"; "Cuando los perros tienen hambre"; "El mercader, el héroe y la pecera"; "El jesuita"; "Esas horas"; "Saqueo"; "El potrero bajo las hojas de bronce".

OPUS DOS: Edit. Minotauro - Buenos Aires, 1967 - 146 págs.

Novela en nueve partes articuladas: 1. Presagio de reinos y aguas muertas. 2. Cómo llegar a ser feliz. 3. Los circuitos, las ondas, los ejes, los tableros de control, equis y gama. 4. El río. 5. La Sombra del tigre. 6. Diálogo entre dos que saben. 7. Otra vez Lagash. 8. Los dueños del mundo. 9. En el ancho camino del regreso.

LAS PELUCAS: Edit. Sudamericana - Buenos Aires, 1968 - 145 págs.

Cuentos: "Enmiendas a Flavio Josefo"; "Abecedario del Rif"; "Tardes sin salir"; "Narciso y las hormigas"; "Las pelucas"; "Marino genovés, hijo de humilde cardador de lana, descubre nuevo continente"; "Querido, querido diario"; "La alfombra verde de hojas"; "Esta noche iremos al teatro"; "Cartas de una inglesa"; "Segunda Crónica de las Indias".

BAJO LAS JUBEAS EN FLOR: Edic. De la Flor - Buenos Aires, 1973 - 181 págs.

Cuentos: "Bajo las jubeas en flor"; "Los sargazos"; "Veintitrés escribas"; "Onomatopeya del ojo silencioso"; "Los embriones del violeta"; "Semejante día".

CUENTOS NO RECOGIDOS EN VOLUMEN

"En verano, a la siesta y con Martina" - Vea y Lea N° 433 - Buenos Aires, 7 de mayo de 1964 - pág. 44.

"Hacia el oeste" - diario La Nación, Buenos Aires, 21 de mayo de 1967 - pág. 2 del suplemento literario.

"Septembrílica" - Revista Setecientosmonos - N° 9 - Rosario, junio de 1967 - pág. 19.

"La abuela Matilde" - Revista de la Sociedad Hebrea de Rosario, 1967.

"La muerte de la Doctora Ridgeway" - Diario El Litoral - Santa Fe 21 de Setiembre de 1967.

"La casa del fauno" - Revista Ensayo Cultural - N° 38 - Buenos Aires, noviembre de 1967.

"Los atabales" - Diario La Voz del Interior - Córdoba, 28 de abril de 1968.

"El ayer de los ratos" - Revista Nueva Dimensión N° 2 - Barcelona 1968.

"Conversaciones que no se iniciarán nunca" - Diario La Voz del interior - Córdoba, 7 de setiembre de 1969.

"A los verdugos" - Revista Boom - Rosario, 1969.

- "Las plañideras en Icla" - Diario La Voz del Interior - Córdoba, 24 de mayo de 1970.
"El casamiento" - Diario La Voz del interior - Córdoba, 4 de abril de 1971.
"Sospechoso encendido amor" - Diario La Voz del Interior - Córdoba, 16 de mayo de 1971.
"Los muertos no tienen bomboneros" - Diario Clarín - Buenos Aires.
"Haber ganado el mundo" - Diario Clarín - Buenos Aires, 23 de mayo de 1974.
"Retrato del emperador" - En "Los cuentistas de Rosario", pág. 57 - Edic. La Cachimba - Rosario, 1975.
"La morada del hombre" - En "Los argentinos en la luna", pág. 75 - Edic. De la Flor - Buenos Aires, 1968.

ENTREVISTAS

- "Una ficción real" - En revista Panorama - Buenos Aires, 6 de diciembre de 1973 - sin mención de entrevistador.
"Mis cuentos son como árboles" - En Diario Clarín - Buenos Aires, 15 de mayo de 1975 - realizada por Ricardo Zelarayán.

ARTURO FRUTERO

ARS POETICA

CANTO AL DEDO
GORDO DEL PIE

CeDInCI

CeDInCI



Continuando la tarea de publicar poemas de autores rosarinos de generaciones anteriores con los que nos sentimos unidos en lo formal o en las intenciones, y que iniciáramos en nuestro número 11 con la publicación de inéditos de Felipe Aldana, incluimos ahora dos largos poemas de Arturo Frutero. Desgraciadamente fue imposible, por múltiples factores, conseguir inéditos. Los dos poemas incluidos pertenecen a su libro "Canto al dedo gordo del pie" (publicado en 1944 y totalmente agotado desde hace años) y se destacan del resto de los que componen el volumen por su voluntad de rescate de un elemento poco "poético" en el poema homónimo y por una clara intención de poesía cotidiana, exteriorista en el "Ars poética". El resto de los trabajos son clásicos, pertenecen más a la época de publicación del libro, aún cuando estén escritos con admirable rigor formal. "Ars poética" se mueve dentro de una contradicción: propone un verso que "no se incomode por el ruido de carros y tranvías" ni "se sobresalte si a su vera precipita estentóreo un cajón de sifones", pero lo hace con términos tales como "dicterio acaecido" o "calígine". Sin embargo es mucho más fuerte, se impone más la intención que esos términos aislados. Intriga saber si en los poemas que dejó inéditos, Frutero avanzó en este camino de despojamiento.

ARS POETICA

1

Anhele un verso que pueda ser leído entre el estrépito.
Un verso con el que se pueda ir de la mano por la calle.
Un verso que resista, sí, la prueba de la calle.
Un verso que no se incomode por el ruido de carros y tranvías,
Y que tampoco se sobresalte si a su vera precipita estentóreo
un cajón de sifones.
Un verso que sonría en el encuentro de las mujeres que admiramos,
Y que no se escandalice por cualquier dicterio acaecido entre
dos veredas.
Un verso que no afecte el rigor de la canícula
Ni amedrente la sombra en la calígine.
Un verso que no trepide porque el cielo se abruma en la tormenta
y desate su ira en el estruendo.
Deseo un verso alto y abierto, para que quepan en su arco todos
los sonidos, todos los meteoros y todos los lamentos.

2

Aspiro a un verso avezado en el deporte, con el que se pueda
practicar el *crawl* en las piletas
Y zumbar en el vórtice del automóvil desenfrenado.
Elástico para que rebote si en un descuido escapa a la memoria,
Y veloz para salvar sobre su proa el agua antigua de nuestro río
inmenso y ocre.
Un verso que pueda alinearse decúbito a lo largo de todo el horizonte,
O ascender vertical los meridianos hasta dar con la vuelta de la tierra.
Verso libérrimo que no agote su libertad entre el rosario de las sílabas,
Y que ordene su música multánime sobre el rumor en fa de mi planeta.

3

Ansío un verso probado en las contingencias y eventos que
distraen al hombre y su conciencia, dispersados.
Que madure en su entraña las contradicciones de la euforia y la
muerte de un pariente querido;
La agonía infinita de un enfermo irresoluto y la voluptuosidad
para gustar un cuadro alucinado de Dalí.
Un verso que conserve su calma ante los recursos convincentes
del crédito hipotecario.
Un verso *ersatz* para los calambres del hombre,
Y que disimule con decoro las miserias del vestuario.
Que permanezca impávido si una dolencia solapada nos atenaza
el cerebro y la garganta.
Y porque desde una muela clama la viva raíz del nervio, no
pierda su eficaz reveladora de la vida y el ser.

4

Quiero un verso total y universal, surto en la raigambre de la
sinrazón y en el asombro de lo inverosímil.
Dúctil frente a la incertidumbre de la subsistencia
Y maleable entre las dificultades de la convivencia.
Un verso permeable a la comprensión de que si el capital produce
intereses, también florece el almendro en primavera.
Un verso cuya sustancia sea solícita a la brújula del amor y la amistad,

Y presta para arder su fibra generosa en las llamas de un júbilo entusiasta.
Verso gimnasta con el que se pueda orar a Dios en las actitudes de todas las religiones,
Y que, sensible a la alegría de la fuerza, sea idóneo en la fuerza de la alegría.

5

Para cuando la marea del silencio revierta su pleamar sobre la calle y sobre el alma,
Y nada turbe ni conturbe a las cuerdas sin cuento del corazón,
Y el espíritu vuela en su aire diáfano la transparencia lúcida del éxtasis,
Mi verso luzca con luces multiplicadas de diamante manifiesto,
Mi verso vuela sobre el viento que le anima,
Mi verso alcance la realización de su destino en su delicia fugitiva
O en su victoria definitiva,
O en la justa muerte de lo inane y lo inconsútil.

1942

CANTO AL DEDO GORDO DEL PIE

Ya que no tu gordura, tu belleza,
Tu adecuación perfecta, tu armonía
Connatural y antigua,
Canto.

Más allá de la planta, en el confín del pie,
Que es también una forma de ser primero,
Se asienta tu realeza.

Maravilloso es el pulgar,
Y justa la teoría plural de sus halagos,
Pero entre los dedos tú eres el hércules,
El dedo y el dedazo entre todos los dedos.

Nadie sabe de ti.
¿Quién te recuerda, allá, por la memoria?

¡A ti, seguro norte!
Y esta noche, bajo un cielo que hiere los ojos
Y regocija el alma con el polvo de diamante
Que aventa la vía láctea,
He oído tu mensaje silente y rotundo.

¡Nadie sabe de ti! De ti, seguro norte
Por estas calles del mundo.
Digo estas calles iguales y diversas:
La calle prieta de silencios y de ecos
En el aire denso del invierno,
Dibujado su aire con la isocronía
De la marcha rítmica y sonante.
Y la calle poblada de voces y de luces,
La calle bullanguera y trasnochada
De los días estivales.

Y esta calle de primavera, fresca y clara,
Con un aire no más espeso ni más denso,
Ni muy ligero ni muy enrarecido,
En que tú afirmas mi equilibrio de peatón
Y otorgas la solvencia vertical de mi volumen.

Seguro norte al través de las calles de la ciudad,
Seguro norte al través de los caminos del mundo,
Más elegante o menos apolíneo,
Enhiesto o apenas torcido,
Eres toda la geometría del pie,
Puesto que en ti culmina,
Y a él le otorgas la fuerza y la prestancia.

Bien que antigua,
Tuya es la virtud de la modestia.
Al olvido consagrado se une el evento
En que se ofrece tu desnudez.
Demarcando el perfil de la alpargata,
Holgando en la red de la sandalia,
Y oculto en la armazón de cuero del zapato,

Si no irrumpes junto a la risa del agua,
O promisor te señala la inocencia en los niños,
Tan solo en la pobreza y la miseria de los pueblos
Te exhiben en la plenitud de tu figura.
Tuya es la virtud
Porque la violeta es pequeña y de suyo gratuita su prez,
Mientras tu robustez
Bien alto proclama tu recato.

No es que pretenda erigirte en cartabón,
Ni pronunciarte paradigma incomparable,
Pues ahí, muy breve, está el mundo soberbio de la planta,
Y allende, la escultura soberbia de la pierna
Sosteniente las furias del sexo.
Pero sí oponer tu conocimiento vivo
A la fábule idiota y al mito exasperado.
Enfrentar quiero con tu exaltación
La búsqueda infructuosa del ave legendaria,
Certificando la proximidad de la dicha
En la gustación de las delicias más íntimas.

Tu sencillez alcanza a tu eficiencia,
Y en la historia natural de la especie
Acaso sea comparable tu advenimiento
A la rueda y el fuego para la gesta humana.
Todos parejos en lo simple y lo grande,
Todos gemelos de puro inadvertidos,
Y pues que necesarios e ineludibles, trascordados.
En tu feliz desempeño advierto la armonía realizada,
Y tu ejemplo pregusta la futura y más amplia armonía
Del hombre y su contorno,
La belleza de una vida lograda, ahita de estetismos,
Y sí gozosa de libertad cabal y plena.

La vida nos ha apartado de la vida,
Pero está próximo el día de tu loa segura,
Cuando la vida nos devuelva a la vida.

1939

CINE AL MARGEN

Dirige: LUIS A. SIENRRA
Rosario - Noviembre 1975

1



ACOSTA:
UN CINE
DESOREJADO

BRAS:
CINE
EXPERIMENTAL

REPORTAJES - FILMOGRAFIA

SUPER-8 EN ROSARIO: Filmografía

NOTAS AL MARGEN - INFORMACION - ETC.

Generalmente las publicaciones referidas al proceso del cine marginal en Latinoamérica suelen ser encaradas de dos maneras diferentes; la información historiográfica, fría y rigurosamente filmográfica o el análisis crítico y complejo del significado ideológico de lo que presupone este cine, inserto en un determinado contexto político cultural. Si bien esta alternativa también es aplicable al estudio de cualquiera de las cinematografías existentes, en el caso del cine Latinoamericano (como así también en cualquiera de los llamados "cines de liberación") adquiere características muy claras que le son propias y específicas.

La edición del presente suplemento tiene como objetivo, en primera instancia, situarse en un punto intermedio. Esta ubicación, que apresuradamente puede tildarse de cómoda, tiene sus razones de ser. La falta total de medios de información específica, el desconocimiento no sólo del público en general, sino precisamente de los realizadores mismos acerca del trabajo producido más allá de los pequeños ámbitos por los que se encuentran rodeados, la existencia de diversas situaciones, externas al cine en sí mismo, tanto de índole nacional o internacional (referido a Latinoamérica) determinan, en el camino a seguir, ciertas prioridades.

La más inmediata, es la difusión casi exclusiva de opiniones, experiencias y películas de realizadores independientes, trabajen o no en paso reducido. El hincapié sobre este último se hace simplemente debido a que la situación económica general de América Latina, determina que el cine marginal haya quedado casi exclusivamente depositado en el 8 mm.

No podemos desconocer que afirmar categóricamente la existencia de un cine de paso reducido como forma de expresión independiente y definida, por lo menos en la Argentina, puede llegar a ser catalogado (y con cierta razón) simplemente "como la noble aspiración de algunos realizadores entusiastas". Pero es innegable que el desarrollo comercial (índice de aumento en las ventas de equipos para súper 8) ha dado como resultado un lógico incremento en las producciones particulares. Este hecho que por sí mismo no determina la creación de una corriente nueva e ideológicamente independiente dentro del cine, ha posibilitado en un primer momento y luego de mucho trabajo, la formación en Bs. As. de una asociación de realizadores (UNCIPAR) que reúne más de trescientos afiliados y que está gestionando la apertura de filiales o difusoras en el interior del país, ofreciendo la posibilidad real de formar la primera cadena de distribución organizada de cine paralelo en Latinoamérica.

La evolución y consolidación del paso reducido como cine verdaderamente independiente, está en manos de los realizadores, y la responsabilidad que deberán asumir es aun mayor que en el caso de los pasos superiores, porque en el 8 mm., la libertad es total.



LUIS R. BRAS

CINE EXPERIMENTAL

Reportaje

1. - *¿Cómo y cuándo comienza su afición por el cine?*

Mi afición por el cine comienza por simple entusiasmo en los bellos tiempos de mi niñez y juventud. El cine siempre me gustó pero nunca fui un fanático de él. Posteriormente se fortaleció en mucho por mi facilidad para dibujar y en mucho más cuando un amigo puso en mis manos una cámara de 16 mm. que aun conservo.

2. - *¿Esa habilidad sería la que lo llevó a elegir el cine animado y experimental?*

Efectivamente, a eso me refería cuando mencionaba mi natural facilidad para dibujar. En el dibujo animado y especialmente en el cine experimental se concretó esa innata vocación estética que temperamentalmente constituía todo mi ser.

Siempre me llamó la atención el movimiento, en especial el moverse de cosas que no se pueden mover (por sí solas) o de personajes dibujados.

A modo de folioscopio, mis libros de estudios secundarios se poblaron, hoja tras hoja, de personajes simples y cosas que se movían graciosamente con el correr intermitente de las páginas. Algún día debería hacer dibujos (pensaba), pero entonces, las posibilidades de comercialización, eran prácticamente nulas; no había televisión. Además mis medios económicos no me permitían comprar una filmadora.

Pero todo llega cuando uno se lo propone. Imprevistamente conocí a una persona con la que hice una gran amistad. Era muy aficionado al cine y tenía muy buen equipo; al ver mi habilidad me ofreció todas sus cosas para que yo pudiera hacer animación. Así surgieron mis primeros metros de dibujos animados (filmados) y que desde luego guardo con mucho cariño.

A esa persona, Enrique, hace años que no la veo (desde que se fué de Rosario). Realmente me gustaría verla y enseñarle las cosas que modestamente he realizado. También me dió explicaciones muy valiosas cuando en cierta oportunidad me llevó a ver, en el Cine Club, los filmes de Mc. Laren.

Estos trabajos experimentales me atrajeron decididamente. El valor artesanal de éstas películas, el sentido personal, esa contraposición al resultado mecánico, demasiado técnico o laboratorístico me encantaba.

Cierto día rayé de diversos modos una película velada de 16 mm. y al proyectarla pensé que el resultado estético tenía buenos fundamentos. Después le agregué color, movimiento desde luego, sonido... bueno, todo comenzó por ahí.

También se producía un detalle de mucha importancia: entraba en el campo del arte, del cine puro, liberado de la idea de depender de las limitaciones de un cine de intereses.

3. - *¿Qué tipos de estudios realizó, en dónde y con quién?*

En cuestión de cine soy un completo autodidacta. En estos momentos puedo decir que hay libros que versan sobre animación; yo mismo tengo una modesta biblioteca especializada en este tema, incluso con textos ya agotados, pero cuando en su oportunidad necesité una fuente de información, no hubo caso, no pude conseguir nada.

En cierta oportunidad ví una película de Disney, que en una parte del argumento explicaba cómo se hacía el proceso. Creo que entonces aprendí mucho, o sea lo poco que sé sobre dibujos animados tradicionales. Lo demás vino por añadidura.

En el caso del cine experimental, aparte del impacto que me causaron aquellas películas de Mc. Laren que ya mencionara, y de lo que hubiera podido aprender en esa oportunidad, no pude conseguir ningún otro medio informativo. El aprendizaje fué puramente personal; lo tuve que ir desarrollando por mi cuenta y riesgo, experimentando y fracasando en tantos casos.

Si bien al principio hubo una tendencia imitativa (era difícil salir de ella) considero honestamente que mis trabajos poseen ya lo que tanto busqué, un estilo: el mío.

4. - *Ud. conoció personalmente a Mc. Laren. ¿Aprendió algo de él o simplemente tuvieron una relación amistosa?*

Conocí a Norman Mc. Laren en un festival y sucedió una cosa muy particular que hizo resaltar las bellas cualidades de su persona. Sabe y enseña lo que sabe.

Se había formado una mesa redonda con gran cantidad de asistentes, periodistas... aficionados. Se hacían variadas preguntas y en muchos casos estas preguntas no tenían nada que ver con el quehacer experimental en cuestión. Muy pocas personas, aún especializadas, estaban al tanto de esta clase de cine, por lo menos en aquellos tiempos, de modo que cuando las intrascendencias se terminaron, empecé, disciplinado, a formular escalonadamente una serie de preguntas técnicas bien precisas y concretas. En un momento determinado pregunté al traductor mi nombre y desde ese instante todo se convirtió en un diálogo conmigo, y de mucho valor por las cosas que me estaba enseñando; luego dijo: "Por lo visto Ud. ha realizado películas experimentales". Le contesté que sí, que había traído un par de filmes y que me hubiese gustado que los viera. Me dió la satisfacción inmediatamente, se disculpó con los presentes y privadamente vió y opinó sobre mis cosas dándome importantes indicaciones, sobre todo en lo que atañe al sonido, a mi entender la parte más ardua de éstos ensayos. Repito, me enseñó bastante, se ve que es una persona que no oculta nada.

5. - *Los diversos géneros del cine-documental, didáctico, noticiario, de ficción etc. tienen características comunes y características particu-*

lares. Estas últimas los diferencian entre sí con cierta claridad, pero en el caso del cine experimental suele englobarse dentro de ese género a cualquier film que no pueda ser definido o encasillado en una determinada categoría. ¿Cuáles serían (si las hay) las características que permitirían delinear con relativa claridad al cine experimental?

La principal característica que tiene que tener un cine experimental es la de poseer un alto grado de novedad, de originalidad. También se suele denominar cine de ensayo, donde se prueba, se corren riesgos; como ser el de la incomprensión, que es uno de los riesgos más importantes.

Confieso que al principio me inclinaba a tendencias ensayistas de otros autores. Era, si se quiere, lógico; porque estaba en ese período de "querer aprender", pero con el correr del tiempo mis experiencias se liberaron samente de influencias.

En la actualidad mis obras mismas difieren mucho unas de otras, ya sea artísticamente o técnicamente. Eso da la pauta que para concebir un próximo trabajo debo pensar en algo que nunca fué pensado, ejecutado de un modo que nunca fué ejecutado, con un resultado visual y audio distinto, original.

Por ejemplo en la película "Toc... Toc... Toc..." intenté realizar la síntesis más exhaustiva que se pudiera lograr en un film, por eso tiene su sonido compuesto nada más ni nada menos que con los golpes de un lápiz contra una mesa y en su parte visual, acompasando dichos golpes, un grafismo, un color, una perforación, hechos directamente sobre el celuloide velado. Su costo también era una verdadera síntesis; con lo que gasté tal vez me hubiera podido comprar un par de zapatos.

En "Bongo Rock" fué la ejercitación de un ritmo. Grabado un Rock en la banda de sonido de una película (sonido óptico) esgrafié a través de cuatro mil fotogramas más o menos, con una púa de fonógrafo antiguo sujeto a un porta minas automático, una serie de "personajes" que a veces eran una pareja, un hombrecillo solo o hasta cinco bailarines que danzaban rítmicamente. Esta película, que costó tanto como la anterior, tiene también hechos a mano, directamente sobre el filme velado, todos sus títulos.

"Ensayo con puntos", hecho a mano totalmente, se compone de abstracciones y partes figurativas. Las escenas compuestas de figuras y fondo fueron realizadas con puntos negros realizados con plumín y tinta china alternando ambos conceptos, es decir: las figuras van en los fotogramas pares y los fondos en los impares. El proyector funde ambas cosas en la pantalla y la escena sale completa. Aquí se experimentó una tolerancia retiniana. Habría muchos ejemplos que mencionar.

6. - *El cine en general se compone de diversos elementos, (imagen, movimiento, sonido, ritmo etc.) que comúnmente se hallan armonizados en bien de la comprensión del film. El experimental es el único de los géneros del cine que se permite tomar alguno de éstos elementos en particular y otorgarle privilegios especiales en desmedro de los restantes. ¿Esta independencia en el manejo de los elementos, podría ser otra de las características del cine experimental?*

Desde luego que sí, porque la experimentación comprende en algunos casos el estudio del sonido, en otras de la imagen, en otras del movimiento, etc. En general se podría decir que la película es completa cuando todo armoniza, pero es indudable, evidentemente, que hay veces que uno trata de experimentar haciendo fuerte uno ó varios de éstos elementos constitutivos. Como ensayo sería divino hacer una película muda, siempre que la

fuerza dramática de la imagen triunfe sobre esa carencia tan importante.

Según los detalles que cité para el filme "Ensayo con puntos", es natural que aquí estemos esencialmente delante de una problemática visual y que en el caso de "Toc... Toc... Toc...", las palmas se las lleve el sonido, perdón, el ruido, el producido por los golpes del lápiz. También tenemos que tener en cuenta que el verdadero equilibrio armonizante en lo estético está dado por fuerzas desiguales, de modo que quien pretende impactar con sonido e impactar con imagen en un film, terminará por confundir y desequilibrar estéticamente al espectador.

7. - *Comúnmente el cine es utilizado para narrar historias en cualquiera de sus géneros ¿Ud. considera que el cine experimental logra pasar las fronteras de la narración?*

La narración en el cine experimental es simplemente otro elemento de ensayo. Estoy realizando "El mago", que es argumental. Sobre película incolora de 35 mm., un mago dibujado directamente con tinta y color, sufre las más variadas peripecias en un escenario por culpa de la rebeldía de su cajita mágica.

¿"Toc... Toc... Toc..." ha sido premiada, no es cierto?

Sí, en 1967, en el primer festival de cortometraje en la ciudad de Gálvez, obtuvo el primer premio.

8. - *Tengo entendido que Ud. ha mandado películas a concurso en muy pocas oportunidades. ¿Esto obedece a alguna razón en especial?*

Solamente mandé a concurso una vez, el de la ciudad de Gálvez. Actualmente la "Danza de los cubos" entró en una ronda final en las exhibiciones que organiza UNCIPAR (no es un concurso).

Bien, hay razones. Mis películas son todas originales, en el sentido de que no tengo copias de ellas y entonces, siempre está ese temor de perderlas. Además quiero hacer resaltar algo importante: parte de mi experimentación consiste en el hecho de que cuando concibo una idea, ésta tiene que estar encuadrada dentro de una austeridad económica rayana en lo imposible. Tal vez pueda parecer que esto sea una valla intolerable que obra en mi contra; todo lo contrario, este gran obstáculo (el de la economía) le da un sabor especialísimo a mi labor. Es aquí donde mi tiempo empleado, mi idea, mi concepción de la cosa, mi dedicación o devoción por éstos filmes se agrandan notablemente en la conciencia del espectador. Todo el resultado depende de mí, y yo no dependo de nadie, como el cuadro depende del pintor o el poema del escritor.

Cuando estrené "Bongo Rock" en el instituto Goethe de Bs. As., sentía que el público comentaba su desarrollo favorablemente y cuando se acercaba el final y el titular explicaba que se había realizado a mano totalmente, la gente se evidenció con un aplauso que duró hasta la terminación del film.

Es indudable que siempre se necesita un respaldo económico, sería tonto no admitirlo, pero creo que con un capital, mis filmes perderían algo de su frescura.

¿Por qué digo todo esto?: es el caso de que para los concursos necesito gastar más de lo que habitualmente valen mis filmes y aunque tenga voluntad de intervenir muchas veces no puedo gastar en copias.

9. - *¿Alguna vez tuvo apoyo oficial o privado?*

No, nunca lo he tenido, pero tal vez surja algo. No pido nada para

hacer películas. Sólo pido que, hechos los filmes, les saquen copias y los difundan.

10. - *Ud. está escribiendo un libro sobre animación, en el cual resume toda su experiencia en la cinematografía. ¿Podría detallar a grandes rasgos los temas que aborda?*

Sí, me puse a escribir un libro en los ratos perdidos, pensando que sería una lástima que mis experiencias quedaran alguna vez en el vacío. Vendría a ser como un conjunto ordenado y correlativo de apuntes sobre experiencias animadas. Va dirigido especialmente al cineasta novel. De ningún modo pretenderá explicar el proceso de elaboración de un filme tal como se lleva a cabo en un estudio de alto vuelo, donde la arquitectura haría difícil de sus esquemas, no haría otra cosa que llevar al desaliento. En sus páginas se encontrará lo esencial, lo substancial, pero en una forma directa, primaria y comprensiva.

Estará dividido en tres partes. La primera explicará como se hace un dibujo animado tradicional, en la segunda hablará sobre cine experimental y en la tercera su aplicación en la didáctica.

11. - *¿Tiene pensado cómo editarlo?*

Todavía no. Primero debo terminarlo (ya que falta bastante), luego veremos qué pasa.

12. - *Hace poco tiempo, una firma le propuso comprarle dos de sus cortos experimentales. ¿La remuneración que le ofrecieron le parece justa?*

Efectivamente, se me propuso comprar dos filmes (derecho de difusión). Aunque no se concretó dicho arreglo, la remuneración era bastante pequeña. Yo estaba conforme teniendo en cuenta que mi interés no es la recaudación sino la difusión.

13. - *¿Ud. vive o ha vivido alguna vez del cine?*

En cierto modo sí. Mi profesión específica es la de dibujante publicitario y como tal ejecuto filmes animados para la televisión, (comerciales por supuesto). Además enseño cine en la Escuela Superior de Bellas Artes y doy cursos de animación por mandato de la Universidad de Rosario.

14. - *¿Originalmente Ud. ha trabajado en 16 y 35 mm. Actualmente filma en S.8. ¿Qué encuentra de positivo y qué de negativo en el paso reducido?*

Artísticamente hablando, podría decir que el súper 8 o paso reducido simplemente, tiene bastante de positivo.

El hecho de que en ésta medida haya limitaciones técnicas, que no las hay en otros pasos, no significa nada negativo. Creo que el paso reducido posibilita un cine más puro. "El cine que a mí se me antoja", el cine donde no tengo que arriesgar mi físico porque al público le guste o tal vez porque haya pagado una entrada.

15. - *¿La imposibilidad de comercializar un film de 8 mm. no le parece negativo?*

Ni tan siquiera esto podría ser negativo, todo lo contrario. La comercialización nos llevaría a estar atados a una taquilla y por supuesto toda inversión pretendería su recuperación y ganancia, dejando mentalmente menos margen al artista para crear dignamente sus filmes. Desde luego, todo esto dicho de un punto de vista artístico.

16. - *El paso reducido, por sus características propias, tiene ventajas muy grandes para realizar documentales; la liviandad y transportabilidad del equipo por ejemplo. Sin embargo éste género es uno de los que tiene menos producción. ¿Piensa qué ésto se debe a la influencia tremenda del cine comercial?*

Hacer temas documentales es encantador. El súper 8 tiene sus ventajas, efectivamente. El aficionado, en realidad debería aprovechar más éstas virtudes. Desde luego el cine comercial influye mucho y lo argumental toma preferencia. Todos quieren hacer algo espectacular y sin darse cuenta restan espontaneidad al paso reducido.

Yo soy un artesano, (y como tal tengo la tendencia a oponerme al demasiado mecanismo, al demasiado tecnicismo, al demasiado equipo), que guarda para sí, en una proporción bastante grande y por ende egoísta, el triunfo de un resultado que debiera corresponderle al hombre.

17. - *Una de las mayores preocupaciones de los realizadores de paso reducido, es la inexistencia en el país de material blanco y negro. En una oportunidad Ud. afirmó que el Cine era en B. y N. ¿Esta afirmación la hizo en base a una razón estética o simplemente es por un gusto personal?*

Para mí la fuerza dramática del B. y N., es superior a la dada por el color. Aún técnicamente cuando se filma en color se está más en dependencia que cuando se trabaja en B. y N. El color, sale según la marca del rollo, el B. y N. según el que maneje la cámara.

18. - *El argumento esgrimido por todos los comerciantes para no trabajar el blanco y negro es que costaría prácticamente lo mismo que la película color y "naturalmente" la gente se volcaría hacia éste último. Si bien es cierto que un comprador común cuyo interés es filmar un acontecimiento familiar, se volcaría hacia el color, dada la magnitud que ya ha alcanzado el movimiento de S. 8, ¿no cree que justifica la existencia de por lo menos una marca que importe en pequeñas cantidades este tipo de material?*

Claro que se justifica, pero como la misma pregunta ya lo involucra, estamos limitados por una exigencia de mercado. Por supuesto el aficionado tiende a filmar en color porque es más fácil y al mismo tiempo más llamativo, en este caso el problema de los claroscuros por ejemplo, están resueltos por las cualidades de la película policromática, en cambio si se utiliza el monocromo hay que ser mejor fotógrafo para captar la diversa gama de grises. Ahora, es innegable, el costo de una película color es casi similar a la de B. y N. y es lógico que el aficionado se incline hacia lo "bonito". De todos modos, insisto, no se justifica que ni siquiera haya algo para aquellos cineastas que gustan de la fuerza dramática del blanco y negro. Tal vez en Bs. As. se pueda encontrar algo de ese tipo de material.

19. - *Ud. por razones de trabajo y subsistencia por supuesto, ha dejado prácticamente de filmar. En estos últimos tiempos ha prometido tomar una serie de medidas para poder volver a experimentar. Una de ellas sería la de dar clases particulares de cine. ¿Se animaría a adelantar, a modo de compromiso, la fecha aproximada en que daría comienzo a los cursos?*

Más importante que las clases que yo vaya a dar es el hecho de que pueda organizar un taller de cine con gente que me ayude. Mi fuerte no

es precisamente la recaudación, yo no tengo mucha cara para cobrar a alguien que lo veo con ganas de aprender cine, me gustaría más vale que vengan personas a colaborar para la realización de películas. Esa intención está latente y ni bien pueda la voy a poner en práctica.

En cuanto a la posibilidad de cobrar...

Rosario, octubre 7 de 1975

Filmografía

"Mundo Abstracto" 1965.

Realizada a mano. La primera parte rayado sobre velado negro. La segunda a todo color. Film destruido con intenciones de volver a ejecutar.

16 mm. - 10 minutos - Muda.

"Toc... Toc... Toc..." 1967.

Se grabó en la cinta el ruido de los golpes de un lápiz contra una mesa, ora lentos ora fugaces como una metralla.

De vuelta del laboratorio se ejecutó a mano totalmente sobre la película velada, un grafismo, un color, una perforación acompañando dichos golpes.

16 mm. 4 minutos. Sonido óptico.

"Etc. Etc. Etc." 1967.

En esta película se muestra como se realiza un cine sin cámara. Una parte está filmada, (la que corresponde a los textos) el resto hecho a mano directamente sobre película velada.

16 mm. 6 minutos.

Nota. La versión original está muy deteriorada. La nueva película está en su fase final.

"La danza de los cubos" 1970.

Animación foto por foto. Al compás de una música de Vivaldi, danzan cubos de telgopor coloreados.

8 mm. 4 minutos. Sonora.

"Ensayo con puntos" 1972.

Fue realizada directamente sobre película incolora (a mano). Su temática está dividida en dos partes; una abstracta y otra figurativa. La dualidad figura y fondo fue realizada de una manera especial. Las figuras se dibujaron sobre los fotogramas pares y los fondos sobre los impares. La fusión de las imágenes se logra en la proyección.

35 mm. 4 minutos.

Nota: Fue copiada a 16 mm.

"Bongo Rock" 1974.

Fue realizado sobre película velada a negro en cuya banda sonora (óptica) se grabó previamente un rock. Este film consiste en el esgrafiado a mano de cuatro mil fotogramas aproximadamente. El titilaje (alrededor de cuatrocientos fotogramas) fueron también realizados a mano.

16 mm. 4 minutos. Sonido óptico.

"El mago" 1975.

Integramente dibujada y coloreada sobre película transparente de 35 mm. Film argumental que narra las peripecias sufridas por un mago en plena escena.

35 mm. (sin datos de tiempo ni sonido).

ARALDO ACOSTA

UN CINE DESOREJADO



Araldo Acosta nació en Rosario hace treinta y seis años. Para vivir pinta paredes y a veces cuadros. Estudió con Grela, deja la pintura en el año 1968 para dedicarse al cine de paso reducido. En 1971 funda el "Grupo Gestación", y realizan un largometraje titulado "Catarsis", un documental cuyo tema es la relación entre explotadores y explotados (aún no montado) y están rodando con grandes dificultades económicas otro largo ("Crónica de brocha gorda") que narra la vida y muerte de un obrero de la construcción.

Encasillar el cine de Acosta es aventurado, no precisamente porque el paso reducido carezca de una estética definida (detalle no pequeño por cierto, que torna utópico todo intento de encuadrar o definir una obra y un autor), sino porque el riesgo está incluido dentro de la comprensión de su misma obra. El permanente desborde del mundo interno de Acosta, que transmite en imágenes que se suceden paralelamente a una historia narrada y que no siempre guardan correlación (formal) con la misma, manteniendo la constante desesperanza en que se desarrolla la vida en nuestro sistema. Así provoca un desborde positivo que transforma por momentos sus películas en algo indefinido entre un documental y una ficción, logrando la hilación a través de la violencia y no por la trama misma, que no guarda ningún respeto hacia lo formal y establecido en narración cinematográfica.

Para filmar una historia, Acosta toma un sentimiento en particular y logra mantenerlo a través de imágenes dispares con la habilidad y la soltura que sólo otorga el genuino talento, característica que da como resultado la única y respetuosa definición para su obra: "un cine desorejado".

En el futuro, llegado el momento de definir una estética, "Catarsis" y "Crónica de brocha gorda" (aún sin terminar) tendrán un lugar seguro en la historia de un verdadero Cine que se hará sin la industria y con una filmadora "de juguete".

L. S.

El Grupo Gestación

Allá por el año 1971, las circunstancias reúnen a un grupo reducido de gente que quería hacer cine. Sus integrantes fueron: Araldo Acosta (pintor de obras) fundador del grupo, Alejandro Nichea (churrero) ahora alejado, Armando Martínez (colocador de bombas hidráulicas) y Mario Martínez, también pintor de obras.

La necesidad de tener una nominación, que nos identificara como grupo nos llevó a elegir el nombre de "Grupo Gestación", por entender que lo que queremos hacer era un embrión en proceso de crecimiento.

Nuestro primer trabajo es un largometraje de corte psicológico-social que nos llevó dos años de rodaje, por lo intrincado del tema, la duración de la misma (70 minutos) y por supuesto los infaltables problemas económicos.

Grupo Gestación.

-Una lucha terrible entre morir y estar condenado a vivir (Reportaje)

—¿Por qué eligieron el cine como forma de expresión?

Porque el cine es una tribuna que tiene la enorme posibilidad de llegar a las diversas capas sociales. Tribuna desde la cual queremos testimoniar y denunciar una realidad no acorde con los más elementales derechos y principios de convivencia humana. Porque no estamos de acuerdo con la "paz" y el "orden" y la censura que nos impone el sistema. Porque entendemos que el cine es un arma ideológica, alienatoria o concientizante. En defensa del sistema el primero y en contra el segundo.

¿Han realizado algún estudio metódico o sistematizado sobre cine?

Somos autodidactas y todo lo aprendido, se debe, más que a la teoría, a una práctica intensiva que nos dió mucha experiencia.

—¿Qué grado de importancia tiene para ustedes la factura técnica de una película y la formalidad narrativa?

Respecto a la factura técnica es relativa, porque le damos mucho margen a la improvisación (no creemos en el guión de hierro porque limita la posibilidad de creación). La formalidad narrativa la logramos con el aporte de todo el grupo en la compaginación final. De esta manera logramos una "formalidad informal" que nos identifica como creadores de un estilo totalmente original, es decir sin llegar a influenciarnos por tal o cual realizador.

—Indudablemente el cuidado técnico en el cine comercial es un factor primordial para su propia existencia; ¿creen que en paso reducido tenga la misma importancia?

No, el cuidado técnico en el paso reducido es importante en la medida que contribuya a la comprensión de la obra y nada más.

—¿Ese "descuido" esteticista no provoca una pérdida de fuerza expresiva?

El descuido no, el desconocimiento sí produce una pérdida de fuerza expresiva por cuanto si no se maneja la técnica aunque fuera en una forma elemental no se podrá comprender el mensaje de los realizadores.

—¿Dónde se proyectó la película y qué críticas recibieron?

Catarsis se pasó en Rosario y La Plata (en La Peña), las críticas fueron buenas y no tanto pero lo malo es que en ambos casos se criticó como si fuera una película de 35 mm.

Catarsis muestra al personaje principal en un momento de su vida adulta, encerrado en una circunstancia derivada de una situación (crianza

en un orfanato) que la película no muestra formalmente, pero sí deja entrever con la violencia tremenda de las primeras imágenes, algo que aunque no esté narrado, indudablemente se siente con mucha claridad. Paradójicamente este comienzo tácito es el fundamento de la película.

—¿Cuáles son las causas reales que los llevó a filmarla?

Los orfanatos, verdaderas "tumbas" infantojuveniles, donde las criaturas aprenden a odiar a la sociedad desde el mismo momento en que pasan a integrar el núcleo de los "sin amor", pequeños parias condenados a veces por sus propios progenitores a un aislamiento prematuro donde sólo puede cultivarse el resentimiento hacia un orden y una sociedad que no alcanzan a comprender porque les falta lo más importante: *el afecto*.

Por tanto, los "dorados" años juveniles se transforman en un calvario de disciplinas absurdas, menoscabos, insultos y vejaciones morales.

El que no sale delincuente, será un castrado mental lleno de "nudos" psicológicos imposibles de desatar.

El pequeño convicto durante su alienante cautiverio no recibió educación a nivel secundario, apenas si aprende a leer historietas con ideología capitalista donde se fomenta la discriminación racial, la drogadicción, el gangsterismo y donde el mercenario se transforma en héroe. Todo esto hace del futuro "ciudadano" un descastado y un "inadaptado" social.

Tampoco se le da educación sexual a nivel teórico pedagógico, siendo muy común que en esos antros "reformatorios" el sexo se vea constantemente reprimido y se vuelque "naturalmente" hacia la homosexualidad que más tarde creará en los protagonistas un sentimiento de culpa que en algunos casos llevarán por el resto de su vida.

El personaje de "CATARSIS" se encuentra dentro de los castrados mentales impedidos de amar simplemente porque no conocen el amor.

Transcurridos los primeros minutos de película, al espectador ya no le quedan dudas del origen "ex-convicto" del personaje. La homosexualidad y la prostitución están fijados en su mente desde su infancia turbulenta.

Por esa razón, más adelante, su torpeza con el sexo opuesto le crea un sentimiento de culpa. Y en adelante su vida se convertirá en un calvario masoquista buscando autoaniquilarse. Consciente de que la sociedad no puede ayudarlo, se desprecia a sí mismo hasta el punto de negar su maternidad.

De ahí en más todo será una sucesión de contradicciones en una lucha terrible entre morir y estar condenado a vivir.

Araldo Acosta. (Julio 1975)

Filmografía

"Catarsis" (terminada) 1973. Rosario.

Dirección: Araldo Acosta. Alejandro Nichea.

Fotografía y montaje: Grupo Gestación.

Súper 8. Color. 70 minutos. Sonora sin banda incorporada.

Tema: (ver entrevista).

Documental. (Sin título aun). En montaje. 1974. Rosario.

Dirección, fotografía y montaje: Grupo Gestación.

Súper 8. Color. 60 minutos (estimado) Sonora.

Tema: Análisis de un problema social. (relación entre explotadores y explotados).

"Crónica de brocha gorda" (en rodaje). 1975. Rosario.

Dirección: Araldo Acosta.

Fotografía y montaje: Grupo Gestación.

Súper 8. Color. 70 minutos (estimado) Sonora.

Tema: Ficción sobre la vida de un obrero de la construcción.

FILMOGRAFIA DEL SUPER-8 EN ROSARIO

Primera Parte

El presente detalle de películas filmadas en Rosario o por realizadores de esta ciudad, no es completa. La no inclusión de algunos filmes se debe pura y exclusivamente a la dificultad de obtener toda la información necesaria antes del cierre de esta edición. Rogamos hacer llegar cualquier información adicional a: Luis Sienrra - Entre Ríos 638 - piso 12, dep. A - Rosario - Rep. Argentina.

Orikatú. (terminada) 1968.

Dirección: Nicanor de Elía.

Colaboración: Grupo Arteón.

Súper 8. Color. 25 minutos. Sonora sin banda incorporada.

Tema: Documental sobre los últimos indios Matacos sobrevivientes en Salta.

Globos: (terminada) 1970.

Dirección: Hugo Ojeda.

Fotografía: s/datos.

Súper 8. Color. 3 minutos. Muda.

Tema: Experimental.

"Pasillos" (terminada) 1970.

Dirección: Hugo Ojeda.

Fotografía: Raúl Bertone.

Súper 8. Blanco y negro 5 minutos muda.

"La Terraza" (Terminada) 1972.

Dirección: Nicanor de Elía.

Fotografía: N. Púzzolo.

Súper 8. Color. 9 minutos. Sonora sin banda incorporada.

Tema: Ficción sobre el bien y el mal representada por dos mimos.

"Seguridad" (terminada) 1972.

Dirección: Adolfo Schneidewin.

Fotografía: N. Púzzolo.

Súper 8. Color. 12 minutos. Sonora sin banda incorporada.

Tema: Ficción sobre el problema de los secuestros y las torturas.

"Anatema" (inconclusa) 1972.

Dirección: Alejandro Lamas.

Fotografía: N. Púzzolo - L. Sienrra.

Súper 8. Blanco y Negro. 12 minutos. (*)

Tema: Ficción que narra la vida de un hombre que pierde la razón por culpa de la publicidad.

(*) Originalmente la película debía ser con diálogos sincronizados pero por inconvenientes técnicos no se pudo incorporar banda magnética. Quedó inconclusa.

"La Mano" (terminada) 1972

Dirección y Fotografía: Hugo Ojeda.

Súper 8 Blanco y negro. 10 minutos muda.

Tema: Experimental.

"Documental" (sin título) 1973.

Dirección y fotografía: Nicanor de Elía.

Normal 8. Color. 12 minutos. Sonora sin banda incorporada.

Tema: Informe sobre la inauguración de una guardería infantil construida por la J. P. en Cañada de Gómez durante 1973.

"La Meada" (en montaje) 1974.

Dirección: Adolfo Schneidewin.

Fotografía: Nicanor de Elía.

Súper 8. (s/datos de duración) Color.

Ficción que narra las desventuras de un hombre desesperado por una necesidad natural.

"A Prestes" (en montaje) 1974. (*)

Dirección y Fotografía: Beatriz Aguirre. Luis Sienrra. Hugo Heinzmann.

Súper 8. Color. 25 minutos. Sonido sincronizado con banda incorporada.

Tema: Documental sobre el Poeta Juan L. Ortíz.

(*) Primer película serie "El Litoral".

"Secuencia 1" (terminada) 1974.

Dirección: Elvio Gandolfo.

Fotografía: H. Heinzmann. L. Sienrra.

Música: Walter Guinle.

Súper 8. Color. 12 minutos. Sonora con banda incorporada.

Tema: Secuencia argumental que narra la persecución y asesinato de un hombre.

"Mele Bruniard" (Xilografías) Terminado. 1975 (*)

Dirección: Beatriz Aguirre.

Fotografía: Luis Sienrra.

Súper 8. Color 20 minutos. Sonido sincronizado con banda incorporada.

Tema: Documental sobre la Sra. Mele Bruniard.

(*) Segunda película serie "El Litoral".

"Fin" (terminada) 1975.

Dirección y Fotografía: Grupo Cine XP.

Súper 8. Color. 15 minutos. Sonora s/datos.

Tema: Ficción que narra los últimos momentos de vida de una mujer.

"Variaciones" (en rodaje) 1975.

Dirección y Fotografía: Grupo Cine XP.

Súper 8 Color. Sin datos.
Tema: Experimental.

"Feliz Cumpleaños" (terminada) 1975.

Dirección y Fotografía: Esteban Molero, Marta Contino, Héctor Eschovez y Marta Rivoira.

Súper 8. Color. 7 minutos muda.
Tema: Experimental.

"Simplamente un Juego" (terminada) 1975.

Dirección y Fotografía: Marío Contino, Esteban Molero y Marta Contino.

Súper 8 Color. 3 minutos muda.
Tema: Experimental.

"Examen" (terminada) 1975.

Dirección y Fotografía: Héctor Pisano, Marta Contino y Esteban Molero.

Súper 8 Color. 4 minutos muda.
Tema: Experimental.

Notas al Margen



En esta sección incluiremos información técnica, anécdotas de filmación y noticias en general acerca del Cine al Margen. Rogamos a los lectores y realizadores nos hagan llegar ese tipo de material para considerar su publicación.

DEBATES: ¿Un mal necesario?

El paso reducido también tiene su "elefante blanco": Los debates posteriores a las muestras.

En un primer momento, atacarlos de lleno no es una postura positiva; pero sí lo sería tratar de averiguar si sirven o no a los fines esclarecedores que a grandes voces pregona.

Indudablemente es positivo el intercambio de ideas y experiencias entre los realizadores, pero confundir esto con cien personas hablando a la vez de los más variados temas (como en el caso del debate realizado en la ciudad de La Plata, posteriormente a la proyección de "Catarsis", donde se mezclaba el psicoanálisis con la bomba atómica, la burguesía y por supuesto Vietnam del Norte), suele ser un error. Luego de proyectarse una película —que trata un determinado tema— se engloba al universo

mismo con una facilidad y simpleza que asombra.

Esta posibilidad de relacionar situaciones no es por sí misma la que cuestiona la "legitimidad" de los debates, sino que la trampa está en la propia confusión de los participantes con respecto a los límites específicos y definidos que tiene el cine como medio de expresión. Producto de esto, se deriva generalmente a divagaciones nada difíciles de relacionar, pero que al fin de cuentas no aportan soluciones ni propuestas concretas para los problemas inmediatos que ocasionalmente plantea el cine marginal.

S. O. S.: Blanco y Negro

Una de las mayores aspiraciones de todo cineasta independiente es la de revelar personalmente el material filmado.

Los beneficios que otorgaría el uso de película B. y N. (más allá de los criterios estéticos que en cierto modo pueden ser "relativos") serían prácticamente ideales.

El proceso técnico del revelado color (para un particular) es generalmente imposible. Desde el altísimo costo de las drogas y el escaso tiempo de vida útil de las mismas, y hasta llegar a los problemas específicos de revelado; (como puede ser la tolerancia de temperatura necesaria —más-menos 1/4° C.— que hay que mantener a lo largo de diversos baños que oscilan, según la película utilizada, entre diez o más incluidos los lavados intermedios), determinan la necesidad de disponer —para este tipo de trabajo— de un laboratorio especialmente acondicionado, y que por supuesto para un aficionado es inalcanzable.

En el proceso reversible blanco y negro, las tolerancias de temperatura aumentan considerablemente (más-menos 1° C.) y la cantidad de baños disminuye comunmente a cuatro. Hecho que a todas luces favore-

ce al independiente, al punto de hacer factible el procesado particular a cualquier persona con un mediano entrenamiento en trabajo de laboratorio. Esto no sólo permitiría un mayor control y aprovechamiento por parte del fotógrafo, sobre la película utilizada (grano, sensibilidad, latitud, etc.) sino fundamentalmente el considerable ahorro de tiempo que otorgaría la posibilidad de revelar el material una vez finalizado el rodaje diario, permitiendo repetir los errores cometidos en forma inmediata.

Indudablemente pretender la importación de este tipo de material en grandes cantidades no es posible por simples razones de mercado. Pero podría estudiarse la posibilidad de gestionar con alguna firma importadora, la entrada de pequeñas remesas de películas y tanques de revelado; que pudieran ser comercializadas y distribuidas por medio de UNCIPAR.

CeDInCI

CeDInCI

EN EL PROXIMO NUMERO:

- Guión Técnico de "Mele Bruniard - Xilografías" documental de Beatriz Aguirre
- Filmografía del super-8 en Rosario (2da. Parte).
- UNCIPAR y el interior.
- Notas al margen, informaciones, etc.

CeDInCI

Correspondencia, colaboraciones, dirigirse a:

CINE AL MARGEN

Luis Sierra

Entre Ríos 638 - 12° A

2000 - ROSARIO - Rep. Argentina

10 POETAS

**J. Ricardo - Cao - Salerno - R. O. Ielpi - Bercelli
Piccloni - Rivero - Díaz Castro - Tournier - Pesce**

CeDInCI



BUENOS AIRES

ABUELOS

Jorge Ricardo

Mis antepasados españoles olían a pescado
Vinieron con mantas y braseros
Descendían del luto y la guitarra
y de un Adelantado tuerto

Tenían un hueso indocto que lloraba
detrás de sus huesos

Buscaban también el reino del rey blanco
Cargaron bolsas
Se murieron

Mis antepasados italianos
emigraron de una mandolina rota
Vinieron
con un traje de carnaval manchado
de pólvora y recuerdos
Desgarrados de amor
Tozudos como enanos
emigraron aquí con un ladrillo
con sangre en la solapa y con un queso
con un frasco de vino y un revólver
y con un clavel seco en el sombrero

Eran ridículos:
hacían el amor como marranos
Tenían veinte hijos
Olían a cal y a barricada
y un día se caían de un andamio
O morían haciendo extraños chistes
abrazando a la virgen
preguntando por Carla

Comprenderán entonces
mi chaleco de musgo
mi cara de extranjero, mi cigarra,
mis muchachas colgadas de alfileres,

mi ojo comido y mi cuervita amada
Mis demoradas charlas
con la larga vieja
que mastica su apío y que no habla

Comprenderán en fin
mis domingos vacíos
mi guitarra crispada
y mis ganas de dormir en ese mundo
que mis muertos soñaban.

julio 1972

JORGE RICARDO: nació en Buenos Aires en 1949. Libros: "Mejor matar esa lágrima" (1971) y "Vuelo bajo" (1974). Integró el taller de escritores "Mario de Lellis".

PAISAJE

Víctor Miguel Pesce

La tarde en los ojos del viejo muere lentamente,
aniñada,
domesticada,
llena de barcos del sur y de playas vacías,
de bodegones olor a alcohol y grandes pescados,
de una sola mujer cubriendo el horizonte.

Y él sigue ahí, sin pestañear, dispuesto siempre a
indicarle a un forastero perdido, donde queda la calle
que habitan las putas.

22/4/75

VÍCTOR MIGUEL PESCE: nació en San Francisco (Córdoba).
Vivió desde los 10 años en Buenos Aires. Estudió Letras en 1952.

1

Entonces el poeta sintió hambre
se metió en el lago
degolló al cisne
y se hizo un puchero.

2

Ada hacía su trabajo
sola.
Ada tenía su profesión,
según dicen la más antigua
de las profesiones.
Ada deambulaba por las calles
como un taxímetro
levantaba pasajeros,
como un taxímetro,
y los hacía viajar por las nubes
como un avión,
o mejor dicho,
como un suave planeador.
Ada era una artista,
y su arte,
como todo lo de esta sociedad,
estaba transformado en mercancía.

3

Era un solo bulín
extrañador de minas y gomías.

Era un solo bulín
con una catrera de elásticos chillones

como gatos en primavera.

Era un bulín que se barría solo
cuando él le abría la ventana
los días de viento
ventana que daba a un paisaje
de hollín y chimeneas
ventana que pudo ser su salvación
si la hubiera abierto ese día
en que murió asfixiado
por el olor a pata
puchos
y escupidera
sin limpiar.

HUGO ENRIQUE SALERNO: vive en Buenos Aires. Es jardinero del Parque Chacabuco. Publicó con Omar Cao "Uno de Dos" (1974) libro de donde extrajimos estos poemas. Tiene obra narrativa inédita.

EMIGRADO DE LA LUNA

Omar Cao

1

Emigrado de la luna,
radicado en ésta
por una casualidad
de largos años
tengo una voz tan rara
que ni siquiera sé si es voz
o si es el canto del pájaro rojo
a veces negro
que subyace en el fondo
de la memoria
flaca y mentirosa
de estos barrios cambiados
extensamente diluidos
estremecidos en agonías de tango
de asfaltos que florecen los veranos
en margaritas de dos tallos
y en las impías cruces de cemento

que forman sus esquinas
sin buzones

II

Descolgado porteño por un
procedimiento
distinto por lo inverso al de Cyrano
aquí encontré esperándome
las manos dolorosas de mi padre
muerto de ladrillero y siglo XX
esas manos morenas barajando
a veces
naipes rojos
en un truco feroz con el destino
y otras negros
enseñándome el solitario
que aprendí para siempre

OMAR CAO: nació en 1948. Es viajante. Publicó con Hugo Enrique Salerno "Uno de dos" (1974). Tiene otro libro de poemas inéditos, que lleva por título el del poema que aquí incluimos.

URUGUAY

DON LUIS

Gabriel Tournier

A esta hora mi padre
bebe su quinto trago cuenta su quinto cuento
en un bar esquinado donde fondean barajas españolas
se vende vino del país
se cambian aconteceres por historias.

A esta hora mi padre
coquetea a su compinche la seña del triunfo
en una mesa singular dispuesta de maíz y manos
prodigiosas
frente a frente el ingenio retrucado
que baja de los ojos a la boca.

A esta hora mi padre
es una carta en uso llevada del domingo

sin querer ver su lunes guardado en el trabajo
sentado en la partida del presente
olvida a los que juegan con los naipes marcados.

GABRIEL TOURNIER: nació en Uruguay. Vive actualmente en Buenos Aires. Es inédito.

ROSARIO

POEMAS

Carlos Piccioni

Verano

César Vallejo

Llueve
esquirlas de agua

Te busqué
en el dolor
y la esperanza
la lucidez
la muerte
las palabras

la lluvia cubre
los senderos
de la tarde

flores y calles
empapadas de alivio
despiertan húmedas
enternecen las casas
sus paredes
desnudas

también en
tu bastón
y tus anillos

salgo a buscarte,
amor,
te encontraré
seguramente
donde tus ojos penetran el aire,
allí donde diluyes
y acrecientas la poesía.

al fin
indagué
en el corazón
de los amigos:
(tu vieja residencia)
allí estabas!

CARLOS PICCIONI: nació en Tostado (Sta Fe) en 1945. Vive en Rosario. Es profesor de Historia y se desempeña como celador en una escuela. No ha publicado hasta ahora.

Un saludable ejercicio
la ventana.
Sobre todo en estos tiempos
donde todo aconseja
la conveniencia
de evitar los paseos nocturnos
las reuniones de amigos
el heroísmo.

Alguna vez
quién sabe
las cosas adquirirán
una dimensión inobjetable.
Volverán amigos
se repetirán encuentros
se brindará
se recordará
tal vez
con algo de soberbia.

Entretanto
las cosas son como son.
Un relámpago
una pasión
un castigo
un incidente
rozando
a los desprevenidos.

Un saludable ejercicio
la ventana.

Sobre todo para
la gimnasia de la memoria
esa astuta rebuscadora
del pasado.
Pero no vale la memoria
cuando
es patrimonio
solitario.
Mejor avizorar
ilusionarse
engañarse quizás
con el paisaje.
Las cosas
vaya a saber por qué
siempre retornan
a su sitio.

Como el tiempo
ese río
al que innúmeros ríos
congregan su impureza
cotidiana.

O la historia
que siempre encuentra
una fisura
un margen
una grieta
para enfrentarnos
sin aviso
con la implacable
realidad.

RAFAEL OSCAR IELPI: nació en 1939. Codirigió la revista literaria "El arremangado brazo". Publicó un libro de poemas: "El vicio absoluto" (1966). Escribió el texto y recogió la información de la "Crónica cantada sobre La Forestal" (1973).

Hay en los ojos fundaciones
de estaciones futuras y locomotoras veloces...
las manos sueltas en movimientos,
y los párpados ventilados de estandartes y hojas en remolinos,
algas y escamas de puertos y navegaciones.

Golpes de la sangre en el corazón
que ama, el amor, la verdad, la justicia:
derrumbe de la noche sobre relojes secos,
esferas rotas donde caen las olas de nieve sin destino,
que ya no pueden encender la editorial del horizonte.

Y el ruido del día que sale del sonido de las campanas
derritiendo el plomo nocturno;
viejos reinos arrastrados en el esplendor del oro y la miseria,
donde pasa la escoba gigante de los pueblos
y barre con los harapos de montañas enormes de basura.

Sobre ruinas de tanto esmalte impuro
reconstruyen la ciudad espléndida,
los muros limpios, las columnas altas,
ventiladas donde entra el sol y el aire
con frondosos árboles y anchas avenidas.

Ojos puros que miran la luz desde las vertientes del sueño;
los campos vistos de verdes viñedos,
a plenos rendimientos, los racimos dorados
en la frente poblada de la tierra.

Esa necesidad de cambio que se ve vislumbrar de nacimiento...
y las muchachas que ríen con lunas
húmedas de rocío en el cabello
y las pupilas encendidas de amanecer
con mucho de música, de cielo y primavera.

BARTOLOME BERCELLI: nació en Gálvez (Sta. Fe) en 1902. En 1969 publicó una selección de sus poemas. Colaboró en las revistas "Heraldina", "La voz del oeste" y en los periódicos o semanarios "Propósitos", "La Opinión" (Rafaela), "El Popular" (Gálvez), "Orientación" y "La Capital" (Rosario). Tiene ocho libros inéditos. De uno de ellos ("Aún despierta") es el poema que incluimos.

POEMAS**Tania Díaz Castro****La otra acera**

camino por esta acera
 esta acera está sembrada de flamboyanes
 caen como nieve las múltiples hojitas rojas
 y amarillas
 mientras camino recuerdo aquella
 otra acera de tokyo
 cuando caminábamos bajo otra nieve blanca
 y yo recordaba estos flamboyanes de mi casa

Makura *

he buscado tu almohada rellena de paja de centeno
 por toda la casa y no la encuentro
 he levantado casi el tatami pacientemente
 buscando tu almohada de centeno
 y no la encuentro
 he mirado debajo de los libros
 y rastreado en la cocina como un gato
 buscando tu almohada de centeno
 y no la encuentro
 he maldecido ese perfume de tu almohada
 que me persigue por toda la casa

* **makura**: una especie almohada de paja de centeno, dura, sustituye al antiguo bloque de madera sobre el que los japoneses reclinaban la cabeza para no echar a perder su peinado.

TANIA DIAZ CASTRO: nació en La Habana, Cuba. Viajó por Oriente.

MAMBI PARTICULAR**Raúl Rivero**

Para Remigio Ávila, Abuelo de mi padre

Sinceramente, yo nunca estuve en la primera línea
 aunque tampoco andaba perdido en la retaguardia.

Fui un soldado común, participé en todas las batallas
 que dirigió mi General
 y en varias escaramuzas, fuegos sin importancia
 por rescatar comida, balas, cosas útiles.

Durante los combates sentí un poco de miedo
 porque era mucha muerte la que había
 pero jamás abandoné a mi gente
 nunca dejé un herido sobre el campo
 y en mis años de guerra me dieron tres balazos
 se me murió un hombre entre las manos
 perdí mi paciencia, mi tre, mi perro y mi caballo.

Nunca supe de números y letras
 y sin embargo en la calma de los campamentos
 improvisé cuartetas
 hice a mis compañeros recordar la mujer y odiar
 al enemigo.

No realicé ninguna hazaña
 sólo expuse mi sangre para que Cuba fuera libre.
 Sé que mi nombre y mi retrato no aparecen en los libros
 de historia.

De todas formas cuando lean los relatos
 heroicos de estos tiempos
 cuando estudien los pasajes de esta lucha
 cuando escuchen los viejos disparos de esta guerra
 y oigan al General ordenando a degüello.
 Cuando lo oigan gritar ¡adelante mi tropa!
 pueden estar seguros que allí voy yo
 entre mis compañeros
 a galope tendido hacia el combate.

RAUL RIVERO: poeta y periodista. Trabaja para la agencia Prensa Latina. Obtuvo premios con dos de sus libros de poemas: "Papel de hombre" (1969) y "Poesía sobre la tierra" (1972).

colección de cuentos unidos por un hilo temático. Como Sherezada, Bocha, alter ego invertido de Macoco, trata de salvar su vida contando historias; pues como después se sabe, ellas tienden a probar su inocencia. Lo cierto es que prueban la culpabilidad de todos: "En la Argentina todos somos cómplices", dice la voz del presunto secuestrador de Macoco. A renglón seguido, sobre el final del discurso, clausurando el sentido y re-inventando la historia, Bocha enuncia lo que ha de convertirse en el interrogante del libro: la voz del secuestrador no es otra que la del mismo Macoco.

Naturalmente, la estructura del narrador permite que la veracidad de la afirmación no sea absoluta. La imagen que tenemos del héroe de la obra llega a través de la palabra del alter ego (que coincide y se opone a él). El relato se inventa a sí mismo a través de una **justificación**, que por lo pronto fracasa en cuanto a probar la inocencia: la yuxtaposición relativamente casual de las anécdotas sólo prueban que Bocha ha sido un **instrumento** de Macoco, pero esto no equivale a relevarlo de la culpa... ni a él, ni a ninguno de nosotros.

Los caracteres del protagonista nos la revelan como un hombre que, lejos de ejercer el idealismo que caracteriza a su clase, resulta portador de una actitud **realista**, con vocación de aceptar las cosas como son, aunque no para cambiarlas, sino para aprovecharse de ellas. Contrapartida del miembro común de la clase en el poder contra partida de algún modo demoníaca, Macoco se parece más a un Baal brechtiano, capaz de codearse con Al Capone, con monstruos como el enano, con las damas ricas, con la sólo excusa de que **existen**.

El otro personaje, el instrumento, sólo sufre —como es lógico— la realidad. No puede analizarla ni comprenderla, y comparte el derratero investigador del play-boy, pero más bien a la fuerza. Al caer preso, se le hace necesario, por primera vez, **actuar**. Esta acción sólo significa, sin embargo, ejercer la **palabra**; es decir, algo que de algún modo está fuera, se opone, a la acción misma. En tanto que Macoco **vive**, hace cosas, Bocha **habla**. La prisión es el narrar y el sufrir la realidad bajo la forma de cautiverio. La libertad es usar

OLAS

No sólo el dinero prostituye, sino también la estupidez. Por eso es tan raro el girasol de la poesía.

Punto y aparte: esto en verdad no existe.

Es de lamentar que yo no sirva de alimento a los caballos del rey, observa el espinillo, pero lo cierto e indudable es que yo no soy alimento de los caballos del rey.

Yo puedo -y quiero- explicarle los colores a un ciego.

La vida continúa en un niño, inerte y poderosa, como el canto de una calandria en lo alto de un pino cuyas raíces ya tocan la verdad.

RAUL GUSTAVO AGUIRRE

de la realidad, pero a condición de aceptarla previamente.

En efecto, Macoco no es un sujeto **fuerte**, en el sentido de ser un hombre de ideas seguras. Por el contrario, constituye una imagen invertida de su clase, porque lo acompaña la **lucidez** que a ésta le falta como conjunto, y en cambio carece de su verdadera fuerza, se niega a actuar en el sentido histórico, gobernando dirigiendo, sólo ejerce la excentricidad.

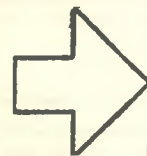
El relato termina (y empieza) con la desaparición de Macoco... ¿Pero cómo sucede? Si el play-boy ha sido secuestrado, entonces ha dejado de utilizar la realidad, de aprovecharse de ella; se ha asimilado a Bocha, y está tan preso como él. Pero si

todo es una farza, y Macoco se ha "auto"-secuestrado, es porque se ha decidido a cambiar de táctica: ahora **luchará con su desaparición**.

Toda la vocación investigativa de Macoco concluye cuando —y quizás porque— llega a viejo, con este resultado: se puede seguir viviendo "de arriba", de lo ajeno, a condición de fingir que ya no se está.

Esta posibilidad que la lucidez del protagonista le permite entrever, nos llega a través del mensaje de Bocha. Este no lo emite por un propósito redentor o desmitificador, sino como una manera de salvarse. Pero al narrar, crea y describe la referida estructura, y nos advierte indirectamente que hay una acción posible dife-

2



EL PREDICADOR Y LA ISOCA

HEBE UHART

Las circunstancias de la vida, puestas esta vez de manifiesto en la forma de un interminable aguacero, habían reunido en una oscura caverna a un predicador y a una isoca. El predicador decía así:

—Amados hermanos, debemos distinguir, según lo hiciera el sabio filósofo Spinoza, entre la natura naturans y la natura naturata. La segunda es engendrada pero no infundida por la primera. La primera es viceversa de la 2da.

La isoca decía que sí, y mientras tanto comía el poco yuyo que crecía en la caverna.

El predicador continuó:

—El ser primero contiene, sostiene, sobretiene y mantiene a todos los demás seres y es razón y causa non causata.

La isoca dijo que sí y que iba a ver si llovía.

—Voy a ver si todavía llueve.

Salió afuera y dijo:

—No llueve más, pero me gustaría escuchar la crítica al voluntarismo leibniziano.

El predicador siguió:

—El voluntarismo leibniziano ha engendrado toda una serie de disparates coherentes con la moderna teología, que difiere de la prístina en que...

El predicador miró afuera y no llovía. Se sentía tremendamente inquieto, como si le faltara algo. De pronto, preguntó bruscamente:

—¿Dónde estás, regina isocarum??

Pero la isoca se había ido.

rente del mero narrar, y una relación social diferente de aquella que mantuvieron Macaco y Bocha.

E. D.

3 - El poder de la TV

DESDE EL JARDIN, de Jerry Kosinski - Edit. Pomaire - Bs. As., 1975.

Radicalmente distinta, tanto en el tema como en el estilo, de sus libros anteriores ("El pájaro pintado" y "Pasos" en castellano, y "The devil tree", aún no traducido) esta fábula del "sueño americano" se podría asimilar a la del tuerco en el país de los ciegos.

Chance, el personaje, se ha pasado toda su vida en medio de un jardín, como oficio, y mirando TV, como relleno del resto de su tiempo. Cuando pierde el empleo, se encuentra de golpe sumergido en una serie de malentendidos que lo llevan a con-

vertirse en un guía de su patria (E.E.U.U.) y por ende en una figura de relevancia en la esfera mundial. No obstante, él nunca se aparta de los roles que ha visto interpretar en la TV ni utiliza otro lenguaje que el de la jardinería. Su pasado primitivo —un salvaje en medio de la sociedad— le permite, a través de la simpleza, sortear todas las vallas que le resultan inéditas.

La mordacidad de esta novela de política-ficción es un logro narrativo que suple lo didáctico de la fábula y le sirve a Kosinski para alcanzar su objetivo: poner de manifiesto las grietas de la organización social.

Invariable, obsesiva e imprescindiblemente, está la TV, estandarte de nuestro tiempo, como una sombra del protagonista, y bien resume el autor en calidad de moraleja: "Cuando soñamos con la realidad nos despierta la TV".

S. W.



PORCHIA: -No confío en ninguna certidumbre.

Antonio Porchia murió hace seis años. Había publicado lenta y parsimoniosamente sus "Voces", mezcla de poemas y aforismos que evitaban el tono discursivo que suelen adquirir las sentencias cortas para inventar un instrumento nuevo, inédito, de captar la realidad. Esa misma forma de ver permanece intacta en un reportaje de la revista "Confirmado" (Bs. As 14|3|68), donde el cronista intenta, infructuosamente, hacerle concretar sus respuestas dentro de los límites convencionales en ese tipo de cuestionarios.

Confirmado: — ¿Usted fué anarquista?

Antonio Porchia: — Fui muchas cosas. Tantos, que no estoy en ninguna cosa.

C. — ¿Pero qué hubiera querido ser?

A. P. — Ahora no sabría elegir.

C. — ¿Y antes?

A. P. — Antes elegía lo más importante.

C. — ¿Qué le parecía lo más importante?

A. P. — Lo que ahora me parece menos importante. Comenzaba sabiendo mucho y terminaba no sabiendo nada.

C. — ¿Escribe todos los días?

A. P. — Hace mucho que no escribo.



C. — ¿Por qué?

A. P. — No sé qué podría escribir.

C. — Describa un día de su vida. Por ejemplo, a qué hora se levanta?

A. P. — Me levanto... no sé... nunca tuve ningún orden. A veces me levanto... yo viví el minuto, y el minuto pasa. Pasan cosas. Cuando recuerdo me cuesta saber si son cosas que me pasaron a mí o a otros o si son cosas que pasaron.

C. — Después de levantarse, ¿qué hace?

A. P. — Podría decir que no hago nada, si supiera qué es eso de no hacer nada.

C. — ¿Cree en algo?

A. P. — Actualmente me cuesta creer. No pude comprobar nada. Siempre me encontré con que las cosas eran otras cosas.

C. — ¿Está desilusionado de algo?

A. P. — No es una desilusión, ni una derrota, pero me cuesta admitir y no admitir. Prefiero callarme, particularmente con las personas que me merecen respeto. No confío en ninguna certidumbre. Las certidumbres sólo se alcanzan con los pies.

C. — ¿Ninguna certidumbre?

A. P. — Admito que esto que tomamos es vino, pero si pienso mucho ya me quedé sin pensar. Pienso como no pensando. Si pienso el pensamiento me lleva lejos de esto.

C. — ¿Alguna vez le interesó la política?

A. P. — La política nunca fue una pasión para mí. Pero veía sufrir. Unos sufrían y otros no sufrían. Uno es todo, la vida es uno. Cada instante deja de ser uno para ser otro, para no ser lo que fue, lo que es.

C. — ¿Qué es lo que más le importa en la vida?

A. P. — Lo que más me importa... digamos mejor lo que más me ha hecho pensar. Lo que más me ha hecho pensar en la vida es lo poco que es la vida.

C. — ¿En qué sentido?

A. P. — En todo sentido, y no porque crea que es poco. La vida no existe, no está porque si estuviera, estaría siempre y como es. La vida parece ser. Ese minuto pasa y una vez que pasó no fue, porque no es. Es una cosa total. Uno está hecho de todo y de todos y es todo pero no es uno. Uno no se encuentra nunca como yo, como uno. Se encuentra como cosas, como personas, como tiempo.

C. — ¿Por qué no se casó nunca?

A. P. — Para no comprometerme, para no comprometer.

C. — ¿Tiene sueños?

A. P. — Pocos; los sueños no tienen valor especial para mí. Duermo para descansar, para poder vivir. Cuando sueño algo, después de un tiempo no sé si fue un sueño o si lo pensé, simplemente.

C. — ¿Está siempre sólo?

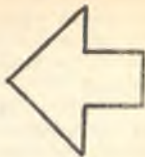
A. P. — Recibo amigos, principalmente jóvenes, poetas. No me siento diferente a ellos. Me acompaña.

C. — ¿Hay algo en lo que aún cree?

A. P. — Creo en el hombre. Creo en el hombre lo que creo en mí, ni más ni menos. Eso casi nunca es nada.

3 DESTIERRO

Rubén Makinistian



Carmen no supo prever con exactitud los acontecimientos. Estos, desprendidos impetuosamente, rodaron y la arrollaron. En la tarde caurosa del once de octubre, Carmen abandonó su casa con la convicción de que nadie de su familia la seguiría y se dirigió hacia la de su amigo Alberto. Llegó tres cuartos de hora más tarde y, detrás suyo, a una distancia de pasos, llegó su primo Enrique. Pero no subió al altillo. Se detuvo en la esquina sureste, sacó un cigarrillo, apoyó un pie en la pared y se quedó quieto, parado todo el tiempo, sin mirar una sola vez el reloj.

Carmen, parada en frente de la puerta de la casa de alto, sintió un nudo que le oprimía el estómago, hizo un gran esfuerzo para no darse vuelta y tocó el timbre. Le abrieron, subió las escaleras arrastrando los zapatos para que el roce retardara el momento de estar con aquel hombre que segundos más tarde, apenas, le preguntaría, con sorpresa, qué era lo que quería. Pensó decirle que todavía lo recordaba mucho, que a veces soñaba con él y que nunca había dejado de sentirlo como alguien demasiado querido, como para soportar el tenerlo lejos, no verlo todos los días, no poder abrazarlo a cada rato. El, todavía con la puerta entornada, con los ojos entornados, seguramente le repetiría que ya no tenían nada que ver uno con el otro, y ella, sin poder contenerse, a lo mejor empezase a sollozar y a rogarle que por lo menos le permitiese pasar un momento, tocarlo un momento, besarlo otra vez, un momento...

Golpeó. Esperó un instante y la que abrió la puerta fue una mujer desconocida. Ella, negándola, le dijo que no podía vivir sin él, que deseaba tenerlo otra vez para sí, que le pedía disculpas por haber vuelto pero que se sentía desesperada. Después alzó la cabeza y recién comprendió que no era Alberto, que no podía ser jamás Alberto, que Alberto ya no existía. Detrás de la mujer rubia de ojos oscuros apareció un hombre, Alberto seguramente, pero Carmen no lo reconoció; Carmen ni intentó hablarle. Entonces se dió una situación fotográfica, suspendida, labrada. Los tres personajes se miraron inmóviles, secos. Una mirada se continuaba con otra y ésta con la primera y se iba conformando una circunferencia de silencio y tensión que fue creciendo más y más hasta hacerse una espiral que los envolvió y los ennegueció hasta que el cerrarse brusco de una puerta rompió la escena y Carmen quedó parada, horriblemente aturdida, sola. Bajó, salió a la calle y perdida, empezó a caminar. Enrique la vio pero no la siguió. Cuando Carmen estuvo suficientemente lejos, su primo subió a la pieza de Alberto, lo acusó, sacó un revólver, lucharon y, tras dos gatillazos, cayeron muertos Alberto y la mujer. otro gatillazo del río, una ola, la sumergía, convirtiéndola en una

Y aunque no haya ocurrido así, así lo pensó Carmen mientras noticia escueta de matutino.

4 - Crítica y producción

PRODUCCION LITERARIA Y PRODUCCION SOCIAL, de Noé Jitrik. Ed. Sudamericana. Bs. As. 1975.

Este libro de Jitrik recoge cinco de los trabajos del crítico, uno de los cuales, el más extenso, ya había aparecido publicado en nuestro idioma con suficiente difusión (en "América Latina en su literatura", editado por Unesco en Siglo XXI de México, 1973), otro que se debe a una "introducción a una muestra" de un pintor en Buenos Aires, y el resto, que sólo se habían dado a conocer en ambientes universitarios de México y Europa. No es poca la incoherencia que traduce este diverso origen. El tono no demasiado profundo con que están tratadas las relaciones entre la producción literaria y la realidad social, en el artículo pagado por la Unesco, desmerece un tanto la seriedad de los otros trabajos (a excepción del de la muestra, al que ya volveremos). Pero aún dentro de estos últimos, la acertada simplicidad de "Producción literaria y producción social" (que da título al volumen), de neto corte didáctico, contrasta un tanto con las elaboradas pautas metodológicas de los estudios sobre García Márquez y Cortázar, cuyas conclusiones, sin embargo, no deben desecharse.

El autor ha querido encontrar una razón para este agrupamiento, pensando que quizás nosotros, los lectores, no lograríamos hacerlo. Ella se funda sobre el concepto de "trabajo crítico" con el que se propone reemplazar al de "crítica", considerado como reaccionario por colaborar en la fetichización del trabajo del escritor. Sin duda, esta nueva categoría será útil a los fines para los que fue creada. Es indispensable que la crítica (creo que aún podemos llamarla así, a pesar de todo) muestre que el escritor realiza una producción, que se rige por leyes que tienden a ser objetivas, que **trabaja**, en suma. Y, por supuesto, análogamente el crítico. Es una tarea que puede calificarse de impostergable, justamente porque la ideología burguesa ha ocultado aquí más que en ningún otro campo, la dependencia del artista de las condiciones materiales. Por lo demás, es

evidente que esa dependencia no es mecánica, ni se explica sin una metodología adecuada.

Pero si es tolerable —hasta quizás deseable— que este desentrañamiento ideológico reciba un nombre especial, no lo es tanto que el concepto se interponga como un pre-resultado de la labor misma.

Más claro: si se nos quiere definir teóricamente el trabajo crítico, entonces hace falta un artículo de corte teórico. En este sentido, "Producción literaria..." está bien, y debería, consecuentemente, haber abierto el volumen. No así, en cambio, "Arte, violencia, ruptura", que encara el tema desviándose paulatinamente del objetivo, al punto que termina proponiéndose otra cosa: "¿Y si todo fuera una reflexión sobre el éxito?" se pregunta Jitrik. En el fondo, el artículo no se plantea más que eso. Pero el éxito sólo es un **aspecto** de la relación entre la producción literaria y la producción social. En efecto, las consideraciones sobre la marginación del artista (la analogía con el entierro del suicida, etc.) están basadas en este desenfoque. ¿Quién margina a quién? Si es la ideología dominante quien lo hace, esto no significa que no pueda haber una ideología revolucionaria en ciernes. No sólo los suicidas son apartados de los camposantos, también ocurre algo parecido con los pobres de solemnidad. Así, el escritor o el crítico (suicida) tienen otros compañeros de marginación, a los que debe unirse, y es para éstos que debe hablar, no para los que los han echado del cementerio.

Justamente, este aspecto del hecho comunicativo que constituye la crítica, el del público, debería haber merecido una reconsideración análoga a la del productor y producto.

Afortunadamente, "Producción social..." lo hace, lo cual vuelve aún más superflua la inclusión de "Arte, violencia..."

Coincidentemente, cuando Jitrik pasa a aplicar prácticamente su teoría, genera un obstáculo que deteriora sobre todo la relación entre el producto, el objeto crítico, y el consumidor, el lector: la insistencia sospechosa en el estudio de la estructura implícita, cuya validez nadie duda, hace que se desmerezcan los resultados obteni-

dos al estudiar la estructura explícita, calificada injustamente de "aparente", olvidando que este plano también es significativo ideológicamente. En este sentido, Jitrik objeta en cierta medida la categoría "carácter", pero su análisis de "El perseguido" sigue siendo, mal que le pese, una descripción axiológica de los contenidos explícitos del cuento. Cuando intenta armar la estructura oculta, no nos permite entrever el significado que la misma tiene.

Pensamos que, en realidad, en este libro se confunden dos cosas: la actividad de la nueva crítica, destinada a desentrañar la ideología de la obra (uno de los aspectos prácticos del "trabajo crítico"), y el aspecto teórico previo, que arroja como

saldó una visión materialista de la creación artística, entendida como **producción**.

Sin duda, no puede olvidarse que todo discurso se refiere, en mayor o en menor medida, explícita o implícitamente, a las leyes de su producción, y este elemento debe ser incorporado al trabajo crítico. Pero ello sólo forma **parte** de este último, y no constituye, ni con mucho, el aspecto esencial de él. Por lo menos en las dos obras analizadas. No perdiendo de vista este aspecto integral del análisis, no será indispensable justificar con extensos prólogos la utilidad de la crítica en general, y de un libro, en particular, que aporta, por lo demás valiosos elementos.

E. D.



Oda a la luna

CeDInCI

y alfajores blancos
enterrados.

Queda quieta en el aire
suavemente
como un manto de nieve
en el espacio.

Queda sola y chilla
como un grillo,
y relampaguea
entre la paz del tiempo.

Azul y negra
es toda tu comarca,
que habitas sumergida
y sumergida pasas.

Hay aire en vos
y escamas en tu cara.
Hay frío y lluvia

Palidez que es tiempo
y es desesperanza.
Desde aquí, pereza,
desde aquí, vacío,
desde aquí pedazos
derramados solos.

Palidez desnuda
tumbada en el cielo
por una coz del viento
y un viejo
resbalón nocturno.

Desde aquí mis ojos
se estrellan y miran:
desierta, olvidada
la blanca silueta
de tu alma dormida.

Valdir Peyceré



10 MINUTOS CON BORGES

SAMUEL WOLPIN

En la segunda quincena de marzo se clausuró en Bs. As. la exposición-feria "Desde el autor al lector". El intento más ambicioso de los organizadores fue el de presentar a los autores para que dialogaran con los autores. La realidad mostró que son más los cazadores de autógrafos que los interlocutores. En medio de la impaciencia del público por capturar su rúbrica, nuestro redactor pudo hacerle a Borges este breve reportaje.

—En su obra de ficción usted parece apuntar al terreno místico; en cambio en los ensayos hace gala de un racionalismo superlativo. ¿No es esto una contradicción?

—No, no es una contradicción. Unos están basados en sueños y los otros en la vigilia. Fuera de dos o tres cuentos, yo no tengo obra realista.

—¿Actualmente está escribiendo algo?

—Anoche, antes de dormirme, entreví una forma muy vaga, muy tenue. Si tengo suerte a lo mejor dentro de quince días me da un cuento.

—Usted dice "da" como si fuera una gracia que el sueño le concede.

—No es una gracia; es un intercambio de argumentos entre el sueño y yo. Pero puede suceder que esos argumentos le sirvan más a otros escritores que a mí. No me interesan lo suficiente. No siempre de un sueño me sale un cuento.

—¿Esta forma de promocionar libros, mediante la firma de ejemplares, es de su agrado?

—Es muy incómoda, pero a la vez provechosa para el autor.

—... ¡Y para los editores!

—Sí, sí. La invención de la imprenta quizá ha dañado a la Humanidad. Mejor sería volver a la época de los manuscritos: tanto el autor como su obra estarían menos manoseados.

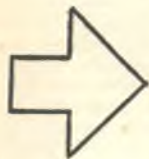
5 - Cuentos Breves

LIBRO DE LOS CASOS de Angel Bonomini -
Edit. Sudamericana - Bs. As. 1975.

La lectura aislada de algunos de estos relatos no había dejado la impresión de textos débiles, de escaso alcance. El ordenamiento en libro les confiere un nuevo valor, al relacionarlos en un parejo tono [el del "caso" referido a un personaje particular] gracias al cual la suma de las partes resulta en un todo que sostiene y estructura a los pequeños relatos. Así se vuelve disfrutable el poder de síntesis y la llaneza de estilo de Bonomini, cultor de ese campo particular y difícil del cuento

breve, a veces brevísimo, de tonalidad fantástica. Aparte de la sencillez, se destacan las imágenes diáfanos y a veces nostálgicas, y un buen sentido del humor [en "La realidad y el cordero", por ejemplo] que brinda libertad al juego de los elementos filosóficos. Los dos últimos relatos ("Dos casos ceremoniales") son más extensos, rompen la tersura del volumen y muestran algunas de las posibles fallas de Bonomini: la falta de tensión y una facilidad en el empleo de lo humorístico, que se desliza a lo sainetesco y a la complacencia, acercándose, por lo forzado, al tono de los malos cuentos humorísticos de Bioy Casares, o de Isidro Parodi.

E. E. G.



4

EL DIA

Marcial Souto

CeDInCI

Tendido en el suelo boca abajo extiendes la mano derecha hasta el horizonte, separas los cinco dedos y acaricias suavemente la curva roja del sol.

Quieres que salga, que suba en el cielo, y temes que se haya olvidado de hacerlo. Por eso lo acaricias, para que despierte.

Al contacto con los dedos se mueve perezosamente, subiendo un poco. Ahora es un círculo, una moneda de sangre.

Con el dedo índice bordeas el círculo, y sientes la tibieza en la piel. El sol ha despertado.

Extiendes ahora la mano izquierda y acaricias el lado izquierdo del sol. Con la derecha acaricias el lado derecho. Los índices se tocan arriba, los meñiques abajo.

Mueves el cuerpo hacia adelante, un poco, y rodeas el sol con las manos. Sientes la curva esférica, la piel cálida y tersa. Lo encierras en las manos, lo acaricias suavemente; aprietas un poco, más. Quieres acercarlo, acercarte abrazarlo.

El sol ha estado subiendo. Tú, fascinado por la idea de abrazarlo, no te has dado cuenta. Ahora estás rígido y tienes el cuerpo inclinado en un ángulo de treinta grados, la altura del sol. Toda tu atención está puesta en esa esfera que ahora es amarilla. Tiras de ella hacia tu cuerpo, y lo único que consigues es (al flexionar los músculos de los brazos) que tus pies se arrastren unos metros por el suelo. El sol hierve ahora en tus manos, y quieres soltarlo para que no te

queme, pero has cruzado los dedos y no puedes separarlos, se han fundido. El sol late entre tus palmas, y quieres apretarlo, apretarlo, arrancarlo del cielo y bebértelo como una naranja de fuego o arrancarte de la tierra y subir y ver cómo crece ante tus ojos, te ciega, te traga.

Tiras del sol, el sol no baja, tú subes. Sientes que los pies se mueven allá abajo como un solo péndulo, derecha, izquierda, derecha, izquierda. Tiras otro poco del sol, y la curva del péndulo se alarga, se alarga, y el sol te quema, el sol te ciega; el aire silba en tus oídos, te inunda los pulmones, te marea la cabeza, y oscilas de horizonte a horizonte. El sol está en el centro del cielo, está entre tus manos, es un eje que te permite columpiarte, traspasar el aire, subir, subir, subir, pasar por encima del sol, verlo allá abajo, el mundo detrás, bajar, bajar, verlo en el cielo, en el cielo, subir, subir, verlo debajo. Giras, giras, giras, alrededor del sol; lo estrujas entre las palmas, giras, giras. El calor te corre por las manos, los brazos, se bifurca y en un solo chispazo te estalla en la cabeza, el tronco, los pies. Estás en órbita, el sol te incendia, ardes, te consumes.

Poco a poco el sol desciende hacia el oeste. El calor pierde lentamente intensidad, tú ya no giras tan rápido alrededor, el calor ya no es mortal.

De pronto descubres que has perdido velocidad, ya no estás en órbita. Te columpias de horizonte a horizonte, un péndulo, describiendo un semicírculo. Sientes que la cuerda del reloj se está acabando. En las manos, el sol es tibio. Tus pies, al columpiarse, rozan el suelo dos, tres, diez, veinte veces, se detienen. Con el sol entre las palmas, los pies en el suelo, el cuerpo estirado, te inclinas hacia adelante en un ángulo de cuarenta grados. Unas nubes largas esperan al sol en el horizonte: una cama de algodón. Te inclinas lentamente a medida que el sol baja. Sientes el frío que te envuelve las manos, el frío que viene del otro lado del mundo, del oeste, de la noche. Entre tus palmas el sol ya no calienta: alumbra, nada más. Es fosforescente. Es terso. Es rojo.

Puedes aflojar los dedos, puedes separarlos. Suelas el sol, que rápidamente resbala y desaparece entre el algodón.

Tendido boca abajo, arrastras los brazos hacia tu cuerpo, los flexionas, desentumeciéndolos, doblas uno y pones la cabeza encima. Agotado, te duermes.

Para María Elisa

6 - Sartre vs. Flaubert

EL IDIOTA DE LA FAMILIA (Gustave Flaubert desde 1821 a 1857) - de Jean Paul Sartre - Ed. Tiempo Contemporáneo - Bs. As. 1975.

Este trabajo de tres frondosos volúmenes es un producto del aporte combinado del psicoanálisis, del marxismo, de la lingüística y de la antropología. A pesar de tanto rigor científico el mismo autor quisiera —según lo manifestó— que su estudio se leyera como una novela ya que el objetivo

—conocer al hombre y al método que como literato lo convirtió en un caso singular— surge de la reunión de una serie de vivencias a las que sólo la imaginación puede brindar un nexo.

El primer tomo, único aparecido hasta el momento, se dedica a indagar la constitución, es decir: los roles o comportamientos esperados que determinaron el ser de Gustave Flaubert.

En su niñez el narrador fue considerado un tonto. Distante de la brillantez científico-filosófica de su padre, de la inteligencia de su hermano mayor y con una madre frustrante y casi inafectuosa, su yo se vio malogrado.

Indudablemente en la obra aparece sin cesar lo que han hecho de él: condenado a la pasividad, incapaz de realizar un acto de afirmación, recibió el lenguaje no como un conjunto estructurado de instrumentos, sino como un interminable lugar común. Cree sin juzgar.

Junto a esa sorprendente aptitud para transmitir los lugares comunes, la tontería resalta como un don relevante. Flaubert está siempre al acecho y escucha el discurso sin tomar en cuenta la actividad sintáctica y las intenciones reales del hablador. De esta forma la tontería se convierte en una orden —que se impone desde afuera como un corsé— en el doble aspecto del ceremonial y del lenguaje. En el primer caso a través de aquellos actos banales, desprovistos de sentido, en los cuales se

crece más que en las emociones reales. Por su parte el lenguaje de la tontería se presenta como las frases que salen bruscamente y cuya rigidez mecánica excluye toda relación viva con la situación o la verdad. Sartre no deja de poner de manifiesto cómo Flaubert revela constantemente la existencia "pasiva" de los personajes, por medio de los objetos materiales que los rodean: un zapato reemplaza al pie que lo calza, etc. Hasta se podría afirmar que G. F. soñó con incorporarse a la ruda materialidad de la obra (tan sólo su nombre en la cubierta del libro), como quien lo escribe en una ruina histórica, montando a caballo, con ese simple acto, sobre el sudor del artista.

La ausencia del autor de sus mismas obras es también producto de la relación con su clase, de la cual es testigo. Este es uno de los motivos por los cuales Sartre eligió a Flaubert como modelo, no sólo de análisis individual, sino además bajo el aspecto de clase —el representante por excelencia de la literatura burguesa— otorgando a su ensayo el enfoque sociológico que avala el sistema de crítica que utiliza: por sobre el texto, el hombre-obra y el conocimiento acerca de un individuo con el estudio de la Sociedad y de la Historia.

Los dos volúmenes siguientes se ocuparán de la personalización de Flaubert y una valoración estructuralista de *Madame Bovary*, respectivamente.

S. W.



LA CACHIMBA

Dirigen: Isaías, Pidello, Colussi.

Casilla de correos 742 - Rosario - Argentina.

HERRAMIENTA

Notas - Cuentos - Poemas

Cas. Correo 705

Rosario (S. Fe)

LA REVISTA POBRE

N° 1: poemas de Beltrán Morales

Dirigida por Hugo Ojeda

SUCRE 145 - Granadero Baigorria (S. Fe)

EL VIDENTE CIEGO

Lea, difunda, compre estas revistas y sus ediciones en

EL KIOSCO DE LOS ESCRITORES ROSARINOS

CeDInCI

Revistas literarias, narrativa, plástica,
poesía, ensayo, etc.

Lunes a viernes: de 11 a 12,30 hs. y de 18 a 20 hs.

Sábados: de 11 a 13 hs. - Plaza PRINGLES (Córdoba al 1500)

LOS CUENTISTAS DE ROSARIO

Los mejores cuentos de Bonifacio, E. E. Gandolfo, Gorodischer, Lagunas, Martini, Ramos Signes, Riestra - 186 págs.

EDICIONES LA CACHIMBA

en el próximo número de **el lagrimal trífurca**:

- **Cinco Tesis Sobre Poesía**, de Raúl Gustavo Aguirre
- **Jorge Riestra**: Reportaje, nota, inédito, bibliografía
- **Poemas: Salomón de la Selva y Francisco Gandolfo**
- **Cine al Margen** número 2

AVENTURAS CON USTED

poemas de EDUARDO D'ANNA
con 4 dibujos de **Sergio Kern** (1 desplegable)

Ediciones **el lagrimal trífurca**



**EL SURTIDO MAS COMPLETO Y
ACTUALIZADO EN
SOCIOLOGIA, HISTORIA, PSICOLOGIA,
POLITICA, LITERATURA**

●
LIBRERIA SIGNOS

CORDOBA 1417 - T. 48130 - ROSARIO

EL CUENTO

**Revista Bimestral
íntegramente dedicada
a la narrativa**

Dirige: **Edmundo Valadés.**

División del Norte 521 - 106 - México
12 D. F.

Ides et autres

**Ciencia-ficción
Latinoamericana, Hindú
China, traducida al
francés por B. Goorden**

Poste Restante - Uccle 4 - 1180 Bru-
selas - Bélgica

Comunidad

Cuadernos de Difusión Cultural

Director: **José S. González**
Editor: **Sra. Josefina Torres**

Universidad Iberoamericana - Cerro
de las torres 395 - México 21, D. F.

HISPAMERICA 10:

Textos sobre Sarduy y Bianciotti - Inédito:
Fernández Moreno - Testimonio: Ar-
guedas - Poesía: Yurkievich, Lastra,
Goloboff - Ficción: Mejía Duque.
Dirige: **Saul Sosnowski.**

1402 Erskine St. - Takoma Park, Md.
20012, U. S. A.

Casa de las Américas

Dirige: **Roberto Fernández Retamar.**

G. y Tercera - El Vedado - La Ha-
bana - Cuba.

CULTURA

Publicada por el Núcleo Cultural
Alternativo

Cas. Correo Central 5719 - Buenos Aires

La bufanda del soj

Apdo. 1132 Quito - Ecuador

Epistolario de **Ricardo Flores Magón**

Las cartas del profético político mexicano, reeditadas por
primera vez desde 1925.

Extranjero: 3 dólares

Pedidos a: **Omar Cortes Gaviño** - Ap. postal 12-818 - México 12 DF



EDITORIAL BIBLIOTECA

Departamento de Publicaciones de la Biblioteca
Popular C. C. Vigil - Alem 3078 - Rosario

COLECCION ALFA

Rubén Sevlever. Poemas.
(2a. edición). \$ 30.-

Rafael Ielpi. El vicio absoluto. Poemas.
(2a. edición). \$ 30.-

Lydia Alfonso. Tiempo compartido.
Poemas. \$ 30.-

Jorge Conti. El destierro. Poemas. \$ 30.-

Martín Alvarenga. Catarsis.
Poemas. \$ 30.-

COLECCION POETAS ARGENTINOS

Francisco Urondo. Del otro lado.
Poemas. \$ 36.-

Francisco Madariaga. Los terrores de la
suerte. Poemas. \$ 30.-

Hugo Gola. El círculo de fuego.
Poemas. \$ 30.-

Rodolfo Alonso. Hago el amor.
Poemas. \$ 37.-

COLECCION HOMENAJE

José Pedroni. Obras completas.
2 tomos. \$ 300.-

Juan L. Ortiz. En el aura del sauce.
3 tomos. \$ 300.-

ESPACIO PUBLICITARIO

“El Movimiento Cooperativo necesita hombres que no se dejen seducir por la riqueza, que sean honestos en las grandes y pequeñas cosas, que sean activos y no se descorazonen en los fracasos, que no tengan dos líneas de conducta, una para la vida privada y otra para los asuntos públicos, que antepongan los intereses de la comunidad por los de sus intereses personales y privados, que sus preocupaciones vayan más allá de su propio bienestar, y que mantengan la palabra en las buenas como en las malas oportunidades.”

CHARLES GIDE



Logo of the Council of Ingrimal Infurca 13

Vincenzo Sandomeni, Comodochef, Città Super 6

Logo of the Council of Ingrimal Infurca 13

resario