

el lagrimal trifurca

CeDInCI

Dos cuentistas de COSTA RICA
Super-8: Cine al Margen 2 - Cinco
tesis sobre poesía - Mastronardi
PASSOLINI - Bayley - Joaquín Pasos

Lobboeco/Gandolfo/Refranero/Gruse/Corto Maltés/Brams

Nro. 14

Rosario

Agosto 1976



el lagrimal trifurca

OCAMPO 1812 - 2000 ROSARIO - ARGENTINA

Dirección: ELVIO E. GANDOLFO

Redacción: EDUARDO D'ANNA

HUGO DIZ

FRANCISCO GANDOLFO

LUIS A. SIENRRA

SAMUEL WOLPIN

Corresponsales Bélgica: *Bernard Goorden*

Buenos Aires: *Norma Vitti*

La Plata: *Eduardo Stanley*

Tucumán: *Rogelio Ramos Signes*

Tapa: dibujo de Juan Carlos Conti

Diagramación: EEG y SK



sumario 14 - agosto 1976

2 cuentos de Costa Rica

Carlos Salazar Herrera: *Un grito* 3

Fabián Dobles: *Mamita Maura* 6

5 poemas de Pier Paolo Passolini

Cercana a los ojos 11

La riqueza 12

Al príncipe 14

A las campanas de Orvieto 15

A un espíritu 16

CINE AL MARGEN 2

Festival de Super-8 en Santa Fe 17

Uncipar y el interior 19

Reportaje a Carlos Jerusalinsky 21

Filmografía de Super-8 en Rosario II 26

Filmografía de Super-8 en Uruguay I 27

Poemas de Bayley, Gandolfo, Wenner

Edgar Bayley: *no puedo decirlo de otro modo* 28

Solo ante la página en blanco 29

Francisco Gandolfo: *El camarada Baco* 30

Visitando muertos 31 *Los infieles* 32

Tilo Wenner: *Dos ángeles familiares* 35

Un día nos reuniremos 36 *Las copas volcadas* 37



5 poemas de Joaquín Pasos

- Poema a pie 39
Despedida 40
Nosotros 41
Los indios viejos 41
India caída en el mercado 42

Raúl Gustavo Aguirre: **Cinco tesis sobre poesía** 44

Poemas 1976

- Irene Gruss: 50 a 52
Eduardo Brams: 53
Graciela Cariello: **Quiero hacerte un regalo** 54
Poema de amor 55
Humberto Lobbosco 56

Hoy CUADERNO Hoy

- Bibliográficas (Murilo Mendes, Corto Maltés,
A. Artaud, Jorge Asís, Borges) 58 a 69
La forma de hacer buena poesía 59
El amor de los changos 61
Carlos Mastronardi 62
Correspondencia 65
Refranero popular 66
El intelectual y la política 67

Dibujos

Sergio Kern 3 y 6 Hugo Diz 11, 39 y 57



CARLOS SALAZAR HERRERA



UN GRITO / cuento

Lo había perdido todo. La tierra, la casa, el sembrado.
Todo lo había perdido. La voluntad, la ilusión, el tiempo.
Hacia la mitad del día, entregó sus bienes al acreedor. Entregó íntegra su hacienda, junto con sus diez años de trabajo.

Su nombre... Matarrita.

Fue allá, por las altas cumbres de Santa María de Dota, adonde llegó cierta vez, solo, como caracol ermitaño, buscando tierras anchas y milagrosas.

También quiso que hubiera paisaje para tener, de tarde en tarde, donde echar a navegar la vista.

Durante diez años fue transformando en labrantío el campo que encontró obstinado en apretada montaña. Construyó una casa, pegó en las paredes algunos cromos y aprovechó la callada atención de las cosas, para conversar con ellas.

Durante diez años se levantó temprano para descubrir en la siembra, con los primeros resplandores del día, los últimos brotes de la noche...

Y aquella mañana llegaron a decirle que ya nada de aquello era suyo.

Había obtenido un préstamo con un logrero y... cuando los intereses

empiezan a acumularse simultáneamente, la tierra empieza a cambiar de dueño.

Llegaron con un pliego de papel, y con la pequeñez de este pliego envolvieron ¡todo cuanto encontraron!

Matarrita nada dijo. ¿Qué iba a decir un ignorante?... Todo lo había perdido, hasta el ánimo de buscar una solución.

No tuvo una súplica, tampoco una queja.

Aun más, añadió una sonrisa... y se guardó la pena.

Al atardecer ensilló su caballo y se marchó, abandonando diez años de sudores y congojas, que quedaron plantados en la tierra para cosecha de otro.

Paso a paso se fue alejando de sus sembrados, como quien se marcha de una fiesta en donde se han derrochado demasiadas energías.

En aquellas desordenadas cumbres, durante la época de las cilampas, el frío atormenta las articulaciones y desconsuela el espíritu. Era la época de las cilampas.

Matarrita se metió las orejas debajo del sombrero, se frotó la nariz y apretó con las piernas la panza del caballo, para calentarse con el vaho.

El viento de agua, a una velocidad disparatada, aullaba como perros con miedo.

Por allí vivía su novia, con sus padres los Ortegas.

Matarrita pensó que debía visitarlos para contarles su fracaso y para aplazar la boda convenida.

La casa toda estaba cerrada. Llamó a la puerta repetidas veces. Nadie respondía.

—¡Upe!... ¿No hay nadie?... Soy yo, Matarrita.

Esperó unos segundos y llamó de nuevo.

—¡Nor Ortega!... ¡Mela!...

Acercó el oído a la puerta.

—Soy yo... Matarrita...

¡Cuántas cosas pensó que podría decirle a la muchacha! ¡Cuántas ganas tenía de que le dieran un jarro de café caliente! ¡Qué gran deseo de fumarse un cigarrillo, sentado junto al fogón de la cocina!

Luego, pudo observar que una de las hojas de la ventana se entreabría unos centímetros.

—Soy yo... Matarrita.

La ventana se cerró y pasaron el picaporte; pero la puerta no se abría.

—Bueno —se dijo, mientras reanudaba su camino hacia El Empalme—, esto también se acabó.

Le quedaba su padrino, ñor Aguilar, que vivía no muy lejos, en una planicie talada, a quien no visitaba sino de año en año, para llevarle algún regalito el día de su santo.

Allí, con seguridad le darían un jarro de café caliente.

Torció riendas a la izquierda, y luego llamó a la puerta.

La llovizna, casi horizontal, aporreaba las paredes y el viento sacudía constantemente una plancha de cinc mal enclavada.

—¡Padrino!... ¡Aquí está su ahijado Matarrita, con mucho frío!...

Pero tampoco la puerta se abrió.

Matarrita, asomándose por una rendija del tabique, pudo ver que la casa estaba sola. Luego miró alrededor. Había en torno como una pesadilla de desolación y abandono. Era el espectro de la borrasca que en las cimas

desabrigadas, espanta a los montañeses, quienes huyen buscando los bajos.

Más allá, ni un rancho, ni un alma, ni un pájaro. Sólo el inmenso robleal, fantástico y despiadado.

Por un instante, pensó en el calor sabroso de la Bahía de Mohín.

Ahora, el viento de agua, en su trágica carrera cambiaba de paraje y por momentos se acumulaban monstruos de apretada niebla.

Los friolentos robles han tenido que cubrirse con musgos y los más añosos se dejaron crecer su "barba de viejo". En las axilas de las ramas tiritan las orquídeas, y se descuelgan por los bejucos los quejidos del robleal.

A veces, una alita de huracán lanza chillidos de doble filo y, con un estremecimiento, todo el robleal gotea... Pero en el suelo hay una muchedumbre de hongos que tienen forma de paraguas.

Al llegar a El Empalme, Matarrita se apeó del caballo. Lo cogió por la brida y lo puso de cara a Santa María, dándole un latigazo en las ancas.

Acababa de recordar que el caballo... tampoco era suyo.

Miró hasta donde pudo a la bestia trotando hacia el potrero, y se frotó las manos libres de riendas.

Fue entonces cuando se dió cuenta exacta de su angustiosa soledad.

Se sintió aislado, sin ninguna atadura, sin ninguna querencia, sin ningún derrotero. Y mientras caminaba con su lío de tristezas, se iba extraviando por un atajo estrecho y barroso, en el robleal velado por la neblina.

Iba tropezando con los bejucos y la maleza, que se prendían a sus piernas como plantas carnívoras. Iba deshecho, lamentablemente perdido, entre aquel tenebroso bosque de horcas con sus cuerdas colgando, mientras la noche se le venía encima, cargada de silencio.

Entumecido el cuerpo de frío, turbia la mirada por la bruma, embotado el cerebro por las amarguras, tuvo de pronto la extraña impresión de que había muerto.

Lo sorprendió el temor de que, en un arrebato inconsciente, se hubiese colgado de cualquier bejuco, aceptando la insistente invitación al suicidio que, durante toda la tarde, había venido susurrando una voz a sus espaldas.

Entonces creyó que debía convencerse por sí mismo de que aún no había muerto. Tenía que hacer algo para solucionar aquella necesidad de volver a la vida...

Algo que fuera como una liberación o un desahogo. Algo para dar un hervor a la sangre y un consuelo al alma. Algo para romper el silencio y espantar la tristeza... Algo que tuviera en un momento dado, el poder milagroso de cambiar el espíritu demasiado confuso de las cosas...

Y lo encontró.

Se llenó los pulmones de aire, y soltó un prodigioso grito de alegría, que hizo temblar el robleal.

Ayer conocí a Matarrita. Me contó su historia. Vive tranquilo en la Bahía de Mohín, y se ha dejado crecer su barba de viejo.

De tarde en tarde echa a navegar su vista sobre el Mar de las Antillas.

FABIAN DOBLES

MAMITA MAURA



/ cuento

Lo cierto fue que Tata Mundo convaleció de aquella pulmonía que no pudo con él, volvió a calzarse el par de zapatones bien herrados, y con su pañuelo rojo anudado al cuello aún anda por ahí fumándose sus puros y echándole aceite a su lamparilla que alumbraba historias. El día que ya estuvo de salir a solearse, todavía algo desteñido de la piel y escurrido de las facciones, fue y nos dijo, sentándose en el pedrón que estaba al frente de su casa:

—Pues es que en la de menos yo soy como mi abuela.

—¿Mamita Maura?

—La misma. Pura coyunda tiesa. Llegó a ser la vieja en aquellos años el bastión donde toda nuestra familia se arrimaba a asegurar sus tristezas para que ella las tuviera de su mano, o a dar rienda suelta a las alegrías, que también las había de haber en familión tan grande como el que ella y mi abuelo habían echado al mundo. Mas el abuelo, para entonces, ya dormía de espaldas bajo muchas paladas de tierra. Se fue sesentón, el flojo. Ella nos quedó, e hizo las veces del uno y del otro; y miren que, como autoridad, sabía ser de buen mando la viejita. ¿Piensan ustedes que, faltando el hombre, se le fue la finca en humo o se rompieron a pelear entre sí los hijos y las hijas? Nada de eso. Como en un puño los siguió teniendo a toditos; y los cafetalillos más bien crecieron en sus manos, que para jefear paleas, deshijas y descumbras, buenas nacieron. Ansina era mi abuela: mujer de mucho respeto.

Estaba yo muy chacalín, pero me acuerdo muy bien de aquella vez que a casa llegó el tío Mateo con el recado:

—Que manda a decir mama que enyuguen ahora mesmo y esté toda la familia desde mañana en Santa Eulalia.

—¿Qué pasa? —dijo tata—. ¿Hay alguna novedad?

—¿Está bien Ma Maura? —preguntó mamá.

—Está bien; Dios me perdona si no. Pero ya se mandó a morir.

—¿Qué decis vos, mano?

—Quiere que estemos las diez familias presentes, y ya notificó a todas en redondo, porque asegura que de las doce del lunes que viene no pasa; desea que la despedamos.

Era viernes. El tío Mateo no pudo explicar nada más, y mama y tata, algo tristes, alistarón la carreta. A mi abuela había que obedecerla. Si no, aunque se estuviera muriendo, habría que oirla, y cuidado que no aguantarle unos tajonazos en la espalda. Tal como lo oyen. Más que mi tata tuviera ya cuarenta años. Los chacalines nos volvimos de fiesta.

Como la muerte y nosotros no nos entendíamos, qué nos importaba que la abuela se hubiera mandado despachar un lunes a las doce. Lo que nos ponía locos era el viaje en carreta hasta Santa Eulalia de Atenas, donde ella vivía bien dueña de su haciendita y mandando la olla de toda la familia. Porque ma Maura tenía unos cuantos cincos, no crean, además de sus vacas y cafetales, y cuando a alguno de sus críos la mantención le andaba renca ella le metía su apuntalada; si no que lo atestigüen las ánimas de mis tatas.

Creíamos que la íbamos a encontrar volcada en cama. ¿Saben dónde estaba cuando al día siguiente a las cinco de la mañana me bajé a abrir la tranquera que daba al solar de su casa? Encaramada en una gran escalera, apeando mangos del arbolón que frente a la casa había, para darnos gusto por la trompa a las carretadas de nietos que iríamos llegando unos tras otros.

—¿Qué tal, muchachitos! —nos gritó—, ¿les vino bien en el camino? ¿No me los asustó el tigre en los bajos del Cacao?

Y con la vara que tenía en la mano punzaba y aporreaba los racimos de frutas. Ya tenía dos canastos a medio llenar. Después bajó y dió la bendición a tata y mama, que se arrodillaron junto a ella.

—Pues sí, m'hijitos, la cosa es para pronto. Pero no quiero llantos.

—Pero, mama, y esas ideas tuyas. Si usted todavía está vivitica —dijo mi tata.

—Sí hijó. Pero no hay fecha que no se cumpla. Yo estoy cumplida.

Por no ser menos, llegué yo de domingo 7 y me le hincé enfrente, también. Ella se echó una risa.

—A vos chacalín, que te bendigan los ángeles. Tu abuela tiene el alma muy curtida para bendecir chacalincitos limpios.

Y en lugar de darme cruces, sacó del bolsillo de su enagua media docena de jocotres tronadores, que todavía estoy saboreando, y me los regaló. A todo esto, mi abuela se pensaba morir el lunes a las doce. Mientras me comía los jocotes yo quería saber qué era aquello, y, claro, qué iba un chacalín a averiguarlo; pero estaba muy contento de que la viejita se fuera a morir, porque me gustaban mucho los tronadores.

Ya era sábado, un sábado muy lindo que cuanto más se fue llenando de sol y de claridad más fue hinchándose también de carretas con bueyes, de mis tías, de mis tíos y de toda la primada. Parecía la casa un domingo en el mercado. Saludos, regalos, platicadas largas, mucha comedera y ma

Maura de aquí para allá metiéndose con todos, que ni obispo en día de confirma. A eso de las tres, fue y ordenó:

—Lino, Mateo, Gaspar; a destazar los chanchos para el velorio.

Y a mis tías:

—Carmela, Amelia, Luisa; a jarle el pescuezo a las gallinas. Mañana es de guardar y no quiero trabajos en la casa.

El domingo nos fuimos todos al centro, a misa de ocho. A la salida la abuela nos convidó corte parejo a un mondongo en el mercado, y nos compró bizcocho hasta para tirar para arriba. Eramos varias docenas a más de los caballos y carretas, y ese día la curiosidad de los paisanos se atipó a dos manos por cuenta de nosotros, pues no hubo quién no preguntara qué cosa grande sucedía en la familia de la viuda ña Maura, y esta, revoleando su gran enagua almidonada y su cotona de encajes, se pasó medio domingo enterando a sus amigos de cómo la pelona vendría por ella el lunes a mediodía.

Llegó el famoso lunes. Cuando a las seis apareció ñor Chindo con el barril al hombro, dijo mi abuela:

—Ahí viene ya la primera chicha para el velorio.

—Cuando por ahí de las siete entró a caballo el cura, ella explicó:

—Aquí me llega el padre para la confesada y los otros sacramentos. Por el silencio que se hizo comprendimos los menores que el cura traía además mucho misterio dentro de aquella cosa que llevaba tapada.

La confesión fue larga larga. Sabe Dios qué gran huaca de culpas y pecados se tenía ma Maura en la conciencia, porque para desgranarlos todos se gastó más de una hora. En seguida comulgó. Después le echaron los santos óleos. Y entonces apareció otra vez entre nosotros con la cara toda colorada y sudorosa.

Ya los mayores estaban llenos de aquello y algunas mujeres lloriqueaban, cuando en eso llegó la caja en una carreta. La había encargado Ma Maura de las mejores, de paño gris con adornos dorados. La pusieron en la mesa. Encendieron las candelas. Las mujeres vistieron a mi abuela de blanco y le prendieron un crucifijo en el pecho. Palabra que la viejilla se veía hermosa entre tantas flores y candeleros. Y entonces comenzaron las despedidas. Abrazo a uno, besos para las otras, bendiciones a todos. Y se soltó el llanto a decir aquí voy.

Mi abuela se subió a la mesa y parada en ella mandó:

—Bueno, bueno, dejen ya ese cuento, que naide me lllore. ¿Me oyeron?

Una vez que les cerró la boca, agregó:

—El testamento está en Alajuela. Lo tiene el licenciado Chaves. Y ya saben, m'hijitos: nada de pleitos ni discusiones. Que Dios me les dé salud, y con qué pasar.

Caramba, sí; estaba tan seria que de veras parecía una muerta. Sin permitir ayuda de naide se metió en el ataúd, y al poco rato principió a agonizar.

Prima Eulogia, con su voz tan fuerte, dirigía el rezo frente a las imágenes. En la sala de mi abuela colgaban en las paredes la mitad de los santos que hay en la corte celestial. Rosarios, letanias y responsos pasaban unos tras otros, y de cuando en cuando alguna de las mujeres no podía más, alzaba el llanto, y entre algunos la sacaban de la sala iluminada y la llevaban a la cocina. Allá de vez en vez, afuera reventaban un cohete. Ordenes de ma Maura. Y ya pueden estar seguros todos ustedes de que medio Santa Eulalia se convidó a venir y presenciar la despedida de mi abuela.

El reloj que estaba en la pared dió las once. Ma Maura continuaba boqueando y el pecho le sonijeaba como un gran avispero. Dos veces como entre sueños, se levantó un poco y volvió a espiar el reloj.

Todavía se la oyó decir:

—Recen hijitos, recen por mí y por todas las ánimas del Purgatorio. Páguenmele a ña Dominga dos pesos que le quedé debiendo. Sigán dándomele a la vieja Cástula la ayudita de todas las semanas. Y óiganme bien: que en esta finca naide nunca pase hambres. Hermanos somos. Todos hijos de Dios.

Y reanudó la tarea de agonizar.

Poco antes de las doce hizo otros encargos:

—Poden hondo de cuatro a cuatro años. Resiembren a menudo. No paleen en ladera... Y no olviden: que haiga paz entre ustedes.

Llamó a mi prima Eulogia:

—Vos que lo chineaste, cuidáme a Mundito. Ayudalo a hacerse grande.

Y se dispuso al viaje.

Lo extraño era que ma Maura pudiera hablar tan claro hallándose ya como quien dice con medio pie en la sepultura. Faltaban cinco minutos. Faltaban dos minutos. Hasta los mocosos estábamos blancos del susto, espianando el reloj. Aquello no era para menos. A mí se me habían olvidado los jocotes y los mangos. Vide que a mi tata le resbalaban lágrimas por la cara, y mi mama se la cubría con un pañuelo. Yo también me solté a llorar. Cuando el reloj por cosa de un minuto iba a marcar la hora de la muerte, mi prima Eulogia paró de rezar, dio un grito, y cayó redonda al suelo. Mis tías gritaron:

—Mama, mama, no se nos vaya. No sea ingrata, mamita.

Qué alaridos aquellos. A tío Mateo, por querer hacer fuerte, se le salió un bramido como res a la que están poniendo el fierro; tan afligido se hallaba.

Y sonaron las campanadas de las doce. Ma Maura ya no se oía. Ma Maura había dicho "me muero el lunes a las doce", y el lunes a esa hora, siguió siendo la mujer que se mandaba a sí mesma, y por eso, si le nacía de capricho podía morirse un lunes a las doce... o no morirse si no le daba la santa gana.

Poco a poco se fue levantando. Se paró lo alta que era; se puso en jarras y se dio a mirarnos en redondo no sé si haciéndose la brava o brava de veras, o riéndose de nosotros. Caras de tontos y de espantados las que teníamos todos allí. Al tiempo que levantaban un cohete, ma Maura gritó:

—Diay, familia de pasmaos, ¿qué esperan? ¡Que empiece el velorio! ¡Totíticos a celebrar la muerte de ma Maura!

Y con la agilidad de una ternera bajó de la mesa y ella misma dijo a repartir chicha entre todos los presentes.

Qué se creen ustedes, ¿qué allí paró la cosa? Cuando ma Maura mandaba había que hacer lo que mandara. Hubo que rezarle los nueve días. Fueron nueve días de fiesta en Santa Eulalia. Siete chanchos gordos, cuarenta y ocho gallinas, diez ollones de tamales, cuatro barriles de chicha, sin contar la mistela y el ron. Bailes, marimba y rezadera. Y, óiganme bien, ni un pleito. En la casa de la viuda ña Maura naide estaba autorizado a sobrepasarse.

Ah, pero entre jolgorio y jolgorio, rosarios y reventones de bombetas, desde hombres hasta chiquillos, pasando por las mujeres, tuvimos que palear, deshijar, descumbrar y aporcar las catorce manzanas de cafetal que jefeaba

mamita; y cuando regresamos a nuestras casas la finca había quedado que ni un ajito, y como para salir de Samaritana en Semana Santa.

Ayúdenme a saber qué fue toda esta historia. Algo se había traído entremanos la viejita con aquella extraña fiesta. ¿O fue que a última hora la pelona se le emberrinchó y no le hizo caso, y para disimular el chasco siguió adelante con todo? Me arriesgo a decir que no. Se me hace que sencillamente, como era vieja tan parrandera, ella no quería perderse su propio velorio, a más de enseñarnos a todos a no tomar la muerte muy a lo serio.

Porque ma Maura aún vivió quince años. Y murió lo que se dice peleando. Bien sentada en la mesa y con la cuchara en la mano. Se quedó allí una vez que estaba saboreándose un segundo plato de mondongo, de aquel tan rico y condimentado que hacer sabía, y así, tan llenita y muriendo por donde muere el peje, por fin se nos fue ma Maura de viaje.

CARLOS SALAZAR HERRERA: nació en San José de Costa Rica en 1906. Es grabador y cuentista, uno de los más importantes de su generación. Enseñó materias relacionadas con las Bellas Artes. Reunió sus relatos, hasta entonces dispersos en diarios y revistas, en "Cuentos de Angustias y Paisajes" (1947), tomo que amplió con nuevos trabajos en su quinta edición (1975). En 1965 publicó "Tres cuentos". Sus relatos se caracterizan por la síntesis con que reúnen las principales virtudes de la corriente realista, tomando a veces un giro imprevisto, como sucede en "Un grito", donde la clásica acumulación de adversidades sobre un personaje no culmina en un final tremendista, sino que provoca una duda de corte casi borgiano, que se resuelve en una poderosa imagen de afirmación.

FABIAN DOBLES: nació en Atenas en 1918. Realizó sus estudios en San José de Costa Rica. Desempeñó diversos cargos editoriales y burocráticos. Es considerado por la crítica como el escritor más representativo de lo popular costarricense. En sus relatos mezcla con acierto las fábulas y leyendas con las luchas y la forma de hablar de la gente. Se revela como un precursor de autores como García Marquez (nótese la similitud del cuento que publicamos y "Los funerales de la Mama Grande", por ej.). Sus principales títulos son: "Ese que llaman pueblo" (1942); "Aguas turbias" (1943); "Una burbuja en el limbo" (1946); "La rescoldera" (1947); "El sitio de las abras" (1950); "Historias de Tata Mundo" (1955); "El Maiju y otras historias de Tata Mundo" (1957); "El jasper" (1958); "El Tarquiá" (1960); "Los leños vivientes" (1962); "El violín y la chatarra" (1965); "En el San Juan hay tiburón" (1967); "Cuentos de Fabián Dobles" (1971). Este último es una selección antológica de su obra.

Los dos cuentos de autores costarricenses incluidos en este número forman parte de "Narrativa Contemporánea de Costa Rica", una antología ejemplar compilada por el estudioso y narrador Alfonso Chase. Su extensión (dos volúmenes de más de 400 páginas) le ha permitido desplegar un panorama rico y minucioso (se incluyen varios relatos de cada autor, bibliografía y biografía) precedido por un meduloso estudio, casi un libro aparte (abarca 150 págs. del primer tomo). Quienes estén interesados en dicha obra pueden escribir al Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes —Departamento de Publicaciones— San José - Costa Rica.

Pier Paolo Passolini: 5 Poemas



Dibujo de Hugo Diz

Selección y Traducción de Rodolfo Alonso

CERCANA A LOS OJOS...

Cercana a los ojos y a los cabellos libres sobre la frente, tú pequeña luz, distraída enrojeces mis papeles. Adolescente ardías hacia la noche con tu débil claridad, y era extraño oír el viento y los aislados grillos. Olvidados, entonces, en los cuartos dormían los parientes, y mi hermano descansaba tras un muro sutil.

Ahora donde él esté tú, roja luz,
no dices, aunque ilumines; y suspira
por los campos inanimados el grillo;
y mi madre se peina ante el espejo,
costumbre antigua como tu luz,
pensando en aquel su hijo sin vida.

LA RIQUEZA

He aquí esos tiempos recreados por la fuerza
brutal de las imágenes asoladas:
aquella luz de tragedia vital.
Las paredes del proceso, el prado
del fusilamiento: y el fantasma
lejano, en rededor, del suburbio
de Roma blanqueante en una luz desnuda.
Los disparos; nuestra muerte, nuestra
supervivencia: sobrevivientes, van
los muchachos en torno a los palacios lejanos
en el acre olor de la mañana. Y yo,
en la platea de hoy, tengo una víbora
en las vísceras, que se retuerce: y mil lágrimas
afloran en cada punto de mi cuerpo,
desde los ojos a las yemas de los dedos,
del pecho a la raíz de los cabellos:
un llanto desmesurado, porque brota
antes de ser comprendido, precediendo
casi al dolor. No sé por qué herido
por tantas lágrimas atisbo
a ese grupo de muchachos que se aleja
en la acre luz de una Roma ignota,
la Roma apenas surgida de la muerte,

que sobrevive con toda la estupenda
alegría de blanquearse en la luz:
llena de su inmediato destino
de una posguerra épica, de los años
breves y dignos de una entera existencia.
Los veo alejarse: y es bien claro
que, adolescentes, toman el camino
de la esperanza, en medio de los escombros
absorbidos por un blancor que es vida
casi sexual, sagrada en sus miserias.
Y su alejarse en la luz
me hace contraer ahora de llanto:
¿por qué? Porque no había luz
en su futuro. Porque había este
cansado recaer, esta oscuridad.
Son adultos, ahora: han vivido
esa su horripilante posguerra
de corrupción absorbida por la luz,
y están en torno a mí, pobres hombres
de los que todo martirio ha sido inútil,
siervos del tiempo, en estos días
en que despierta el estupor doloroso
de saber que toda aquella luz,
por la que vivimos, fue solamente un sueño
injustificado, no objetivo, fuente
ahora de solitarias, vergonzosas lágrimas.

AL PRINCIPE

Si vuelve el sol, si cae la tarde,
si la noche tiene un sabor de noches futuras,
si un mediodía de lluvia parece regresar
de tiempos más que amados, nunca en todo poseídos,
yo ya no soy feliz, ni de gozar ni de sufrirlos:
no siento ya, frente a mí, toda la vida...
Para ser poetas, se necesita mucho tiempo:
horas y horas de soledad son el único modo
de que se forme algo, que es fuerza, abandono,
vicio, libertad, dando al caos estilo.
Tengo ahora poco tiempo: por culpa de la muerte
que se adelanta, en el ocaso de la juventud.
Pero también por culpa de nuestro mundo humano,
que quita el pan a los pobres, a los poetas la paz.

A LAS CAMPANAS DE ORVIETO

Signo del único dominio, de la miseria
absoluta: ¿por qué entonces tan inciertas, múltiples,
sonáis, campanas, en la mañana dominical?
Al tren detenido, a la estación blanca y bañada
de esta ciudad, quieta en su viejo silencio,
traéis, fresquísimo, un espasmo de vida.
Casas, alrededor, apartadas, caminos, palacios, prados,
pasos a nivel, canales, campos neblinosos,
son la materia, no de vuestro fugaz, intacto sonido,
sino de una íntima y eterna dulzura vuestra...
¿Quiere decir que en el fondo del despiadado poder
hay un miedo vital, en el fondo de la resignación
un poder misterioso, y feliz, de vida?

Sólo porque estás muerto, he podido hablarte como a un hombre:

de otra manera tus leyes me lo hubieran impedido.

Nadie te defiende, ahora: el mundo muerto e instituido del que eras hijo y patrón, te deja solo.

Atónito resto de hombre viejo, balbuceante fantasma, que comienzas, perdido, a hundirte en los tiempos:

finalmente eres mi hermano, odio y amor nos unen, mi cuerpo todavía vivo y tu cadáver

están ligados por un vínculo que nos vuelve espíritus.

¡Pero por una palabra de condena contra ti,

pobre pecador, despojado, degradado por la muerte,

desnudo e implorante como un implume,

cuántas palabras debo aun refrescar en mi corazón!

Has dejado un lugar vacío, y, en ese lugar,

otro, intocable porque vivo, comienza a reinar.

¡Pero "la muerte no reinará"! Sólo en este absurdo estado

donde sobreviven, sobre nosotros, Bizancio y Trento,

reina la muerte: pero yo no estoy muerto, y hablaré.

CINE AL MARGEN 2

A partir del número 2, aparecido en julio de este año, "Cine al Margen" se ha convertido en una revista independiente, dedicada a la información sobre el cine no comercial en todas sus manifestaciones. De ese número hemos extractado los artículos que más pueden interesar al lector en general.

Festival de
Super-8
en Santa Fe

Luis
A.
Sienra

Muy lejos de haber sido un ejemplo de organización y efectividad, la muestra no competitiva realizada en el mes de diciembre del año pasado en la ciudad de Santa Fe, mostró una vez más la magnitud del cine independiente en la Argentina. Dicha muestra se dividió en tres funciones realizadas durante los días viernes 19, sábado 20 y domingo 21, en las cuales la programación incluía treintitrés filmes según el folleto o programa impreso y entregado al público por los organizadores. Gracias a la gran cantidad de películas recibidas y culpa de otras prometidas y que no fueron enviadas, la programación no pudo ser cumplida ni respetado su orden casi en absoluto. No obstante la muestra se realizó casi con normalidad. Se adelantaron horarios para incluir más filmes, una vez terminadas las funciones se proyectaron en privado algunas películas en proceso de montaje para los distintos realizadores y el público ocasional que se mantuvo en la sala hasta altas horas de la noche.

Esto que en un primer momento puede catalogarse como "una desorganización total" es simplemente una de las características de este tipo de festivales y cuyo factor determinante es la no concreción de una cadena de distribución paralela medianamente organizada.

Si bien es cierto que en el interior este tipo de festivales se vienen haciendo desde hace tiempo y cada vez con mayor frecuencia (con resultados de lo más variados) en este momento es casi imposible organizar una muestra sin correr el riesgo de que todo termine en un desastre total.

Analizando no muy detenidamente los problemas que deben afrontar aquellos que decidan organizar un evento de este tipo, se puede llegar al siguiente resumen: Deberán conectarse de las más diversas maneras con los doscientos realizadores de todo el país, invitarlos y rogarles "que traten

de confirmar su participación", arañar una sala, acondicionarla, organizar la programación, difundirla, publicitarla, confeccionar los famosos programas (que por supuesto nunca sirven como guía para el espectador común ni para nadie); todo esto y mucho más para luego tener que esperar que llegue el día de la muestra, sentarse en la puerta de la sala hasta una hora antes de que comiencen las proyecciones y rogar a Dios (si cree que existe, si no también) que venga la gente con las películas, corriendo el riesgo por supuesto de que no llegue nadie o que por el contrario vengan los doscientos (todos juntos y con algunos amigos más) para llegar de este modo a la magnífica conclusión de no saber qué demonios proyectar ni cómo programar absolutamente nada.

Los intentos de organizar la cadena es un tema demasiado viejo, las causas de que nunca se concrete son siempre las mismas y el festival de Santa Fe tampoco tuvo por qué ser una excepción a esta regla. La mesa redonda efectuada el día domingo por la mañana (con participación de casi todos los realizadores que concurren a Santa Fe) con el fin de tratar este tema y algunos otros derivados del mismo, terminó en los eternos divagues politiqueros, esteticistas, cuestiones sobre el paternalismo porteño, las actitudes burguesas, "la liberación" etc., etc., etc. De la distribución en concreto no se habló casi nada y lo poco que se dijo sólo sirvió para provocar violentas discusiones (por momentos de carácter personal) llegando con este impecable estilo de siempre a un anquilosamiento total, magistralmente destruido por la sugerencia de uno de los participantes: "almorzar en la costanera un buen pescado a la parrilla", idea que no solo fué aceptada por unanimidad sino que se cumplió de inmediato sin interferir la más mínima cuestión sobre política, burguesía, etc., etc.

El resultado final fué que no se hizo ninguna revolución, tampoco se lograron "puntos de coincidencias" y por supuesto mucho menos organizar un canal de difusión paralelo.

Eso sí; el pescado estaba excelente.

Los filmes: comentario

Entre la gran cantidad de películas proyectadas en Santa Fe, hubo para todos los gustos: películas a la norteamericana, a la alemana, experimentales, de animación, documentales (muy poco) engendros indescifrables, en resumen: de todo un poco. Dentro de toda esta mezcla, el género que sigue prevaleciendo (en cantidad, no en calidad) es algo indefinible, pero que en un primer momento podríamos denominar "catártico". En esta nota vamos a dar prioridad a las producciones (tomadas en general) de los grupos de la ciudad de Santa Fe, que extrañamente y de acuerdo al poco material que tuvimos oportunidad de ver, han caído en este "nuevo género" del cine.

Hablar o escuchar algo referido al cine de Santa Fe, remite invariablemente al término "documental", o al menos eso es a lo que estábamos acostumbrados antes de este festival. La influencia ejercida por el Instituto de Cine, ha de haber sido muy grande. Si fué positiva o no, es todo un tema aparte, pero lo cierto es que la corriente documentalista de Santa Fe ha tenido, en la primera mitad de la década del sesenta, una cierta gravitación que debió haber dejado marcas profundas. Sin embargo y de acuerdo a lo visto en la muestra, este concepto parece no tener ningún asidero real.

El paradigma de esta evolución, es una película ("El acomodador") realizada en 16 mm., que por supuesto no fué pasada en esta muestra, pero

que tuvimos oportunidad de ver en Rosario varios meses después, comprobando que una parte del grupo responsable de esta realización eran ex-estudiantes del Instituto y que coincidentemente habían participado en la muestra de S. 8. (Colaborando en las realizaciones y participando en la mesa redonda).

El salto y posterior conexión entre la muestra de Santa Fe y la proyección de "El acomodador" en Rosario, es necesario con el fin de plantear con la mayor claridad posible cual es el curso que está tomando el cine santafesino. De un documentalismo realista, crudo, con una postura política (si bien no muy clara ni partidista) bastante definible, se ha llegado en este momento a un cine indefinido, mezcla de underground yankee, experimental alemán, cinema novo brasilero y hippismo argentino.

No obstante esta mezcla, (de la que puede surgir algo claro) capaz de enfermar a un crítico, provoca efectos contundentes en los espectadores. Tomamos "Deseo", de Alberto Gieco como ejemplo, simplemente porque fué una película que durante las proyecciones pasó casi desapercibida y que sin embargo provocó fenómenos particularísimos cuando llegó el inevitable y tristemente célebre momento de realizar el debate final.

En primera instancia y desde el momento en que el realizador subió al banco de los acusados, transcurrieron siete minutos durante los cuales ciento cincuenta personas (aproximadamente) nos miramos la cara mutuamente esperando que alguien "abriera el fuego". Llegado un punto en que la situación era insostenible (y por demás incómoda) una espectadora, visiblemente alterada, pidió a uno de los realizadores, (psicólogo de profesión y cineasta cuando puede) "que usando sus conocimientos profesionales" explicara la película. De hecho tal cuestión lo tomó bastante desprevenido y "entendiendo" que esta mujer haría referencia a sus conocimientos cinematográficos, esbozó una breve opinión que lejos de confortar a nadie, aumentó la cólera general. Situación extrema que obligó al pobre realizador perseguido a aclarar con todo derecho y extrema delicadeza, que su profesión de psicoanalista la practicaba en su consultorio privado y su presencia en el recinto se limitaba exclusivamente a sus funciones como cineasta. Dicho esto el clima volvió a ser tenso por largo rato, hasta diluirse en las más extrañas concepciones de crítica cinematográfica, que dieron como resultado teórico que la película no había dicho absolutamente nada. Quizá sea cierto que no haya dicho nada, pero indudablemente sugirió bastante.

UNCIPAR
Y EL
INTERIOR

NIN
BIANCHI

Año tras año desde su creación, UNCIPAR vio afianzada su identidad como difusora del cine marginal que se produce en Buenos Aires. De diez películas presentadas en 1972 se pasó a ochenta en 1974, y al año siguiente se superó la centena llegando a ciento diecisiete filmes durante la Muestra UNCIPAR 75.

Pero todo esto ocurrió en Buenos Aires. La gran incógnita para los directivos de UNCIPAR era el movimiento Súper 8 en el interior del país. Se conocían y se mantenían relaciones con la Peña de la Ciudad de La Plata. Algunos realizadores del interior se habían acercado para presentar sus producciones. La pregunta era si existían organizaciones similares que actuaran en la difusión de este tipo de cine. Y si lo hacían, ¿cuál era el alcance que tenían las proyecciones?

En 1975, al renovarse la Comisión Directiva, se traza un plan: tratar de establecer contacto con organizaciones o grupos nacionales para comenzar un intercambio de ideas a fin de conformar una federación de instituciones que difundieran el cine marginal. De esta manera se podría instrumentar lentamente un verdadero circuito de distribución que diera a conocer las producciones realizadas en todo el país y representara en el orden internacional a todos ellos.

El comienzo fue establecer contactos con grupos de Córdoba, Mendoza y Rosario. A realizadores independientes de una misma ciudad que se habían comunicado con UNCIPAR, se los contactó entre sí para que se agruparan. En muchas oportunidades se solicitó la presencia de la Unión y representantes de ella viajaron llevando películas de sus socios, hablaron, propusieron y concretaron.

Pero no todo se pudo realizar. UNCIPAR tiene su sede en Buenos Aires y según la opinión de ciertos movimientos superochistas del interior es la institución porteña que quiere predominar sobre las demás, incluso se la ha acusado de ser una organización creada y sostenida por la principal productora de material virgen del mundo.

Lo cierto es que UNCIPAR trabaja para difundir el cine marginal de los realizadores que a ella se acercan. Su pantalla es abierta a todo tipo de filmes. UNCIPAR quiere integrar nucleamientos mayores que representen a todos los realizadores argentinos ante instituciones extranjeras y tiene claro que se debe establecer un circuito de distribución que permita conocer los filmes realizados. Es decir, UNCIPAR desea participar y no capitanear.

Ciudades del interior como Santa Fe, Rosario y Olavarría —entre otras— pueden atestiguar sobre la colaboración que la Unión les brindó. Para este año otros son los grupos que se han acercado y recibirán la ayuda que necesiten.

En la medida que el localismo se deje de lado y que los distintos grupos se unan sin menoscabar sus autonomías, se logrará la integración que el cine marginal necesita para ser representativo. Los medios están, sólo falta un poco de imaginación para instrumentar el trabajo.

NIN BIANCHI



CARLOS
JERUSALINSKY

CINE
ARGUMENTAL

Reportaje

Carlos Jerusalinsky, joven realizador de 25 años, ha conseguido con su quinto cortometraje una destacable realización en el difícil campo del cine argumental de super-ocho. Basada en un cuento de Ray Bradbury ("La caja de sorpresas", incluido en "El país de octubre" - Ed. Minotauro) ha obtenido varios premios. Para recoger sus declaraciones acerca de problemas como la adaptación, la dirección de actores, las condiciones del super-ocho, encargamos a Nin Bianchi el siguiente reportaje.

—¿Cómo llegaste al cine, qué te decidió a volcarte a este medio para expresarte artísticamente?

—Llego de casualidad. Estaba estudiando teatro en el 70 y un amigo me pidió colaboración para hacer el guión de un corto que debía presentar en un seminario de ventas de Kodak. Hicimos el guión en una noche porque no teníamos tiempo, la película debía ser con montaje en cámara y de una duración de 9 minutos. En ese pequeño concurso participaban seis equipos. Nosotros obtuvimos el primer premio. Era lo primero que hacíamos y obtuvimos ese resultado. Al poco tiempo sale la convocatoria al Concurso Nizo, el primer concurso nacional de nuestro país. Nos reunimos otra vez con este amigo y decidimos animarnos a hacer otra cosa. Como carecíamos de equipo, trabajábamos con cosas prestadas. Pedimos una cámara acá, un trípode allá, una moviola y una empalmadora más allá. Hicimos el guión, lo filmamos, y sacamos también el primer premio. Quedamos muy entusiasmados. Pero a partir de ese momento me di cuenta de que es muy difícil, si no imposible, co-dirigir, al menos para mi manera de ser. Co-dirigiendo, cada toma era una discusión; a pesar de que el guión estaba hecho por los dos, en filmación discutíamos permanentemente. Decidí que debía filmar solo. Hice un guión, lo filmé y lo presenté en el Segundo Concurso Nacional Nizo. Saqué el tercer premio. En el 74 presenté esa misma película en el Primer Concurso Nacio-

nal de Cine en Paso Reducido que organizó el Ministerio de Educación de la Nación. Le dieron menciones a la mejor fotografía y al mejor montaje. Posteriormente, basado en un cuento de Humberto Constantini, hice *Visión*. A pesar de tenerle una confianza desmedida, esta película nunca obtuvo nada. Después, con el correr del tiempo, le encontré muchos errores. Estuve dos años sin hacer nada salvo algunos trabajos comerciales. Y el año pasado, como hacía ya mucho tiempo que me gustaba el cuento de Bradbury, hice *La Caja de Sorpresas*.

—¿Realizaste algún estudio sistemático en materia cinematográfica o sos un intuitivo?

—No. Además me niego rotundamente a comprar libros sobre cine. El otro día un amigo que es profesor de cine me criticaba esta postura porque me decía que en materia cinematográfica hay muchas cosas que ya están investigadas y con las cuales se puede contar, sin necesidad de volver a ensayarlas, y que además es importante leer algunas cosas. A lo mejor tiene razón pero me niego a leer sobre cine.

—¿Considerás entonces que el estudio no es importante para la carrera de un realizador.

—Considero que dominar la técnica del cine es importante, pero que el resto está en uno. Si no se tiene facilidad para hacer un buen encuadre, una buena composición de la imagen, una buena marcación de actores, está demás todo lo que pueda saber teóricamente.

—¿Quedaste conforme con tu primera experiencia?

—Siempre que termino una película estoy muy conforme con el resultado, y pienso que es lo mejor que se ha hecho en el mundo. Al tiempo, cuando todo distancia y puedo objetivar las críticas que se hicieron del filme, me doy cuenta del error en que había caído. Me pasó con *Visión*, por ejemplo. Creía que realmente era una película excepcional y me daba mucha bronca cuando la criticaban; hasta que pude ver que el que estaba equivocado era yo.

—¿Cuál considerás la más lograda de tus películas, y por qué?

—La Caja de Sorpresas, sin ninguna duda. Traté de aprovechar al máximo la experiencia que tenía, y cuidarme fundamentalmente de no caer en los errores que me había señalado la crítica en mis otros filmes. Como siempre quiero ser muy explícito, que no quede ningún punto oscuro, tenía la tendencia a pecar de redundante. Muchas veces mostraba cosas en imágenes y las repetía luego en el diálogo. En *La Caja* traté de evitarlo. Una vez terminado el guión lo repasé varias veces para que no hubiera nada de más en este aspecto. Tal vez fue la película en la que más me preocupé por todo.

—¿Qué fue lo que te decidió a realizarla? ¿Tuviste alguna razón especial para elegir el cuento o simplemente te pareció muy cinematográfico?

—En general los cuentos no me parecen muy cinematográficos, sino que me impactan literariamente; después me preocupo yo de hacerlos cinematográficos. Me impactan, sobre todo los finales. Es lo que me pasó con *Visión* y con *La Caja de Sorpresas*. Son cuentos que leo y que me dejan con la boca abierta. Es entonces cuando me decido a filmarlos.

—¿Cómo hiciste la adaptación del cuento al guión cinematográfico? ¿Estudiaste primero la estructura narrativa y la reformaste, o la filmaste en forma lineal?

—Está adaptado linealmente. En general soy respetuoso de lo que escriben los autores, trato de ser lo más fiel posible dentro de lo que haga falta adaptar. Hice un primer guión, luego lo reelaboré, lo modifiqué, saqué lo

que era prescindible. Cambié y agregué algunas cosas de montaje en un segundo guión. Después me limité a realizar el tirado de copias.

—¿Cómo estructuraste los diálogos?

—Están basados en el cuento. Lo que hice fue tratar de llevarlos a un lenguaje más cotidiano para que no resultara literario, incluso suprimí párrafos redundantes.

—Los diálogos estructurados por vos ¿fueron férreamente respetados durante el rodaje?

—A veces eran cambiados antes de filmar, generalmente a pedido de los actores, cuando no les gustaba decir tal cosa, o no les sonaba bien tal otra. En este sentido fui muy abierto y acepté sus propuestas. Pero cuando se producía algún cambio lo anotaba en el guión.

—El personaje llamado Edwin en el cuento es un muchachito, ¿por qué motivo en tu película cambiaste a Edwin por una Isabel adolescente?

—La actriz del filme —Isabel Spagnuolo— fue compañera mía de teatro durante seis años. Al comenzar el rodaje yo no conocía a ningún chico entre 10 y 12 años que pudiera hacer el papel. En cambio la conocía a ella, que a pesar de ser mayor de lo que aparenta en la película, podía muy bien representar 15 años. Sabía que es una excelente actriz y me pareció que el cuento no perdía nada con el cambio. Analicé antes si este cambio tenía alguna implicancia con respecto al complejo de Edipo por ejemplo. Como vi que no la tenía, o que si la tenía no era fundamental para la línea del cuento, cambié el personaje.

—En los filmes de ficción realizados en S-8 se nota una carencia muy importante: los realizadores utilizan a amigos sin experiencia para los papeles actorales. En tus películas la actuación denota una marcada profesionalidad. ¿Cómo te conectás con actores profesionales para realizar tus producciones?

—Soy actor, estudié varios años con excelentes profesores, hice algunos trabajos que me permitieron relacionarme con gente de teatro y así fue como conocí a los que luego trabajaron en mis películas. En general los actores —profesionales o no—, si cuentan con tiempo, se prestan a trabajar en cortometrajes. Lo único que piden es seriedad en el trabajo. Pienso que existe un miedo, por parte de los realizadores (por respeto mal entendido) a pedirle a actores que trabajen. No debiera ser así.

—¿Cuánto tiempo duró el rodaje de La Caja de Sorpresas?

—Una semana aproximadamente, trabajando cinco horas por día.

—¿Dónde filmaste los interiores y dónde los exteriores? Ambos ambientes muy bien el filme.

—Los interiores se realizaron en dos lugares. La casa en general, en la Escuela Nacional de Arte Dramático, que posee unos ambientes magníficos; la escalera y otros rincones me dieron el clima lúgubre, triste y solitario que yo buscaba. El dormitorio de Isabel es una sala de la casa de Roberto Durán —profesor mío de teatro, que trabaja en la película—. El exterior es la casa del cantante Juan Marcelo, en San Isidro. Y la calle una esquina cualquiera de Buenos Aires.

—La música cumple una función importante en el filme. Ernesto Acher (integrante de Les Luthiers) ¿la compuso cuando la película ya estaba terminada o antes de comenzar a filmar? ¿Qué cantidad de músicos utilizó para grabar la banda musical?

—Antes de comenzar el rodaje entregué a Acher el guión de filmación. El hizo un guión musical primario para los lugares donde ya se sabía que no habría diálogos y donde yo indicaba que debía ir música.

Cuando la película se terminó de montar, tomó los tiempos reales y grabó con tres músicos profesionales una cinta que posteriormente transcribimos a la película.

—*¿Qué tipo de iluminación utilizaron?*

—Un zángan de 1000 rebotado en el techo y en forma directa con alguna lámpara de 500. A veces, para acentuar algún detalle, empleé una de 200 vatios. El material fue de 160 ASA para los interiores y de 40 ASA para los exteriores. En general fotometreaba con la misma cámara, buscando qué era lo que quería medir. No promediaba sino que buscaba en todas las tomas de la sala que las caras estuvieran bien iluminadas. Para eso medía la luz incidente en la cara de los actores.

—*¿Cómo hiciste los procedimientos especiales de fotografía utilizados en La Caja de Sorpresas?*

—Al efectuar el revelado del material se realizaron solarizaciones que pasaron a integrar un momento muy especial en la trama de la película. Como la revelación se efectuó en el laboratorio de un conocido, nos pudimos dar el lujo de lograr esos procesos.

—*¿Qué proporción del material filmado quedó en el montaje definitivo?*

—Aproximadamente un 80 %, ya que filmé 11 rollos (unos 33 minutos) y luego del montaje quedaron 27 minutos.

—*¿La financiaste solo o formaste cooperativa con el equipo de filmación?*

—Al principio traté de pagarla íntegramente, pero cuando los costos ascendieron le pregunté a Acher si quería colaborar. No tuvo ningún problema: además de la parte musical pagó el revelado.

—*Uno de los problemas mayores, sino el mayor, del cine de S-8 es el no poder efectuar copias en el país. ¿Qué pensás al respecto?*

—Sufro en cada proyección porque cada una acorta la vida de la película. Quisiera hacer copias, pero no se puede aceptar la calidad de las que se realizan aquí.

—*Tengo entendido que realizaste una copia. ¿Qué resultados obtuviste?*

—Hice una copia por el sistema de soporte. En este método, el soporte aleja un poco la película virgen de la ventanilla, ocasionando la pérdida de foco. Además, como se hace con material de 40 ASA —y no con material de copia, que posee entre 2 y 3 ASA y que en el país no hay—, el resultado fue una película sumamente contrastada: las partes iluminadas se sobreexposieron y las partes poco iluminadas en el original quedaron subexpuestas, casi negras.

—*¿Qué opinás respecto de ciertas críticas que dicen que La Caja de Sorpresas está muy bien hecha técnicamente pero que eso no es cine de S-8? ¿Qué función creés que debe tener el cine en paso reducido dentro del contexto de la cinematografía nacional?*

—Leí un artículo que criticaba indirectamente a la película, dado que nombraba a Ray Bradbury como autor de un cuento que se llevó al S-8. Creo que el autor de la nota se refiere a La Caja de Sorpresas. No Estoy de acuerdo con que mi película no sea cine de S-8 en cuanto a la temática que tendría que encarar este paso. Para mí en el S-8, como en cualquier otro campo artístico, el tema, el enfoque, todo, lo elige el tipo que hace la obra. La persona que pretenda que todos hagan arte —cine en este caso— con determinado tema, bajo determinado enfoque, me parece que aspira a ser un omnipotente, porque es querer que todos hagan lo que él quiere o siente hacer. En todas mis películas aparece la problemática del hombre,

que es la mía en este momento. En *Visión* está la problemática del hombre como objeto. Y en *La Caja de Sorpresas* también. Como lo escribió Bradbury la problemática de la castración puede aparecer disfrazada bajo los resortes narrativos de un cuento de ciencia ficción. La castración me preocupa como cualquier problema social o político, porque a nadie escapará que una cosa trae la otra. En el aspecto de la educación, por ejemplo, la castración se traduce en el ocultamiento de ciertos aspectos por parte de los que la manejan, ya sean los padres o los que confeccionan los programas de estudio. La censura en la educación y en la información hace que se eduque y se informe tanto y como alguien quiere. Por eso me dio mucha bronca leer ese artículo: me dio la impresión de que la persona que lo escribió no entendió la esencia de mi película. Porque no es una película de ciencia ficción; bien analizada es real y concreta, aun en el seno de nuestra sociedad.

—*¿Pensás que el cine de paso reducido es marginal?*

—Sí, lo veo completamente marginal. Cuando uno hace una película sabe que no la van a ver más de mil o dos mil personas, ya que los circuitos de distribución no existen. Entre las cláusulas del Concurso Nacional se decía que una vez terminado las películas premiadas debían quedar en posesión del Ministerio dos meses para su difusión, y no pasó nada. UNCIPAR se la llevó, la proyectó en un montón de lados y el Ministerio no lo hizo en ninguno, aunque tiene muchas más posibilidades que UNCIPAR para hacerlo.

—*¿Cuáles son tus proyectos para el futuro?*

—Por lo general la música acompaña a la película, es un complemento. Con Acher queremos hacer un guión, seguramente argumental, donde la imagen y el sonido sean indivisibles. Es decir que si a la película se le sacara el sonido y se la viera muda ésta no se entendiera y que si se escuchara la música solamente, tampoco. Lograr una interrelación en la cual es imprescindible buscar un código especial. También tengo ganas de hacer una incursión en otros pasos.

—*¿Considerás que el filme es el resultado de un trabajo grupal o de un trabajo individual?*

—El cine puede ser el resultado de un trabajo grupal, pero a mí me gusta hacerlo todo yo. Si pudiera haría desde el guión hasta todo lo demás. Si supiera música, haría la música. Pero es como tratar de ser omnipotente. Entonces trato de ver mis limitaciones y cuando las encuentro busco ayuda, pero donde no las hay trato de arreglarme solo. En *La Caja de Sorpresas* hice el guión, busqué la ambientación, alquilé los trajes, busqué los actores, hice cámara, iluminé, realicé la fotografía, dirigí, dirigí el doblaje, hice el montaje; lo único que no hice fue la asistencia de dirección. Siento verdadero placer en hacer todo, especialmente el montaje que creo tan importante como todo lo demás.

FILMOGRAFIA

ROSARIO : 2

URUGUAY - 1

Filmografía en Rosario. 2ª parte.

Vacaciones maravillosas en San Carlos de Bariloche. (1974).

Dirección y fotografía: Rubén O. Sordelli.
Súper 8. Color. 26 minutos. Sonora con banda incorporada 18 c.p.s.
Tema: Documental turístico.

Conozcamos nuestra industria. (1975)

Dirección y fotografía: Rubén O. Sordelli.
Súper 8. Color. 16 minutos. Sonora con banda incorporada 18 c.p.s.
Tema: Documental realizada en la firma Fosforera del Plata S. A.

Misa criolla. (1975)

Dirección y fotografía: Rubén O. Sordelli.
Súper 8. Color. 17 minutos. Sonora con banda incorporada 18 c.p.s.
Tema: Documental sobre diversas Iglesias del norte Argentino, con música de Ariel Ramírez.

El confort (Sin datos de fecha)

Dirección: José Gaudio.
Fotografía: Jorge De Biassi.
Actuación: Mario Rodríguez. Liliana Gioia.
Súper 8. B. y N. 20 minutos. Sin datos de sonido.
Argumental.

Rosario ciudad turística. (1975).

Realización: Grupo "A" de alumnos curso Ateneo Foto Cine.
Súper 8. 19 min. Color. Sonora con banda incorporada.
Tema: Documental.

Rosario ciudad desconocida. (1975)

Realización: Grupo "B" de alumnos curso Ateneo Foto Cine.
Súper 8. 17 minutos. Color. Sonora con banda incorporada.
Tema: Documental.

Antich. (1974)

Fotografía y dirección: Adolfo Schneidewind.
Súper 8. 20 minutos. Color. Sonora banda adicional.
Argumental.

Uruguay: Filmografía en 8 mm. Primera parte. (películas terminadas).

25 de Agosto. (1938)

Dirección: Agustín Etcheverry.
Normal 8. B. y N. Muda. 12 minutos.
Tema: Documental sobre un desfile militar. (Primera filmación del grupo OCA).

El verdadero culpable. (1939).

Dirección: David Evans. César y Agustín Etcheverry.
Normal 8. B. y N. Muda. 60 minutos.
Tema: Argumental filmado a orillas del río Uruguay en Conchillas.

Viajar es vivir. (1940)

Dirección: Helguera. Etcheverrey. Evans.
Fotografía: César Etcheverry.
Normal 8. B. y N. Muda. 40 minutos.
Tema: Documental.

La pandilla. (1941-1942)

Dirección: David Evans. Rogelio Larger. Agustín Etcheverry. Irma Hernández.
Normal 8. B. y N. Muda. 20 minutos.
Tema: Andanzas de una pandilla de chicos.

Yachting. (1942)

Dirección: Evans. Hinst.
Normal 8. B. y N. Muda. 8 minutos.
Tema: Documental que muestra la rambla de Pocitos desde el Nautilus.

Lluvia: (1942)

Dirección: Eugenio Hintz. David Evans.
Normal 8. B. y N. Muda. 8 minutos.
Tema: Niños jugando dentro de una casa.

Redención. (1949)

Dirección: Nelson Covián.
Fotografía: Carlos A. Gardei.
Normal 8. B. y N. Muda. 20 minutos.
Primer premio argumental Cine Club del Uruguay año 1949.

Tierra colorada. (1949).

Dirección: G. Bandemian.
Fotografía: Lenine González.
Normal 8. B. y N. Muda. 15 minutos.
Tema: Documental sobre la fabricación del ladrillo en el campo.
Primer premio documental Cine Club del Uruguay año 1950.

Novedades General Electric. (1964)

Dirección: Manuel Luz Alvarado.
Normal 8. B. y N. Sonora. 3 minutos.

El presente detalle fue extractado de la filmografía uruguaya de 1898 a 1973, editada por la Cinemateca Uruguaya y Cine Universitario del Uruguay, recopilada por Margarita Pastor Legnani y Rosario Vico de Pena.

Edgar Bayley
Francisco Gandolfo
Tilo Wenner

POEMAS



no puedo decirlo de otro modo

vendrá un día un día vendrá un día
habrá un día
una mañana
y tendremos lo que fuimos somos
hubo un día
una marsopa
un escabel un pámpano en el aire
no puedo decirlo de otro modo

cuando me pongo a conversar sobre estas cosas

mi intención es ser muy claro y muy resuelto
no puedo decirlo de otro modo
vendrá un día un día vendrá un día
una mañana
y todo será muy claro y muy despierto

Solo ante la página en blanco, alguien comienza a decirse, a decir. Está solo pero alguien lee por encima de su hombro. Alguien asiente, alguien disiente, alguien se muestra indiferente. Y en definitiva ¿por qué leer algo que se va escribiendo? Hay tantas hojas ya escritas tan insolventes... No, no basta con el propósito de este hombre solo de escribir o de hablar, no basta meramente con ese propósito para leer sus líneas de palabras o escuchar sus razonamientos o quejas o exclamaciones. *Es un hombre que quiere decirnos algo.* Es por eso que lo escuchamos o lo leemos. Es un hombre que pide nuestra atención, o, quizás, nuestra compasión, nuestra participación. Alguien que existe. Y, sin embargo, sin embargo, eso no basta. Podemos participar de sus quejas, de su maldición, de su odio o de su amor, pero siempre que él al escribir o al hablar haya tenido en cuenta a ese desconocido, inadvertido, lector u oyente, siempre que a nosotros se nos permita, por mediación de esa interpósita y fantasmal persona, integrarnos al escritor o al hablante, y no para indicarle qué debe escribir o hablar sino para que nos tenga en cuenta en ese acto soledoso. Y al considerarnos, se considerará a sí mismo. Al hablar, *a su modo*, con nosotros, hablará, por fin, consigo mismo.

EDGAR BAYLEY: nació en Buenos Aires en 1919. En 1944 integró el consejo de dirección de la revista "Arturo", donde se postulaba una corriente de ruptura: el invencionismo. Relacionado en cierto modo con el creacionismo de Huidobro, Bayley lo define como "una negación energética de toda melancolía, que exalta la condición humana, la fraternidad, el júbilo creador, y apoya su fe en una definición de la realidad". Más tarde colaboró en "Poesía Buenos Aires", la revista dirigida por Raúl Gustavo Aguirre. Reunió la mayor parte de su teoría poética en un volumen: "Realidad interna y Función de la poesía" (Editorial Biblioteca, Rosario, 1966). Su obra poética incluye "En común" (1949); "Invención de dos" (1945); "La vigilia y el viaje" (1961). Ha sido un buen traductor de Kandinsky, Herbert Read y algunos poetas brasileiros.

FRANCISCO GANDOLFO

EL CAMARADA BACO

Nada mejor que el vino
para hablar macanas

con mi botella en la mano
esta noche iré a la cancha
y en el intervalo
me pecharé con los hinchas
por una porción de piza

pienso lo que darían
autores cultos
por ser ovacionados

pero es imposible:
quieren el público para ellos solos

en cambio los futbolistas
recibiendo admiración de los suyos
silbidos y puteadas de contrarios
antes de jugar saludan como avergonzados
levantando los brazos
y dando saltitos infantiles

gloria a ellos
humitdes y rudos hijos del Señor

en cambio a mí me explotan
obligándome a ser poeta

gloria a estos también
que saben inconcientemente lo que hacen
amigos del látigo que origina versos

escrito bajo los amables efectos
del vino blanco de San Juan
el veinticinco once del setentecinco
para gloria y jovialidad de Dios.

VISITANDO MUERTOS

Visité un cementerio
donde flotaban los muertos

Sancho el botellero
cantando su quijotesca alegría

la tierna profesora
crucificada en su piano

Margarita la italiana muerta en el 72
(tres maridos enterrados)
soñando con un galán de los años 30

el fracasado automovilista Federico
con tuercas en sus falanges
y una sonrisa de triunfo en la calavera

Félix el jugador
computando las jugadas

con cara de complejo
matemático de Edipo

el negro Patalisa
que vio una cinta religiosa
donde según él
su primer actor era Jota Cristo

todos están enterrados en la pampa
y flotan cuando se los visita con cariño

a la salida del cementerio
como para alegrarlos
en la radio de un rancho
sonaba una tarantela
bailaba por una niña descalza.

CeDInCl

LOS INFIELES

a Teresa

Poema de agradecimiento
para la india Cirila
que armaba los cigarros que fumaba

en ella conocí de chico
la presencia profunda del silencio

tenía notable cara de caballo
y un hijo como potrillo de raza
que andaba de novio con mi hermana

nosotros quedamos en la calle
por horfandad de padre y casa hipotecada

exigida por nuestros católicos
parientes europeos

ella nos ofreció su hogar
aguantándonos como niños insoportables

a falta de brujo por civilización
tenía una pieza
rodeada de retratos de santos
y una Virgen con velas encendidas
y monedas en ofrenda

cuando queríamos golosinas
mi hermano mayor se arrodillaba ante
la imagen
rezaba un Padrenuestro
y sacaba lo necesario

los prestamistas se quedaron también
con la casa de Cirila
y tuvieron que volver a su campo
con mi hermana ya casada

yo había empezado a trabajar
y sofocado de esclavitud infantil
huí al campo de ellos

mi hermana cosía frente a una ventana
por donde veíamos pasar el tren a lo lejos
como un juguete

mi cuñado trabajaba la tierra
doña Cirila hacía el pan
y yo arriaba la vaca lechera
al atardecer

mi hermana estaba preocupada
porque yo dejé mi casa

en cambio los dos indios
no me preguntaron nada
como si siempre hubiese vivido allí

cerraban el oeste las sierras cordobesas
antigua residencia de Comechingones
antepasados de Cirila

yo me sentía muy bien
como si me hubiese hospedado la Tierra
dándome su pan (el de la india)

pero temprano una mañana llegó
mi madre
con un Ford T alquilado
y me restituyó al empleo

poema de agradecimiento
a la india hospitalaria
que cocinó el mejor pan
que comí en mi vida.

FRANCISCO GANDOLFO: nació en 1921. Publicó "Mitos" (1968) y "El sicópata" (1974). Los poemas incluidos pertenecen a su próximo libro: "Poemas Joviales".

TILO WENNER

DOS ANGELES FAMILIARES

a mis hijas Lana Gabriela y Ariadna

Dos ángeles con caras de peces vivían en la cañería
de la vieja casona
Sus risas hacían vibrar las paredes haciendo posible
el milagro principal de la vida
Cuando con sus ollas y palotes se mudaron a mi lado izquierdo
metieron un ruido infernal
Mi corazón pasó reconfortado el trance
Desde entonces duermo sobre mi preocupación
Descubrir sus amabilidades me llevaría a un análisis abstruso
de la trilogía humana
La realidad, la imaginación y el sueño se divierten
tendiéndose mutuas acechanzas
Cuando se dan momentos de tregua se reúnen en un claro
del bosque
Entonces me reconcilio conmigo mismo, la tierra,
sus habitantes
y el deseo encuentra su alimento sin violencias

UN DIA NOS REUNIREMOS

Un día nos reuniremos gran suma de minúsculas
despiertas y conmovidas
Entonces derribaremos las puertas del tiempo injusto
Y no habrá nadie entre nosotros que llore por la causa
de los ídolos mimosos
Nadie entre nosotros que nos delate con su canto de sirena
a los señores de la infecundidad porque habremos cerrado
tanto nuestras filas que toda la ternura será nuestra
Entonces no habrá nadie entre nosotros con empacho divino
Los curanderos se comerán sus yerbas y se ahorcarán
con sus cintas de medir
Nadie rebelará nuestro poder porque seremos todo el poder
No volveremos nuestros rostros cuando los niños nos sonrían
iremos de nuevo a la escuela con ellos
Entonces no habrá entre nosotros ningún indeciso
Los reclutadores se quedarán sin sueños en el infierno
que les dejaremos por herencia
No nos sentaremos a medianoche en la cama a preguntarnos:
sueño o estoy despierto?
Los mesías del valle no podrán ir a las montañas
porque ellas también serán libres
No dejaremos crecer las alas de ningún pichón de águila
Destetaremos los terneros mañosos

Un día nos reuniremos y romperemos todos los contratos
de la providencia, siempre oportuna en desviar el agua
y el aire de nosotros
No habrá invitados especiales entre nosotros
Decidiremos el mundo entre todos

LAS COPAS VOLCADAS

Cuando los sucesos rebotan dentro de uno mismo
como una gata preñada
Entonces todos los hilos se ponen tensos
Es el momento de pulsar con la máxima delicadeza
Existe un líquido que es la mejor combinación de las mejores
sustancias de la vida
Es precedero como una flor, evanescente como su perfume
Para que florezca una flor hay que elegir una semilla fuerte,
Preparar la tierra pasándola grano a grano entre los dedos
Hay que regular el agua, arrimar el sol y la luna
para que el aire y la humedad puedan unirse sin deficiencias
Esto lo digo a propósito del amor para que la creación
deje de rebotar dentro de uno mismo como una gata preñada
Para que la paz tan ansiada no sea conciencia inerte
sino lugar donde se sienten a conversar con ánimo

todas las voces del mundo

Como si dijéramos que el sol y la luna cierran por un momento
el tajo entre el día y la noche

Que los cuerpos y las conciencias reviven la ausencia total

CeDInCI

TILO WENNER: nació en Gral. Galarza (Entre Ríos) en 1931. Realizó tareas agrícolas. Fue resero en Gral. Pirán (Bs. As.). En la ciudad de Buenos Aires cursó sus estudios secundarios en una escuela nocturna. Comenzó la carrera de Medicina, pero abandonó para viajar por Europa y América. Dirigió diversas revistas literarias: "Serpentina" (con Luis Edgardo Massa, 1957); "KA-BA" (1958); "Pamela" (1959); "Mediodía" (1963); "Arte y Crítica" (con Rubén Vela, 1964). En ese mismo año comienza a publicar en Escobar, donde reside, el periódico "El actual", que se ocupa de los sucesos locales. Su poesía es una de las más originales de nuestro país, y de las que mejor han sabido aprovechar, con tono propio, los aportes del surrealismo. Entre sus libros pueden mencionarse: "Cantos a mi amiga loca", "Magnético", "Uhr", "Algunas máquinas imperfectas", "Faz de Cordi", "El libro de vidrio", etc.



Dibujo de Hugo Diz

CeDInCI

5 Poemas de Joaquín Pasos

de "Poemas de un joven que no ha amado nunca"

POEMA A PIE

Qué actitud, qué gallarda pose original se puede tomar ante la
proximidad de este poema?

Te lo pregunto a ti, oh hábil diseñadora de nuevas sonrisas!, la única
que puede ofrecerme en un plan de cinco minutos la más
conveniente arquitectura de mi genio actual.

Decían los maestros chinos de la dulce poesía
que el poeta quedaba enfermo y ojeroso después del trance amargo;
pero yo te suplico, bondadosa musilla de ojos ingenuos
que no hagas que mi miel sea elaborada a costa de mi sangre,
porque mucha sangre se ha desperdiciado últimamente y andan
escasos de leche los pechos de las madres.

Un poema que sale a pie, y como está inédito, yo le digo:
Hasta que te vea te creo,
pretendo primero, sacudirme de encima estas alas de ángel que
me agobian,
a ver si botando toda esa pluma quedo con la ternura virginal
del pollo
o siquiera con algo de ese equilibrio inestable de lo que da risa,
tan lleno de emoción y de lágrimas como el cristal que ya va a caer
y no cae, pero que sabe que ya va a caer.

DESPEDIDA

Es preciso que levantes el brazo derecho
porque quiero llevar de ti un recuerdo de árbol.

Quiero saber que dejo sembrada en el horizonte
tu mano.

Tu mano que al viento crezca recordada,
tu mano que lo diga todo. Nada.

Es preciso que levantes el brazo derecho
para ver de lejos temblar tu corazón entre tus dedos.
Tu corazón, fruto que dio, sembrada en mis recuerdos
tu mano.

Tu mano que al viento diga de ese modo
nada. Todo.

de "Misterio indio"

NOSOTROS

Estamos desamparados en el mundo hediondo,
el aire se ríe de nosotros,
el agua se ríe de nosotros.
El fuego se va, no podemos guardarlo solo,
te digo que se ríe de nosotros.
Para tener el árbol, necesitas sembrarlo en el lodo,
para tener el lodo, necesitamos morirnos nosotros.
La fruta que te comes, fue tu abuelo hecho polvo,
más tarde tu cabeza será un coco,
los árboles se ríen de nosotros.
El aire que respiras se sale por dos hoyos,
el agua que te bebes se sale por los poros,
se burlan los lagartos, se burlan los garrobos,
los animales se ríen de nosotros,
estamos desamparados en el mundo hediondo...

LOS INDIOS VIEJOS

Los hombres viejos, muy viejos, están sentados
junto a sus cabras, junto a sus pequeños animales
mansos.

Los hombres viejos están sentados junto a un río
que siempre va despacio.
Ante ellos el aire detiene su marcha,
el viento pasa, contemplándolos,
los toca con cuidado
para no desbaratarles sus corazones de ceniza.

Los hombres viejos sacan al campo sus pecados,
éste es su único trabajo.

Los sueltan durante el día, pasan el día olvidando,
y en la tarde salen a lazarlos
para dormir con ellos calentándose.

INDIA CAIDA EN EL MERCADO

Pobre india doblada por el ataque
todo su cuerpo flaco ha quedado quieto
todo su cuerpo sufrido está pequeño, pequeño
todo su cuerpo tronchado es un pajarito muerto.
Su corazón -¡ah corazón despierto!- pájaro libre,
pájaro suelto,
Carlos, ha dormido un momento.
Ella se desmayó, la desmayaron.
Al lavarle el estómago los médicos
lo encontraron vacío, lleno de hambre,
de hambre y de misterio.
Muy doloroso cuadro, Carlos.
Muy doloroso y sumamente amado
Han volteado su cara -¡ah oscura palidez!-. Con el
derrame
las yugulares están secas y la sangre
huyó secretamente, ¡ah,
la viera su madre!
Cerca, Carlos, cerca del occipucio
una moña chiquita se desgaja
y deja ver en la nuca una cruz blanca.

Tan cerca de la muerte y tan lejana,
su vida vale mucho, vale nada.
Los lustradores esperaban
obscenidades al levantar la falda
pero ella tiene una desnudez muy médica,
un lunar en la espalda,
y da la impresión de un ave herida
cuando cae su brazo como un ala.

Abran, abran
todas las gentes malas sus entrañas
y no encontrarán nada.
Ella tiene un ataque
que no lo sabe nadie.
Un ataque malo,
Carlos.

JOAQUIN PASOS: Nació en Granada, Nicaragua, en 1914. Murió en 1947. Integró el movimiento literario "Vanguardia". Su obra es una de las raíces fundamentales de la nueva poesía nicaragüense. Combinó magistralmente el lirismo con las cosas cotidianas. Ha sido reivindicado y estudiado por Ernesto Cardenal y Pablo Antonio Cuadra. Su obra maestra es el extenso poema "Canto de guerra de las cosas", incluido completa o fragmentariamente en varias antologías de poesía latinoamericana. Los poemas que incluimos figuran en una antología publicada por la Editorial Universitaria de la Unam (León, Nicaragua).

RAUL GUSTAVO AGUIRRE

CINCO TESIS SOBRE POESIA

Primera tesis:

LA POESIA NO EXISTE

El día de Todos los Santos del año del Señor de 1517, Martín Lutero clavó en la puerta de la iglesia del castillo de Wittemberg sus célebres noventa y cinco tesis sobre las Indulgencias.

Entiendo que noventa y cinco tesis sobre poesía serían excesiva falta de consideración hacia el prójimo, pero estas cinco que me atrevo a formular, de alguna manera evocan, en su título, aquel acontecimiento que produjo, luego, tan trascendentales transformaciones en la historia del mundo.

En esta evocación termina, por otra parte, el paralelo. Obvio es agregar que mis tesis no pretenden producir ni de lejos semejantes consecuencias. De sobra quedará cumplido su propósito si consiguen llamar la atención hacia el examen de algunos supuestos corrientes acerca de la poesía y los poetas. Parten de la sospecha de que, si se exageran un poco las dudas sobre estos supuestos, tal vez sea posible adquirir una mayor claridad con respecto a ciertas importantes implicaciones que la poesía quizá puede tener para nuestras existencias.

Paradójicamente, como es factible observar, estoy hablando de la poesía y no obstante mi primera tesis dice así, sencilla y rotundamente: LA POESIA NO EXISTE. Esto puede entenderse en varios sentidos, pero desearía evitar un juego de sutilezas e ir directamente a lo que en este momento me interesa esclarecer.

La poesía no existe en cuanto algo concreto que pueda ser definido fuera de la literatura. Por ejemplo, yo puedo decir que la poesía *existe* como género literario, tradicionalmente opuesto a la prosa y también tradicionalmente subdividido por la retórica en varias clases: épica, lírica, dramática... Se puede hablar de poesía y de poetas en este sentido *litera-*

rio, o a partir de este sentido. Es decir, incluso podemos negar la poesía en cuanto literatura y expresar, como los dadaístas, por ejemplo, que la poesía *no es literatura sino una manera de vivir*. Pero para proceder así tengo que partir de la poesía como literatura y luego *negarla*; de lo contrario, no sería comprensible esta concepción de la poesía no como literatura sino como una manera de vivir.

Por lo tanto, aquí digo que no se trata de escribir o sólo de escribir, sino más bien de algo que tiene menos que ver con la escritura que con la vida. Y el dadaísta puro, en rigor, tendría que negarse a escribir una sola palabra. Este fue —digamos de paso— el callejón sin salida en que se halló el dadaísmo, como por otra parte, se halla todo nihilismo: no creo en nada, pero debo creer en lo que creo, o sea, debo creer que no creo en nada. Los dadaístas negaron la literatura sin dejar de ser literatos, sin dejar de escribir. Pero nos dieron, sin embargo, una importante indicación. Nos inspiraron una fértil sospecha. Señalaron hacia algo que tiene, como creo y trataré más adelante de demostrar, muchísima importancia.

Pero regresemos ahora, para concluir con esta primera tesis, al punto de partida: LA POESIA NO EXISTE. Esta proposición quiere decir, en suma, que la poesía —fuera de su formal definición como género literario— no tiene existencia real y concreta, no es un ente, una entidad, algo que pueda ser aislado y buscado más allá de la palabra. Por esta razón ha sido siempre tan difícil a los propios poetas explicar qué es la poesía. Esto nos conduce a la

Segunda tesis:

NO EXISTEN LOS POETAS

Si la poesía no existe, tampoco existen los poetas. Quiero decir: si la poesía existe sólo como literatura, en la palabra, en la literatura oral o escrita, solamente existen “hacedores de poemas”. Pero un poema es, o bien cualquier composición que responda a las reglas de cierta retórica más o menos aceptada en un medio dado, o por el contrario, es un acontecimiento existencial realmente importante en la vida de aquel que, en cierto momento favorable, entra en “relación” con él (y aquí la palabra *poema* tiene un amplio sentido: puede ser, por ejemplo, una canción o una página manuscrita o impresa).

En el primer caso, en el de una composición que responda a ciertas reglas o leyes retóricas prefijadas, es evidente que cualquier persona diestra en el manejo de estas reglas puede, en cuanto se lo proponga o se lo encomienden *componer* un poema. Podría, de esta manera, presentarse en un concurso celebratorio del Descubrimiento de América, o del Centenario de un determinado hecho histórico, o donde se premie el mejor Canto a las Virtudes Cívicas, o lo que fuere. El mecanismo de este proceso es muy simple: un “tema” que servirá de contenido a la composición, y una “forma”, lo más bella posible dentro de los enunciados de una retórica (o a lo sumo, de una estética) preexistente. Y ya tenemos el alfajor fabricado, perdón, compuesto. Sin duda, su autor es un poeta, así como el señor que nos hace fotografías urgentes, tamaño 4 x 4, es un fotógrafo. Y en este sentido, mi tesis —repite— es NO EXISTEN LOS POETAS.

Pero ya me estoy aventurando demasiado en mis negaciones y, para

no pecar de ser en exceso pesimista, voy a necesitar de alguna afirmación. Que la haré en mi

Tercera tesis:

EXISTEN LOS POEMAS

EXISTEN LOS POEMAS: sin duda, sin duda, sin ninguna duda. Esta afirmación, está claro, no tiene contenido polémico. Muy bien, porque no se trata de ser polémico porque sí y a troche y moche. No obstante, quiero aclarar que no me refiero aquí al poema tal como lo describí hace un momento, como una especie de *artefacto* fabricado conscientemente y *ex profeso* según ciertas reglas destinadas a producir determinada emoción. Debo confesar que, aunque parezca fácil afirmar que tal manera de "hacer" un poema es falsa, literariamente "artificiosa", una especie de engaño, en suma, hay grandes creadores de poemas que han afirmado lo contrario. Entre ellos, Vladimiro Maiakovsky que, como es sabido, no diferencia un poema de cualquier otro producto industrial; o César Vallejo, quien nos dice, justamente, que un poema es un artefacto destinado a producir emoción. Y también el galés Dylan Thomas, que no sólo habla de "oficio" en uno de sus poemas, sino que en sus cartas y ensayos expone una completa teoría de la "fabricación" del poema.

¿Entonces? Antes de continuar, quisiera intentar una explicación a esta aparente disidencia de estos grandes creadores. Hay, sin duda, en todo trabajo de creación, una parte de habilidad adquirida y de esfuerzo consciente. Pero esta habilidad y este esfuerzo, cuando se produce un auténtico acto de creación, están al servicio de la concreción, en palabras, de algo que los trasciende. Por diversas razones, se confunde este trabajo con la verdadera creación o se lo valoriza más que ella. Es el caso de Maiakovsky, porque me parece quería justificarse del frecuente complejo que asalta al escritor ante los que "hacen": pareciera que un obrero metalúrgico, de cuyas manos sale una gigantesca rueda de locomotora, estuviese creando una realidad de más "peso" (en todo sentido) que el hombre que se limita a hablar, a escribir. Este complejo ha dado lugar a tremendas distorsiones, pero por el momento no puedo ocuparme de él aquí, más que para decir que, en ese especial momento de la historia de su país, Maiakovsky no quería "sentirse menos" que los obreros y experimentó la necesidad de justificar su trabajo escribiendo perogrullesca pero dramáticamente que, aunque un poeta no echa humo por las chimeneas como una fábrica, también "produce". En cuanto a César Vallejo y a Dylan Thomas, creo que no eran conscientes —a fuer de modestos— de que su capacidad de creación excedía en mucho lo que ellos consideraban humilde y simplemente un trabajo de composición. Aquí viene a cuento recordar lo que Henry James recomendaba a los aprendices de narradores. Les decía, más o menos, lo siguiente: "No se preocupe por la forma de lo que va a relatar ni por los procedimientos narrativos. Si bien éstos son importantes, lo que debe importarle más que nada es tener una rica experiencia vital. Porque, en suma, la importancia de un escritor reside en la calidad y riqueza de sus experiencias vitales". Yo creo que el gran novelista de "La Bestia en la Jungla" tenía mucha razón. La calidad y riqueza de la experiencia vital de los hombres que he citado excedía largamente su capacidad de trabajo, su "oficio", aunque —sin duda— lo tenían en grado sumo, y este oficio, enton-

ces sí, les era útil, porque facilitaba la comunicación de sus experiencias, la concreción en palabras de ese fenómeno vital que denominamos poema.

En suma, EXISTEN LOS POEMAS, pero entendiendo por tales esas misteriosas constelaciones de palabras (que llegan a nosotros, por ejemplo, en una canción, o en lo que nos habla otra persona, o en una página impresa) y que producen en nosotros reacciones emocionales, "revelaciones" o deslumbramientos, o como quiera que denominemos esa sensación de haber sido "tocados" por algo que, tiene mucho de indecible y que mal podríamos explicar en otras palabras.

Estos son, sí, POEMAS, y su carácter esencial, como vemos, es TENER QUE VER CON NUESTRA VIDA, tener alguna significación para nosotros, aunque, a veces o nunca, sepamos a ciencia cierta en qué consiste claramente esa significación.

¿De dónde vienen estos poemas? Aquí entramos en la

Cuarta (y penúltima) tesis:

LOS POEMAS PROCEDEN DE UNA POETICA

Esta será la más abstracta, filosófica y, por lo tanto la más discutible de mis tesis. Ruego, por ello, se la tome como un ensayo de aproximación a un problema sumamente complicado.

Si el creador de un poema no es un poeta en el sentido tradicional de una especie de siempre disponible "hacedor de poemas", como eran, por ejemplo, los poetas de Corte que celebraban los triunfos de los Emperadores en la Antigüedad; si el creador de un poema no es un poeta, por lo tanto, sino un ser a quien a veces (y hasta puede ser una sola vez en su vida), a quien a veces "le ocurre" crear un poema, ¿de dónde viene, entonces este poema?

No viene de una estética o una retórica predeterminadas que nos han de decir cuáles son las condiciones que debe reunir para ser un poema. Viene de un campo mucho más vasto y misterioso, como lo es el de la experiencia humana en su totalidad, tanto la experiencia propia como la del contorno inmediato y mediato, presente y no presente, consciente e inconsciente, voluntaria e involuntaria, en la soledad y en la relación, etc., etc. Viene del Universo, de la vida y del hombre y, para mejor, viene implícito en el más misterioso y, tal vez, más poderoso de sus poderes: el lenguaje, la palabra. Esa palabra que surge y que concreta, que expresa y que transmite, pero sobre todo, palabra que *ocurre*, que *nos ocurre*, que nos coloca en determinada situación. Desde que se comprendió bien a Wittgenstein, se hizo claro que hay un lenguaje "no fáctico", un lenguaje que, aún careciendo de sentido "lógico", inteligible, unívoco, es, sin embargo, significativo o "significante", como dicen hoy los estructuralistas. Pero, aparte esto, me parece muy importante la afirmación de Lacan, cuando dice que, más que significar, un poema *implica* al lector en una *situación*. Ya Wittgenstein había destacado este carácter *ritual* del lenguaje, la importancia de los contextos de situación. (Es clásico el ejemplo: "Yo te bautizo en nombre del Padre, del Hijo, etc." es una fórmula que, para Wittgenstein, sólo tiene pleno sentido o significado en una determinada situación.).

Pero a lo que queremos llegar es a esto: todas estas reflexiones nos llevan a la conclusión siguiente: un poema es un *hecho* en la existencia de una persona. Es decir: antes que la noción idealista e inexistente de un

producto literario que una mirada pura y distante puede consumir sin ser por ello alterada, un poema es algo que "ocurre" en nuestras vidas (tanto si lo creamos nosotros, en el momento de concretarlo en palabras, como si lo creamos también nosotros, al recibirlo en una constelación de palabras a la que damos, o de la que surge, un sentido o significado que "fulgura" o "nos toca".) Insisto, porque esto me parece muy importante: un poema es algo que "nos" ocurre, es un hecho, un acontecimiento en nuestras vidas, en el que participamos y en el que ellos participan y, por lo tanto, es capaz de alterarlas. Y bien, sabemos hasta qué punto un poema puede ser una revelación que, de alguna manera, influirá en el curso de nuestra existencia. En suma: un poema pertenece al mundo de los hechos; es algo fáctico, y si tiene que ver con el curso de nuestras vidas, entonces entra en el campo del "hacer", en el campo de algo que, en filosofía, se denomina "ética".

Y aquí llegamos a nuestra última y

Quinta tesis:

LA POETICA ES UNA ETICA

No existen ni la poesía (primera tesis) ni los poetas (segunda tesis) porque —tal vez ahora podamos comprenderlo mejor— el campo de los poemas verdaderos, como constelaciones significantes de palabras que operan sobre el curso de nuestras vidas, no es el de la literatura como institución neutral y neutralizadora, sino el de la vida concreta e inmediata. Un poema tiene mucho más que ver con el "¿qué debo hacer?" kantiano que con el placer estético concebido como actividad pura, sin compromiso con la existencia ni con el tiempo histórico real y concreto.

Un poema es un *acto*, como querían los dadaístas, pero no un acto contra la literatura, es decir, un acto sin palabras, una imposible negación de la palabra, sino un *acto que justamente consiste en palabras*.

Yo quisiera concluir aquí estas tesis, que son en todo caso provisional materia de reflexión, y dejar librado a cada uno el meditar sobre las sugerencias que de ellas pueden desprenderse.

Pero hay algo, sin embargo, que me parece necesario destacar para dar término a estas aproximaciones. Y es que, si todo poema verdadero es un "hecho" que influye sobre la vida (y no sobre "la vida" como vaga generalidad, sino sobre la vida *real* de cada uno); si todo poema lleva implícito un *hacer*, si es —como escribe maravillosamente René Char— "el amor realizado por el deseo que ha seguido siendo deseo"; si corresponde por lo tanto a una ética, pero a una ética cuyas reglas se hallan en continua formación y que, por ende, no puede ser formulada ni impuesta de antemano; si todo poema es, entonces, el más cabal y dialéctico "ajuste" del ser humano con su situación histórica (y ello explica de paso la necesidad constante de nuevos poemas), pero a la vez este ajuste no se puede producir en el esquema falso y perimido de un contenido y una forma, de un "tema" y una "expresión", entonces el poema que toma como motivo un *hecho* para exhibirse sobre él, el poema que pretende enseñar algo, celebrar algo, censurar algo, está condenado por principio a la inteligibilidad unívoca del discurso fáctico, es decir, a la prosa. Expresado de otro modo: no se puede describir un hecho en un poema, porque el poema es, en sí, un *hecho*. En un verdadero poema, el hecho es, para parafrasear a Jung, "la sombra" del poema.

Me parece, hoy más que nunca, necesario llamar la atención sobre esto, porque en la actualidad es muy corriente la apelación al *compromiso del poeta*, entendiendo por este compromiso la producción de llamados poemas que sólo son desarrollos —bajo una retórica de signo poético— de temas de índole histórica o social.

Esto no quiere decir, ni mucho menos, que el poema se desentienda de lo que llamamos "la realidad". Si me he expresado bien, se podrá comprender entonces que el poema es, ante todo, *la realidad por excelencia* que viene a suscitar, en lo más profundo y auténtico de nosotros, un imperativo movimiento vital.

El poema no habla de la realidad: *la hace*. Y, con ella, *nos hace a nosotros*, que a nuestra vez, también la hacemos.

Cuando los falsos resplandores del prestigio y del privilegio de que aún disfrutaban en ciertos medios *la poesía* y *los poetas*, se disipen, para dejar paso a la sencilla verdad del poema que siempre ("autores" o "lectores"), somos nosotros quienes creamos; cuando la inocua institución que la literatura hizo de la poesía para destruir sus extraordinarios poderes de liberación; cuando la figura histriónica que la sociedad enajenada hizo del poeta, se borre, para dejar paso a la sencilla verdad del poema que nos ayuda a vivir, que nos sirve para vivir, entonces habrá tal vez menos poetas en los diccionarios de biografías, pero habrá, también —y al mismo tiempo— más belleza y amor, más verdad y comunicación entre los seres humanos. Porque son ellos, los seres humanos, y no los papeles, los que en definitiva importan.

Buenos Aires, 1975.

RAUL GUSTAVO AGUIRRE: nació en Buenos Aires en 1927. Se ha dedicado con paciencia y continuidad a la creación, la difusión, la traducción y la actividad teórica de la poesía. Dirigió durante diez años (1950-1960) la revista "Poesía Buenos Aires", donde se publicaron los nombres de casi todos los poetas argentinos básicos, la mayor parte de los extranjeros, y una nutrida selección de ensayos y declaraciones imprescindibles para una profundización consciente de lo poético. Es una continua voz de aliento y crítica para los poetas jóvenes. Ha realizado impecables traducciones de poesía francesa, reunidas en suculenta selección en la antología publicada por Fausto en 1974. También tradujo a Henry James y redactó ensayos sobre la literatura contemporánea. Trabaja en una biblioteca pública. Su obra comprende "El tiempo de la rosa", 1945; "Cuerpo del horizonte", 1951; "La danza nupcial", 1954; "Cuaderno de notas", 1957; "Redes y violencias", 1958; "Alguna memoria", 1960; "Señales de vida", 1962. El ensayo que publicamos fue leído en la Biblioteca Argentina de Rosario.



CARIELLO
LOBBOSCO

BRAMS
GRUSS

Poemas 1976

IRENE GRUSS

1

Otra vez
el agua cae desde su tejado
monótono.
Uno se pregunta de
dónde viene esa caída torpe,
a qué viene a preguntar
mi cansancio,
y esta humedad incolora que cae
por dentro,
y es una pelea,
una furiosa danza contra la torpe,
la insondable lluvia del tejado.

2

Una mujer sola frente al mar
es más majestuosa que él.
Puede pasar una gaviota
augurando la muerte
o puede caer el sol, humedeciendo
las lonas de las carpas
hasta apagarlas,
pero una mujer
frente al mar
mece su soledad como una dueña
y no se estremece.
La luz
del mar tiene la importancia
y el movimiento de su ánimo, de su alma.
El viento suena alrededor
de la mujer
y la despierta:
ahora se trata de la playa sin luz, una mujer,
el sol caído, el sonido del mar,
carpas levantadas,
el viento que lo da vuelta
todo.

3

a Guillermo Boido

La Maga está hundida en el Sena.
Y así es mejor.
Su ropa sucia va a mojarse y
va a caer, y va a brotar alguna planta
de su saco.
Así es mejor;
que todos se confundan,
que todos la imaginen muerta como un pescado,

que se olviden.

La Maga va a aparecer borracha en un baldío.

La Maga no va a llorar más,
ni quiere reirse para que los otros aplaudan,
asombrados, enternecidos...

La Maga se muere sola, lejos
del Teatro de su mundo.

EDUARDO BRAMS

1

El abismo de tus ojos
es algo
que empezó a pudrirme

2

Para mí
los días de lluvia
significan
matiné
en el Urquiza
tres películas
y después a casa
Para vos
es ir una vez más
al cine
y después
a tomar el té
en grandes confiterías
y recién a casa
Somos distintos

3

Quemé todas las cartas
que decían que me querías
Ahora me odio solo

4

La parca tiró un guadañazo
yo me agaché y me salvé
pero degolló a mi vecino
que se levantó para
salvarme

5

Hoy me afeité
el bigote
del que estaba
tan orgulloso
Nadie
me dijo nada
ni se dieron cuenta
que lo tuve

IRENE GRUSS: nació en Buenos Aires en 1950. Es docente. Tiene un libro inédito: "Lejos de la palabra". Fue colaboradora de "El escarabajo de oro".

EDUARDO BRAMS: nació en Rosario. Tiene 17 años. Cursa estudios secundarios comerciales. Inédito hasta hoy.

GRACIELA CARIELLO

QUIERO HACERTE UN REGALO

Quiero hacerte un regalo
y son tantas las cosas que pueda regalarte:

la estrellas...
pero ya las he visto bajar por tu ventana;

una hoguera para entibiar las noches del invierno...
pero hay ya cierta misteriosa calidez en tu casa;

una brisa de plena primavera...
pero todos los vientos en tu pelo descansan;

un arroyo...
pero un sinfín de arroyos confluyen en el ir y
venir de tus andanzas;

y las flores, y el sol, y la mañana...
todo te es tan fácil de obtener como a mí,
con las palabras.

Quiero hacerte un regalo, sin embargo,
y he dejado pasar premeditadamente el tiempo
para que no haya fechas que me sirvan de excusa,
amigo,
quiero hacerte un regalo,
porque sí, porque nada,
porque existe un camino
-si hacen falta motivos-

y un toque de campanas,
y un horizonte lejos, pero no inalcanzable,
porque hoy es un día como todos los días:
especialmente hecho para ofrecer regalos
a los buenos amigos.

24/10/75

POEMA DE AMOR

Y también es motivo para el canto
tu mirada verde, tantas veces comparada
con el pino y la hierba,
con los campos de octubre,
con la rama del sauce en las noches profundas,
tu comparada mirada incomparable.

Y también es motivo para el canto
tu tibia voz, el roce de tu mano,
el gemido de amor en tu garganta,
tu pelo
y ese andar por la vida a tropezones, apresuradamente,
cayendo y levantándote,
fieramente aferrado a la esperanza.

Y también es motivo para el canto
este amor como el sol
rotundo, claro, vital, insoportable
para mis ojos débiles
incrédulos
habituaados a siglos de penumbra
que poco a poco despiertan del letargo.

GRACIELA CARIELLO: Nació en Rosario en 1954. Se desempeña como profesora de literatura. Ha publicado un ensayo sobre Roberto Arlt y tiene otros estudios literarios inéditos.

HUMBERTO LOBBOSCO

1

Saltarán enajenado
Juglar de vacío cráneo
Triste epiléptico que como el viento
Barría el atrio de la iglesia de San Cayetano
Y trepaba a los plátanos de un solo salto.
Ojos con sangre
Memoria con océanos
Huérfano huérfano lleno de odio por el mundo
De amor por los niños -hermoso loco contradictorio.
Hijo de los curas. Te usaban como burro
Te ponían en la boca el pan
En la mano la escoba.
Agitado líder de los buzones y rey de los álbunes de figuritas
Desde mi niñez lejana te traigo a mi poesía
Pocho, loco del barrio donde pasó mi niñez.

2

Sobre esta punta de la mesa
Hay un poco de azúcar
Si te gusta
Pero sigue
Sigue volando
Y dándome tu música
Mientras escribo
Mosca amiga
Que acompaña mi noche.

3

Es lo mismo Oliverio
Que lea tus poemas que
son veinte
Sentado en mi cuarto
Con mi amor al lado?
Ya no hay tranvías.

HUMBERTO LOBBOSCO: nació en Paraná en 1948. Vive en Rosario. Es inédito.

☆ Hoy CUADERNO Hoy ☆

☆ **El amor
de los changos**

● MURILO MENDES

▣ **Despedida
a Mastronardi**

★ ¿Quién diablos
conoce a A. A.?

● **LA GENTE
REFRANEA**

☆ Asís y Juan Mondiola

➡ Corto Maltés



★ **ATENCIÓN!**

El mago Siccardi
muestra cómo
hacer buena poesía



☆ SAER y
ROA BASTOS

EL ESPECTACULO
EMPIEZA CUANDO
USTED LEE

Menores gratis



Dibujo de Hugo Diz

1 - Murilo Mendes

Murilo Mendes POEMAS ESCOGIDOS
Ed. La Ventana, Rosario, 1976.
Trad. Rodolfo Alonso

Es absolutamente imprescindible destacar, en primer término, la importancia de esta publicación como hecho de cultura. Justifica esta opinión la calidad del poeta elegido, representante del movimiento modernista brasileño, fenómeno operado en la literatura del vecino país en la década del 20, que significó el nacimiento de una forma de expresión no sólo nueva, sino propia, de rasgos nacionales. Esta antología de Murilo Mendes estaba faltando, y la circunstancia de que se haya realizado en Rosario es, para nosotros, especialmente remarkable. Por otra parte, el haberse producido durante el año pasado la muerte de este gran poeta, añade un interés más a esta edición, que se convierte así en un merecido homenaje póstumo.

La edición tiene aciertos y defectos. Los aciertos se refieren, por una parte, a la selección de los textos, que ejemplifican suficientemente la actitud estética del poeta. La misma abarca poemas de distintos libros y con diferente temática. Hay tres, especialmente, que reflejan el mundo del autor y su conducta lírica: JANDIRA, el poema del espíritu de Brasil, supersticioso y apasionadamente obstinado en su esperanza; ALTA TENSION, desgarrado grito de dolor ante un mundo que parece no ofrecer otra perspectiva que la destrucción y la impotencia personal; EL HIJO DEL SIGLO, expresión de una rebeldía que se agita en las entrañas sin encontrar el cauce propio.

El traductor, por otra parte, ha logrado, en general, captar el impulso rítmico, que constituye el rasgo definitorio de esta nueva corriente lírica de Brasil. Los versos de Murilo Mendes tienen la característica común de incorporar el elemento fónico como un signo más de su código lírico. El verso libre y la ausencia de una rima que coarte la expresión, le permite adecuar la estructura métrica a las necesidades de la comunicación estética. Basta comparar los versículos de JANDIRA, (donde la imagen cósmica

de la diosa de las aguas se erige en símbolo de todo un pueblo, y por lo tanto el metro y el ritmo se alargan, se magnifican, se desbordan para completar dicha imagen), con la sobriedad, el verso escueto y desnudo, sin adjetivos y casi sin verbos, todo denominación, de JUEGO, poema de la imposible opción de quien opta por la vida, es decir, la totalidad. En uno, la exuberancia del mundo fantástico que bulle en la multitud de un pueblo, es reflejado en el verso desbordado; en otro, la descarnada y racional visión de la vida, donde el azar no deja posibilidad de volver la espalda, es volcada en el verso breve, trabajado con paralelismos y contrastes, según un esquema rígidamente binario. Sirvan estos dos ejemplos como ilustración del sistema rítmico del autor, y del correcto trabajo del traductor en cuanto a mantenerlo se refiere.

No es posible, lamentablemente, decir lo mismo de otros aspectos de este trabajo. La traducción comete algunos errores lamentables (como el de traducir "porões" —sótanos— por "poros"; cambiando todo el sentido a la imagen lírico-plástica, en POEMA BARROCO) y otros de menos importancia, que no llegan, en algunos casos, a quebrar la atmósfera expresiva del texto. Con un mayor cuidado en este sentido, el trabajo hubiera resultado perfecto.

La inclusión del texto sobre Borges tiene valor en dos sentidos. Por un lado, ayuda a la comprensión de Murilo por su opinión sobre un poeta de la talla de Borges (no gratuitamente concluye diciendo "Jorge Luis Borges es un cerebro electrónico"). Y por otro nos aporta al conocimiento de nuestra propia literatura el enfoque nunca despreciable de un ojo extranjero. Son interesantes las apreciaciones sobre lo que podemos llamar la "intertextualidad" de Borges, y la teoría de la lectura deducida de sus textos literarios (lectura-acumulación, lectura-memoria, lectura-computación).

La antología es precedida por un breve comentario del traductor, que suministra datos útiles para el lector argentino, y una entrañable visión del poeta-hombre, que retrata su personalidad. Además se incorporan la reproducción de un retrato al óleo del poeta, y una dedicatoria autógrafa al

traductor, que preferimos considerar una muestra de afecto y un elemento más para describirlo, antes que un rasgo de vanidad personal en Alonso, perdonable por cierto, pero no justificable.

Se trata, en síntesis, de una publicación meritoria y recomendable no sólo pa-

ra especialistas en literatura brasileña. Su interés alcanza a todo aquel cuya sensibilidad baste para amar a un pueblo a través de sus poetas, y a un poeta a través de sus poemas.

GRACIELA CARIELLO

La forma de hacer buena poesía



"Cierta vez Gianni Siccardi, queridísimo amigo y compañero, me dijo que había dado con la forma de hacer buena poesía. El, para ese entonces vivía en una casita de altos por Villa Ballester (un departamento sofocante con ventanas hacia una calle de tierra y fondos hacia un galpón barullero). Los de Sunda (todavía no funcionábamos como tal) íbamos a su casa todos los sábados desde tempranito en la tarde y hasta la noche del domingo para intercambiar ideas, hacer planes editoriales, leernos cosas, comentar novedades políticas y de las otras, tratar de acertar algún caballo por la Palermo Rosa que nos permitiera sacar un poco la cabeza fuera de la mishia que nos ahogaba. Años 62/63. Un día llego y el Gordo me dice: "Ponito, tengo la manija. He dado con la forma de hacer buena poesía". Qué querés que te diga? Yo lo miré extrañado pero sopesando quien era Gianni hube de creerle. "La forma de hacer buena poesía. La forma de hacer buena poesía", repitió. Me puse contento. Pensé que mi amigo había dado con alguna fórmula matemática o ciertas claves combinatorias o cierto ajedrecismo verbal que iba a rendirle (y por lo tanto rendirnos —así pasaba también con los "chuchos") dividen-dos succulentos. Íbamos a ser como unos nuevos ricos de la poesía. Íbamos a poder editar lo que se nos cantara. Nuestros nombres, con el nombre de Gianni El Inventor a la cabeza, iban a recorrer la patria, el continente, el mundo. "Te voy a leer este poemita para demostrarte que he dado con la manera de hacer buena poesía", me dijo. Se caló los anteojos y me dio tiempo para mirarle la incipiente calvicie escamosa, los labios redondos, los ojos de pez fatigado. Recuerdo que leyó "La buena poesía", poema que después se integraría a su libro "Conversaciones", 1962, Nueva Expresión. No me pareció a su gran poema (pero frecuentemente me suele pasar esto —así que desconfié de mí antes que de su hallazgo), pero, bueno, era algo, alguna cosa que tenía en germen alguna otra que pronto saltaría a la vista. Moví buenamente la cabeza. Qué otra cosa podía hacer? Vos



bien sabés que hay plenos momentos en que uno se siente en la Tierra de Nadie. Y este era uno de aquellos momentos. "Qué bueno, qué bueno. Tenés la manija, tenés la forma de hacer buena poesía. Genial, Gordo, genial". "Sí. Y ahora que tengo la manija, ahora que encontré la manera de hacer buena poesía, Ponito, no escribiré más", selló. Los pocos poemas que pudimos arrancarle en los años siguientes los editamos en libro en Sunda, "Travesía", creo haberte dado un ejemplar. Creo que GS fue honesto en aquel momento. Había llegado a los mecanismos de creación que, siendo luego meramente reiterados, señalaban el fin de su aventura. Y no se quiso convertir en un fabricante de salchichas. Prefirió el rol de autoinmolado lírico (en Banchs pasa algo parecido) al de repetidor insaciable".

Poní Micharvegas en una carta a Francisco Gandolfo.

2 - Corto Maltés

CORTO MALTES de Hugo Pratt - Ediciones Record S.C.A. - Buenos Aires.

La difusión de la buena historieta atraviesa en nuestro país una crisis aguda. Están lejos tanto la difusión de buen material extranjero (por el alto costo de los derechos) como local. En este caso los autores nacionales se ven obligados a trabajar por debajo de su nivel normal, ya sea por la escasa remuneración, que impide el trabajo paciente, o por políticas editoriales orientadas hacia "lo que el público quiere". En medio de ese panorama negativo, este volumen permite enfrentarse en forma abundante con uno de los creadores claves de la historieta contemporánea.

Hugo Pratt ha encontrado en Corto Maltés un elemento equilibrado y fluctuante que, por su carácter de aventurero displicente y su recatado humanismo le permite experimentar una amplia gama de técnicas narrativas, temáticas y plásticas. Los aciertos son múltiples: la elección de la época —a principios de siglo— le entrega un mundo entremezclado, donde aún es posible el lugar desconocido, o la supervivencia de personajes decimonónicos y coloniales junto a los primeros avances técnicos o políticos. También importa la elección de los lugares: el pacífico Sur, la costa o la selva brasilera, alguna república centroamericana.

En suma: sitios limítrofes, de frontera, tratados con el suficiente acierto como para evitar el pintoresquismo evidente y aprovechar al máximo los elementos figurativos.

El personaje aparece en la quinta página de "La balada del Mar Salado", el extensísimo episodio inicial. Este se erige, por su amplitud y densidad, en una verdadera novela de aventuras, en la que es posible sentir el paso del tiempo, la calidad anímica o climática de la atmósfera, el espesor particular de cada personaje. Aquí es posible ver la mayoría de los elementos que se desarrollarán en episodios subsiguientes. En primer lugar la importancia que se le da tanto al telón político —el complicado juego de intereses sobre el que se mueve la trama— como a la confluencia, en esos años feroz, de distintas culturas (básicamente la occidental invadiendo el resto: las culturas primitivas o no). El telón político es verosímil y funcional: no entorpece la trama, la ayuda o la provoca. En general se lo describe como obstáculo de las relaciones personales, como una máquina ciega que no puede detenerse ante una simple vida humana (elemento quizá heredado de la visión del mundo de Oesterheld, guionista de muchas historietas anteriores de Pratt). En cuanto a los personajes no-occidentales es destacable, sobre todo en un campo tan propenso al esquematismo como es el de la historieta, el respeto y el conocimiento

informativo sobre sus creencias y modos de ver la realidad, muchas veces descriptos como básicamente más ubicados que los occidentales y cristianos. Ese conocimiento se hace extensivo a la documentación visual sobre armas, automóviles, vestimenta y "clima" de un momento y lugar determinado. En la narrativa predomina una complicación temática estructural digna de los mejores folletines. Este elemento desequilibra a veces la relación texto-dibujo, densificando demasiado la explicación: luego de páginas enteras de despliegue plástico, dos o tres páginas cubiertas de "globos" explican los misterios del argumento o las relaciones in-

terpersonales. Este desequilibrio se acentuará en los episodios inmediatamente posteriores a "La balada...", donde el Corto Maltés se va asentando como personaje serial, para desaparecer casi por completo en los últimos episodios publicados en nuestro país, donde surgirá también un desarrollo óptimo de la mezcla entre lo mágico y fantástico y lo real (que abre la secuencia de un tiburón que "guía" a Tarao y Pandora en el mar). En cuanto al dibujo, un poco indeciso en las primeras páginas, sobre todo en los rasgos faciales, "arranca" poderosamente por primera vez en la secuencia de la tormenta, donde el pincel se vuelve



El amor de los changos

"Los changos jujeños allá tienen por costumbre noviar, son respetuosos. Pero, claro, hay changos que por ahí se pasan, ¿no?, de pato a ganso y de poroto a garbanzo. Pero la mayoría son respetuosos. Era costumbre pues del jujenito noviar mucho tiempo y algunas veces los changos vivían con las novias pa' ver si congeniaban. Y recién cuando estaban seguros, recién se iban ante el cura a casarse. Pero por ahí había uno que se pasó, pues. Y esto sucedió en la misma ciudad de Jujuy. Allí en la calle Balcarce y Alvear está el mercado, ¿no? Yo sabía trabajar por ahí cerca nomás y había un chango que venía a acompañar a una muchachita. La chinita, apenas salía del empleo, iba al mercado y él la acompañaba mientras le iba sonriendo a ella y ella a él. Y se sonreían, nada más, mientras se acompañaban. Y ella, hacía las compras y salía del mercado pa' volverse ya a la casa. Y al día siguiente lo mismo: iban acompañados y él le sonreía nomás a ella y ella le sonreía a él y así hasta que llegaba a la puerta del empleo. La chica entraba y él se iba. Entonces, pues, todos los días era eso, ¿no? Y pasaron semanas, pasaron meses. ¡Deben haber pasado cinco años! mucho ya... Pero por ahí a otro chango, que era pícaro, se le ocurrió y le dijo a los otros: Che, eso es raro. Nunca le habla a la chica. Siempre le sonríe nomás y ella le sonríe a él y así la acompaña, y nada más. Le vamos a preguntar, che. Sí es raro, decían los otros. Entonces van y le preguntan: Che ¿cómo la llevás con la chica? ¡Y churo, che!, responden el chango. Pero che, ¿y se van a casar pronto ya? Dejame, che, dice el chango. Ya está lista, ¡falta hablarla nomás!".

En una entrevista de R. Zelaryan a Anastasio Quiroga - Diario Clarín, Bs. As. 15/1/76.

a un tiempo más abstracto y más comunicativo que nunca. Esa secuencia es también la primera de una serie donde la palabra casi desaparece para dejar una total libertad al dibujo. Es necesario destacar que dichas secuencias no se pierden nunca en un mero "tour de force" técnico. Brindan una repentina apertura y continuidad puramente visual de la narración y evitan caer en lo plástico no-narrativo (como sucede a veces en Breccia). Esas secuencias mudas, extensas, densas de acción o movimiento (es imposible no pensar en una cámara, en travellings, en montaje, cuando llega por primera vez el Monje, por ejemplo) tienen otra virtud: no rompen el marco tradicional de la página, metódicamente dividida en cuatro tiras. Ese equilibrio entre lo tradicional, lo adquirido y lo nuevo caracteriza también a la inclusión de los datos culturales. En Corto Maltés (y sobre todo en los episodios individuales) son frecuentes los paréntesis que desarrollan jeroglíficos mayas, o referencias a Rimbaud o Jack London (a quien hace recordar cuando elude el falso humanismo —alguien muere fragmente, o Rasputín, malvado por excelencia, no recibe castigo moral alguno). Sin embargo esas referencias, supuestamente "extrahistorísticas" para quienes consideran al cam-

po como "masivo" y por lo tanto antiintelectual, no llegan a romper el interés de la trampa, lo refuerzan y lo ubican tanto como los datos políticos, aún para quienes no los conocen.

Si nos hemos detenido particularmente en "La balada..." "es porque constituye el aporte fundamental del libro. El resto de los episodios, como ya dijimos, es una especie de puesta a prueba del personaje. Además de los desequilibrios entre texto e imagen (muy notables en "Un águila en la jungla" o en "Por culpa de una gaviota") hay deslices más graves: la forma en que el Corto prácticamente "administra" la rebelión cangaceira en la jungla amazónica resulta torpe y chocante junto a la corrección con que se maneja lo político en otros episodios, y hace recordar de inmediato a los héroes de tanta vieja historieta yanqui de guerra o superhéroes. Aunque haya secuencias magistrales aisladas (el diálogo de armas que abre "La conga de las bananas") habrá que esperar episodios posteriores, aún no recogidos en volumen, para que el Corto Maltés alcance toda su estatura de historieta fundamental, más allá de la gran apertura que es "La balada del Mar Salado".

E. E. G.

CARLOS MASTRONARDI

GUALEGUAY 1901 - BUENOS AIRES 1976



Robusto, jovial, vivaces los ojos verdes y fuerte la bóveda de la cabeza, mi padre entraba en los juegos que improvisábamos sus cuatro hijos. En fila y a paso de marcha, con unos jalones —elementos de trabajo— al hombro, recorriamos el patio a la vez que entonábamos aires militares italianos. Puesto que se trataba de un desfile, nada mejor que acompañarlo con marchas. Sólo recuerdo aquella despedida, para nosotros risueña y pintoresca, de quien debe partir para la guerra:

"Addio, biondina, addio,
che l'armata se ne va"

La biblioteca de Gualeguay debe mucho al espíritu renovador de Ortiz, con quien integré dos veces la comisión de aquella. Impusimos a Proust —hablo de cuarenta años atrás—, pero no pudimos hacer lo mismo con Joyce. "¿Quién lo conoce aquí"?, nos preguntaban, sin ironía. Para algunos socios temerosos y ciertos miembros de la curia éramos individuos peligrosos, avanzada subversiva cuya misión consistiría en corromper a la juventud. La mayor innovación imaginable para ellos, en materia literaria, era adquirir algunos nuevos tratados sobre la siembra de la remolacha forrajera. El control de la biblioteca se convirtió en batalla electoral; estancieros y bendecidas comisiones de señoras propusieron una lista opositora. Ningún feligrés faltó al acto eleccionario: votaron ancianos, lisiados y otras reliquias. Operada la resurrección de los muertos, Ortiz y yo debimos ceder ante la ortodoxia y, derrotados, regresamos a cuarteles de invierno.

Hablábamos una noche de cierto escritor ateo y al mismo tiempo muy atento a su futuro. Borges me dijo que si sólo se pretende la perpetuación de un nombre, nadie debe inquietarse, pues a la larga ese nombre habrá de reaparecer: el juego continuo de las combinaciones verbales acabará por juntar las letras, de modo que los nombres propios Hernández, Unamuno o Sarmiento, con todos los demás, tienen que sobrevenir una y otra vez. Todavía feliz, Borges agraciaba el diálogo de agudas bromas y de carcajadas homéricas. En aquellos años no quería "ser otro", ni en esta vida ni en las imaginarias vidas venideras; sin duda se operó un cambio paulatino en él, pues ahora la sola idea de su eterna identidad lo abate y deprime.

Simultáneamente, el socrático Macedonio Fernández, en quien se hermanaban —parentesco singular— el humorismo y la desazón filosófica, atraía sin artificio a la caterva juvenil. Vivía rodeado de libros y de perfumes; unos y otros eran de precios accesibles y de formato pequeño. La cortesía era en Macedonio Fernández una especie de bien connatural; no se lamentó de hostilidad alguna, como no fuera la del frío. Los meses del invierno lo escondían en lanas incontables, en abrigo de toda índole. Sin pedirle nada al futuro, pensó este mundo y todos los mundos posibles, hizo de la Pasión la cosa en sí, sostuvo que el arte debe crear estados y no presentar ambientes o cosas, y vislumbró que el tiempo huidizo y blando de los hombres sólo puede ser detenido o represado por la intensidad, que es la esencia de lo eterno. Estos serios hábitos reflexivos no le impedían proyectar su ingenio, libre y desasido, sobre las vidas o las obras que la opinión pública santifica. De cierto poeta gongorino de tez muy oscura y muy dado a bienquistarse con todo el mundo literario para obtener premios y galardones, observaba sonriente: "Parece que siempre va a venir, humilde con la bandeja de empanadas".

Antes que los casuales honores, me envanecen las conquistas que perduran hasta confundirse con mi vida, y la noche es una de ellas. Acaso pueda suponerse que me asigno debilidades me-



nores para ganarme el afecto del lector; sin embargo, como ya lo dije, sólo encuentro satisfacción y complacencia en aquellas prácticas personales que no desvirtúan mi naturaleza. Una debilidad menor que mucho me halaga, dado que mi ser la quiere, es el cultivo de la noche. Me jacto de vivir en ella y, por consiguiente, de haber sorteado la violencia diurna de los veranos. Y ello, a pesar de las tareas que debí cumplir en los meses de luz fuerte. Esta orgullosa declaración de heliofobia, por cierto, sólo es un ejemplo. Por encima de los esplendores y de los fracasos, importa, en suma, desplegar en el tiempo, juntando ser y querer, aquello que vive con más fuerza en nosotros. Retribuido por el propio anhelo —nada más necesario— espero como en otros tiempos el pájaro nocturno de Minerva.

Fuí inspector de hospitales municipales. Di conferencias, publiqué esos libros que usted conoce, hice algunas traducciones para *Sur*. Y aquí estoy, en paz con el mundo, desvaneciéndome.

Fragmentos de un reportaje de Guillermo Boido (Crisis 32, Bs. As. 1975) y de las "Memorias de un provinciano" (1967).

"Debe haber sido en 1942 cuando trabé amistad con el poeta Carlos Mastronardi; mi primera amistad intelectual en la Argentina. La sobria poesía de Mastronardi le había valido alcanzar un sitio destacado en el arte argentino. Algo más de cuarenta años, sutil, con lentes, irónico, sarcástico, hermético, un poco parecido a Lechon, este poeta de Entre Ríos era un provinciano ornamentado con lo más fino de Europa, poseía una bondad angelical oculta tras la coraza de lo cáustico; un cangrejo que defendía su hipersensibilidad. Despertó su curiosidad el ejemplar, raro en el país, de un europeo culto; a menudo nos encontrábamos durante la noche en un bar... lo que tenía también para mí un atractivo gastronómico, pues de cuando en cuando me invitaba a cenar ravioles o spaghettis. Poco a poco le descubrí mi pasado literario, le hablé de «Ferdydurke» y de otros asuntos y todo lo que en mí difería del arte francés, español o inglés le interesó vivamente. El, a su vez, me iniciaba en los entretelones de la Argentina, país nada fácil y que a ellos, los intelectuales, se les escapaba de un modo extraño y aun, a menudo, los asustaba (...). El infantilismo era lo que aliviaba estos días, porque Mastronardi, casi tan infantil como yo, sabía por suerte divertirse conmigo".

Witold Gombrowicz en "Diario argentino" - Edit. Sudamericana, 1968.

3 - Antonin Artaud

¿QUIEN CONOCE A ANTONIN ARTAUD?

J. L. Barrault, M. Blanchot, E. Ionesco, A. Breton y otros - Rodolfo Alonso Editor - Bs. As. 1975

Los partes abarca esta recopilación: la primera de ellas reúne una decena de textos cuyos autores tuvieron contacto personal con Artaud y no logran, en su mayoría, reflejar la calidad humana e intelectual del poeta, sino que se reducen al mero recuerdo emotivo. La excepción la constituyen los trabajos de Ionesco, que analiza el aspecto teatral de la obra de Artaud, a partir del postulado de "El teatro y su doble": "Estando el saber separado de la vida, la cultura no nos contiene (o no contiene más que una parte insignificante de nosotros mismos), porque es un "social" que no nos integra. El problema es entonces reconciliar la cultura con la vida, volviendo a la cultura viva". El otro trabajo de peso dentro del volumen es el de Jean Wahl, en el que se acentúan las facetas existenciales y psicológicas —tan caras ambas a Artaud— y al descubrimiento de lo que él llamara "la relajación del alma".

La última parte de la selección incluye tres cartas de A. A.: una dirigida al doctor

Solanes, miembro del hospital psiquiátrico de Radez, donde estuvo internado el poeta con motivo de una conferencia brindada por aquel sobre el tema del exilio. En la carta siguiente también remitida desde su reclusión y destinada a Henri Parisot, rechaza la traducción del poema *Jabberwocky*, de Lewis Carroll por juzgarlo "la obra de un flojo que no ha querido sufrir su obra antes de escribirla, y eso se ve. Es la obra de un hombre que comía bien, y eso se siente en su escrito. Me gustan los poemas de los hambrientos, de los enfermos, de los parias, de los envenenados: François Villon, Charles Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval, y los poemas de los suplicados del lenguaje que están en pérdida en sus escritos, y no de aquellos que se afectan perdidos para instalar mejor su conciencia y su ciencia y la pérdida y lo escrito". Este es, de todos, el texto más valioso del libro, el único que contiene un mensaje, no sólo poético sino también dolorosamente humano, mezcla de lucidez y de locura. Finalmente la tercera carta está redactada en forma de poema, donde Artaud pone en los platillos de la balanza, por un lado a la "humanidad digestiva" y por el otro al "hombre de voluntad pura y sus muy raros adeptos".

Samuel Wolpin

CORRESPONDENCIA CORRESPONDENCIA

"Francamente, me interesa mucho todo lo que, ahí en Rosario, están haciendo con la poesía. Creo que son una especie de vanguardia, al menos un antídoto contra ciertas líneas que parecen predominar entre los poetas jóvenes de por aquí, esos que generalmente escriben muy bien pero que, al menos para mi gusto, están demasiado enredados en una retórica bastante intelectualosa y algo naftalinesca, con bastante Lautreamont y más todavía Ginsberg y Ferlinghetti. No voy a ser tan gil o sectario para tirármelas contra esos grandes poetas, pero creo que muchos de por aquí los copian formalmente, están un poco como apresados por ciertos lenguajes, esquemas, etc., que les quitan la posibilidad de soltarse, de decir lo que realmente necesitan decir. Me parece que es una poesía inflada,

que aunque a veces tiene mucha calidad más bien suena a traducción, a pose, a la rebeldía cómoda de imitar a los que supieron ser rebeldes a su manera, con su propio lenguaje. Lo que más me gusta de ustedes es su falta total de retórica, sus esfuerzos por no falsear con modales prestigiosos el valor de la propia palabra, la irremplazable. Me pudre cualquier solemnidad, aunque en su origen no haya sido solemnidad. ¿Se entiende? Algunos tipos, como Boido, Yantorno, Ricardo, Puccia, Bocanera, Cao, cada uno en su estilo, nos van salvando. Pero son los que menos se destacan, los menos fulgurantes, como siempre sucede en estos casos. Y por ahí andan también algunos mucho más jóvenes de los que se puede esperar mucho. Pero, me fui demasiado lejos. Muchachos: hasta pronto. Cualquier cosa que necesiten, escriban. Un abrazo, Chau".

Daniel Freidemberg (Bs. As.)



Refranero popular

La Academia de Lenguas define al refrán como "dicho agudo y sentencioso de uso común". Nacidos de la experiencia, o de la observación de los hechos, los refranes suelen ser el extracto más concentrado de la sabiduría popular. Cada individuo es capaz de emitir un punto de vista distinto de una misma situación, pero sólo un antropólogo podría captar las distinciones naturales que existen entre los diversos grupos étnicos. En la selección de refranes populares que siguen —tomados todos de la revista SIGNOS, dirigida por Samuel Feijóo, cuyo N° 2 del año 1974 está íntegramente dedicado al tema— se ha desechado la identificación regional de los mismos, confiados en la creencia de que su contenido trasciende cualquier frontera, física o intelectual.

A los poetas y a los cerdos no se les aprecia hasta después de muertos.

Cuando un elefante está en apuros hasta una rana lo patear.

Quien dice "dame" no come la mejor parte.

Los peluqueros aprenden su oficio en las cabezas de los huérfanos.

El hombre que hace su fortuna en un año debería ser ahorcado doce meses antes.

Deja que el embustero olvide y entonces pregúntale.

Quien mucho se inclina, el culo se le ve.

La paz eterna dura hasta el año que viene.

Al inteligente lo tiran al mar y sale con un rebaño de ovejas.

Quien se orienta por las moscas llega a la mierda.

Hijos, gallinas, curas y mujeres nunca dicen "basta".

No sólo nos pegan, encima ni nos dejan llorar.

Quien busque la igualdad que vaya al cementerio.

Cuando el diablo no puede ir, manda a una vieja.

La vida es una cebolla y hay que pelarla llorando.

El que nace para ahorcado no tiene que temerle al agua.

Un ciego recostándose en una pared dijo: "Este es el fin del mundo".

Si naciste con suerte hasta tus gallos ponen huevos.

El chisme es como el carbón: si no puede quemar, por lo menos ensucia.

Cuando actúan dos parteras al niño le aplastan la cabeza.

Para el que lleva zapatos es como si toda la tierra estuviera cubierta de cuero.

Tener piedad de la pantera es ser injusto con los corderos.

Nunca tomes el antídoto antes que el veneno.

El destino es un camaleón en la cima de un árbol: basta que un muchacho silbe para que cambie de color.

Hombre de piedra, hombre de mierda.

4 - Jorge Asís

FE DE RATAS de Jorge Asís - Edit. Sudamericana - Buenos Aires, 1976

Dentro de la obra de Jorge Asís se repiten, reaparecen personajes y ambientes: Abdel Salim y Villa Dominico, Rosqueta, el Negrito Rocamar y el sector del centro porteño donde operan los "pedaleros". El resultado es distinto al que toma como modelo a Faulkner, su famoso condado y sus intrincadas familias, es decir la saga. En esos casos (García Márquez, Onetti) hay un sucesivo volver a lo mismo para sacar una cáscara tras otra de una realidad elusiva, tratando de aprehenderla en su totalidad, o demostrando su impenetrabilidad o el cansado paso del tiempo. En Asís el acercamiento al material llega a la misma profundidad de las veces anteriores y lo que nos entretiene, sin llegar a apasionarnos, es encontrar una vez más, siempre iguales a sí mismos, a sus personajes y sus divertidos fracasos. En ese sentido sus relatos (sobre todo los que recorren esa galería) se acercan más a los personajes seriales de revistas humorísticas: Jovito Barrera, Juan Mondiola, Negrazón y Chaveta. La ventaja de Asís sobre esos textos es que la difusión escasa del libro de cuentos le permite mayor libertad ante la censura, y en consecuencia mayor riqueza de lo hablado, pero se trata de un factor circunstancial. Hay la misma jocosidad en la descripción, el mis-

mo oído atento a todas las inflexiones del habla, y, único inconveniente, el mismo límite de captación. Este límite es el indicado en casos como "Ser madre es lo más bello que hay en el mundo" y "Contre-ras".

Se vuelve en cambio frustrante en otros como "Las F.A.C." o la novela "Los reventados", donde la narración se muestra débil ante la fuerza y posibilidades del tema elegido. Se siente una sensación de fracaso, de haber dejado lo importante de lado, cuando leemos las últimas líneas. Otro resultado de su modo veloz, desfilado, de construir la narración, es la falta de espectador narrativo. Tal como sucedía en "La manifestación" es posible rescatar sólo uno o dos relatos que merezcan ese nombre. Se trata del que da título al libro y sobre todo de "Toco madera", que aunque encara otro tema entretenido, anecdótico, está impecablemente construido y escrito, con la solidez de los autores clásicos del género. El fracaso es total en cambio, cuando Asís trata de ser "literario". "El burro" es el mejor ejemplo de ello. El intento de realizar un relato del ya célebre realismo mágico americano, suena prestado, arcaico, "poético" en el peor sentido de la palabra.

Con cinco libros publicados, Asís sigue siendo una promesa dentro de la narrativa argentina. Interesan más los caminos posibles que deja entrever su prosa, que lo ya publicado.

E. E. G.

Una vez más: EL INTELECTUAL Y LA POLITICA

1 - "Creo que no solamente el escritor, sino el intelectual, para hablar genéricamente, suele ser un conocedor muy ingenuo de la política. Como tiende a trasladar su actividad a campos superestructurales por el hecho mismo de manejar, caso de los narradores, el campo de la ficción, se dejan engañar fácilmente por las trampas de la política. Pienso que uno de los ejemplos de esta ineficacia del escritor para comprender y hacer política consiste en esta visión ingenua que no es casual. A mi modo de ver, proviene de que para insertarse en ese mundo de la política debe reaccionar contra su conciencia de clase. En considerable mayoría, los escritores pertenecemos al mundo burgués o pequeño-burgués. Cuando tienen que tratar de ver o detectar estos hechos nuevos, lo hacen con una especie de

esfuerzo artificial... En resumen, pienso que el escritor es el peor político cuando se dedica a hacer política con la literatura. Por supuesto que hay algunas grandes excepciones que nos han dado grandes satisfacciones. Pero el resultado más común son productos espúreos como el populismo, como una cierta literatura demagógica o una literatura sociologista. Creo que la posibilidad de ir más al fondo de la cosa está en no proponerse probar una determinada cosa sino en sumergirse con toda la capacidad de intuición, de conocimiento y de pasión, en los grandes temas de la historia. Y en este caso si el escritor está bien ubicado, incluso con respecto a los intereses de tipo ideológico que lo manejan, va a producir en determinado momento, sin proponérselo, una revelación sobre algunos aspectos de la realidad.

m

Roa Bastos, reportaje en "Hispa mérica" N° 11-12 - Bs. As. 1976

2 - "Creo que hay dos formas de hacer política: una es esa forma exterior, de firmar manifiestos, de escribir libros que aparentan ser políticos, pero que no lo son. Porque en realidad, la literatura política es un género, como cualquier otra clase de literatura, como la literatura policial, por ejemplo. Es un género que tiene más prestigio, porque se supone que tiene la ética de su lado, pero eso sería cuestión de probarlo, porque en realidad, los libros políticos nos parecen éticos cuando tienen las mismas ideas que profesamos nosotros, si no, no nos parecen éticos ni nos parecen libros políticos. Cuando hablamos de libros políticos o de compromiso político, siempre hablamos de compromiso político o de literatura política de nuestro lado. Por ejemplo, yo creo que Borges es un escritor comprometido: perfectamente comprometido, y el más comprometido de todos. Por lo menos con Borges sabemos perfectamente a qué atenernos; él ha asumido una posición política sin dobleces —y sin que eso le resulte de ningún provecho, por otro lado— pero hay gente que no quiere ver que la actitud de Borges es una actitud política, porque esa gente no coincide con la actitud política de Borges. Esa forma de tomar partido públicamente sobre una serie de acontecimientos históricos, me parece necesaria, me parece justa, pero también me parece incompleta, en algunos casos hasta contribuye a disimular una cierta inoperancia, y una cierta actitud más profunda que contradice esa actitud que se toma públicamente. Por ejemplo, hay escritores que toman posiciones de izquierda muy auténticas, muy honestas, y que cuando escriben lo hacen como escritores de derecha: no ponen en tela de juicio ningún tipo de noción heredada del pensamiento burgués, escriben como si no hubiese ningún tipo de objeción a esas nociones (...). Hay muchos escritores latinoamericanos que tienen gran renombre, y que no me merecen ningún respeto político, a pesar de sus declaraciones, justamente por la manera como han encarado la realización de sus obras. En cambio, hay otros escritores que me merecen un profundo respeto político por la manera como



han encarado la realización de sus obras. Yo nunca me pregunto cuál es la posición política de Macedonio Fernández, pero sé que Macedonio con su obra asesta un golpe mortal al realismo ingenuo de la burguesía, ese realismo que llama a las cosas por su nombre, cuando no sabe ni cuáles son las cosas, ni cómo es la estructura de las cosas, ni en qué consiste una cosa".

Juan José Saer - Reportaje en "Pluma y Pincel" N° 3 - Bs. As. mayo de 1976.

5 - Borges

LIBRO DE SUEÑOS

Jorge Luis Borges - Torres Agüero Editor - Bs. As. 1976

Fatal, sin ninguna piedad, llega una hora de la noche —o del día— en que con los ojos cerrados o abiertos, se debe soñar. Dentro del aparente sosiego del dormir o en medio del no menos aparente vértigo de la vigilia, no se sabe por qué ni para qué, todos los seres animados dedican una parte de su tiempo a cierta arquitectura de sortilegios.

Siempre se ha intentado asociar las imágenes oníricas con la vida conciente e inconciente del soñador, pero como "estamos hechos de la misma tela que nuestros sueños" —Shakespeare—, más cerca de su interpretación están los poetas que los fisiólogos. No en vano los surrealistas colgaron un cartel sobre la cama: EL POETA TRABAJA, admitiendo así que la mayor actividad del espíritu se manifiesta en ese lapso. Borges, antólogo de este "Libro de sueños", título que también usaron otros autores con anterioridad, recoge una gama de testimonios que durante milenios han llamado la atención de santos y profetas, de científicos y artistas, de reyes y emperadores, de historiadores y filósofos, acerca de un tema que nada en el misterio.

Afortunadamente cada texto aporta más una experiencia que una explicación; no obstante, muchos de ellos caen en el tedio, quizás por intuidos, como son los casos bíblicos.

No deja de interesar el volumen porque, en líneas generales, conserva una aceptable calidad literaria que lo rescata del género ensayístico.

En tren de destacar algunas piezas, no se puede menos que ubicar entre los primeros lugares a O. Henry, Tsao Hsue-King, Ray Bartholomew, R. Bartius y, por supuesto, al propio Borges, aunque algunos de sus textos pertenezcan a libros anteriores ("Dreamtigers", "El sueño de Pedro Henríquez Ureña", etc.). Inexplicablemente es, en cambio, la omisión de ciertos autores bien conocidos por el antólogo y de meritorio peso en el tema: Poe, Bierce, Hearn y nuestros Cortazar y Macedonio Fernández.

Paradójicamente —inextricable madeja del tiempo—, en 1611, Sebastián de Covarrubias Orozco perfila a su futuro recopilador, a él nada menos, que en su vida y su obra tanto cultivo ha hecho de los sueños y de la ceguera: "Soñaba el ciego que veía, y soñaba lo que quería".

¿O será don Sebastián otro sueño más de Borges?

S. W.



AFORISMOS DEL SENDERO Y LA VIRTUD

Selección de textos taoístas y extenso ensayo previo
de Samuel Wolpin

N° 1 de la colección **PROSA MULTIPLE**

EMIGRADO DE LA LUNA y otros asuntos

De Omar Cao

N° 8 colección de poesía **EL BUHO ENCANTADO**



ediciones de
el lagrimal trifurca
Ocampo 1812 - 2000 Rosario
Rep. Argentina

CINE AL MARGEN

Dirigida por Luis A. Sierrra

Nro. 2: Reportaje a Carlos JERUSALINSKY / Guión Técnico de "La caja de Sorpresas", sobre un cuento de Bradbury / Información y comentario crítico sobre la muestra de Santa Fe y el Festival UNCIPAR 75 / Fórmulas y procedimientos para revelar Blanco y Negro / Filmografía / Notas.

Entre Ríos 638 12° A - 2000 Rosario - Rep. Argentina

CRONICA GRINGA

de Jorge Isaías

N° 1 de la colección **La Hoja Voladora**

Edic. **LA CACHIMBA** - Casilla Correos 742 - 2000 Rosario - Argentina

SUSCRIPCIONES revista **el lagrimal trifurca**

en Argentina, 4 números: \$ 1.000.- Solidaria: \$ 2.000.-
Extranjero, 5 números: vía marítima: u\$s 15.00 - Vía aérea: u\$s 20.00
Cheques o giros a la orden de **Francisco Gandolfo**, Ocampo 1812 - 2000 Rosario
Rep. Argentina

EL CUENTO

Revista de Imaginación.

Dirige: Edmundo Valadés.

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

HISPAMERICA

Dirige: Saul Sosnowski.

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

Comunidad

Cuadernos de difusión cultural

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

Ides et autres

Cuadernos trimestrales
de la traducción

Dirige: **Bernard Goorden**

Poste Restante - Uccle 4 - 1180 Bruselas
Belgica

La palabra y el hombre

Ensayos - Creación - Notas

Ap postal 97 - Xalapa, Ver. - México

ALGUNAS CRITICAS, OTROS HOMENAJES

de Hugo Diz

FORJA: CUARENTA AÑOS DESPUES

de Orlando F. Calgario

POEMAS ELEGIDOS

de Murilo Mendes

Ed. **LA VENTANA** - Corrientes 811 of. 3 - 2000 Rosario



EDITORIAL BIBLIOTECA

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

COLECCION ALFA

Rubén Sevlever. Poemas.
(2ª edición).

Rafael Ielpi. El vicio absoluto. Poemas.
(2ª edición).

Lydia Alfonso. Tiempo compartido.
Poemas.

Jorge Conti. El destierro. Poemas.

Martín Alvarenga. Catarsis.
Poemas.

COLECCION POETAS ARGENTINOS

Francisco Urondo. Del otro lado
Poemas.

Francisco Madariaga. Los terrores de la
suerte. Poemas.

Hugo Gola. El círculo de fuego.
Poemas.

Rodolfo Alonso. Hago el amor.
Poemas.

COLECCION HOMENAJE

José Pedroni. Obras completas.
2 tomos.

Juan L. Ortiz. En el aura del sauce.
3 tomos.



POESIA - NARRATIVA

POSTERS, INFANTILES

y DIDACTICOS



LIBRERIA SIGNOS

CORDOBA 1417 - T. 48130 - ROSARIO

NUEVO

HOTEL
GRAN VICTORIA

CaDiInCi
Comedor

Bar - Alojamiento

JUJUY 1454

T. E. 21991

ROSARIO