

el lagrimal trifurca



5

\$ 150.-

el lagrimal trifurca

POESIA - REVISTA TRIMESTRAL - PROSA



Dirección:

Elvio E. Gandolfo

Francisco Gandolfo

CeDInCl

Correspondencia y colaboraciones:

Ocampo 1812

ROSARIO (Sta. Fe)

Rep. ARGENTINA

RNPI: N.º. 982790

DESEAMOS CANJE / EXCHANGE DESIRED / NOUS VOULONS CHANGE / AGRADEÇO O CAMBIO / AUSTAUSCH ERWÜNSCHT

sumario

POESIA

Bertolt Brecht	Interrogatorio a un hombre bueno	3
Nguyen Thiem	La muerte del zángano	4
Anónimo	Patria total - El camino que lleva a Bien	
	Hoa - A la carrera del amor	4-5
Manuel Lucca	Voz sensorial	6
Arturo Carrera	Viajes - Ectodermo de oro - Los pasos dorados - El poema - La tienda de las delicias	7-8
Jorge Varlotta	Fotografismo	9
Manuel Bandeira	Profundamente - Poema de reyes - Preparación para muerte - Antonia - El último poema - Brisa	
	Poema solo para Jaime Ovalle - Verlaine	10-13
Néstor Candi	Qué más ver	14
Francisco Ponce	Un paisaje nacional	14
Rubén Makinistian	3 poemas	15
Antonio Claros	Visité a mi amiga Malin	16
Remo Bianchedi	El rocío está sobre el pino - El jardín	17
Pablo de Rokha	Soy el hombre casado	20
E. E. Cummings	Un poema	22

HUMBERTO MEGGET

Mario Benedetti	El malabarismo lírico de Humberto Megget	24
	poemas / Cuando descalzo recién salí - Dile a las nueces que se partan solas - En legión de girasoles Tengo ganas de risas Raquel - Yo no sé hasta cuando - Tengo miedo de mí - Cuando tú estés dispuesta Poniendo el deseo - Yo mi sobretodo - Más lo de aquí - Va a dormirse una luz - Salir por este ojo - Cuando la muerte - El portero ceceoso	27-38

NOTAS

E. E. Gandolfo	Novela nueva en Argentina (2º parte)	39
	Datos de los autores	49
Louis Marcorelles	LA Hora de Los Hornos	51
	Bibliográficas	55

número 5 / rosario: julio-setiembre/69

dedicamos este número a los obreros
y estudiantes que lucharon en nuestro
país durante el mes de mayo

BERTOLT BRECHT

INTERROGATORIO A UN HOMBRE BUENO

Acércate: oímos que
tú eres un hombre bueno.

No te vendes, pero el rayo
que golpea en la casa
tampoco se vende.

Lo que una vez dijiste es tu última palabra
¿Y qué has dicho?
Eres franco, dices tu opinión
¿Qué opinión?
Tienes valor
¿Contra quién?
Eres prudente
¿Para quién?
No miras por tu provecho
¿Por el de quién entonces?
Eres buen amigo
¿De buena gente?

Así es que oye: sabemos
que eres enemigo nuestro. Por eso vamos ahora
a ponerte frente al paredón. Mas, considerando tus
méritos y buenas cualidades,
será un buen paredón y te dispararemos con buenas
balas de buenos fusiles y te enterraremos con
una buena pala en buena tierra.

POESIA VIETNAMITA

NOTA: los siguientes son poemas escritos por guerrilleros vietnamitas muertos en batalla. Fueron recuperados con sus cádáveres en los campos y fechas indicados.

NGUYEN THIEM

LA MUERTE DEL ZANGANO

Finalmente golpeado ulula el helicóptero
-zángano enloquecido- ulula grita gime
araña el aire con sus mancas hélices
se empluma a contraviento el helicóptero
verde pardo que no quiere morir!
Brinca desesperada la blanca estrella guerrera
pero he aquí al zángano de la muerte
el pequeño fusil le ha arrancado las alas
y ahora yace grasiento el tierno vientre al sol
cebo de sangre entre la verde trampa
de la selva. Oh, zángano,
oh, zángano, ven!

(recuperado el 6/5/66 a 4 Km. de Cholon)

ANONIMO

PATRIA TOTAL

Veo otra vez tus manos, Tinh, cuando plantan el arroz
a media agua aparecen tus manos veloces
sólo la verde punta de los tallos aflora.
Como el arroz, bajo el agua, estoy sembrando mis años
sólo aflora el futuro de mi patria total.

(4/2/66 en el distrito de Ben Cat)

ANONIMO

EL CAMINO QUE LLEVA A BIEN HOA

El camino que lleva a Bien Hoa
lo he recorrido de ida y vuelta
he conocido el dragón y el lagarto
en el camino que lleva a Bien Hoa.
Hojas fusiles plasma arroz zapatos
cajas carne té fruta verdura
bombas morteros cargadores sonrisas de mujer
de ida y vuelta han viajado
por el camino que lleva a Bien Hoa.
Sé que otros días irán y vendrán
la lúcida mañana que a traición nos agarren
y luna sol perros viento lluvia
niños mutilados y guerrilleros muertos
olas negras olas blancas nafta y alcohol
a la gran deriva de Bien Hoa
hasta que el gran monzón del pueblo
sople sobre el camino de Bien Hoa.

(sin indicaciones)

ANONIMO

A LA CARRERA DEL AMOR

He venido una noche hasta tu aldea
he escudriñado tu cabaña, imaginado tu sueño.
He venido de noche, cuando la noche es amiga.
A la carrera del amor me acompañó el monzón
y con el aliento en suspenso he distinguido
tu cabaña entre todas:
me contento un poco con mi gacela.
Quizás un día sepas que he venido
sin traerte un regalo, sin llevármelo,
sólo para una ojeada a tu puerta.
Te reirás de mí, susurrarás tras de la mano
"Oh loco amor, oh tú, mi loco amor!"

(12/1/66 en la carretera estatal de Saigón)

(publicados en Carte Segrete (Italia). Trad. de David Fernández)

MANUEL LUCCA

VOZ SENSORIAL

- desarrollo de un auto desplazamiento sensitivo -

Tú me dices que anda de nuevo
lo que no tenía
lugar
en la inmensa conflagración de elementos existenciales
del fato.

Yo que anduve más allá
de donde están los que siempre andan,
no les vi.

A pesar de las grandes conglutinaciones
de ritos cesáreos
y orgías espirituosas
y misas sensoriales
en que estuve,
no les vi.

A pesar de los tantos sonos móviles,
de puntos endebles
y líneas específicas
y lados metacústicos
en que estuve,
no les vi.

A pesar de aquellos olores conjuncionales
de orígenes voluptuosos
y vívidas fluctuaciones
y caducas esencias
en que estuve,
no les vi.

A pesar de esas tactaciones ultrapapilares
de planos dúctiles
y figuras amorfas
y cuerpos transfigurados
en que estuve,
no les vi.

A pesar de esos gustados tiempos,
de concisas causas
y largos efectos
y alternadas permanencias
en que estuve,
no les vi.

Do entonces
ha sido que anduvo
el que no tenía
lugar
en la gestación del fato?

Acaso en las no sensaciones
de lo vido,
de lo oído,
de lo tactado
y gustado
en lo que hubo
desde que fue un principio?

ARTURO CARRERA

VIAJES

a Juana Ciesler

Con una máscara gris relampagueante, con una mano
pequeña tendida y apoyada en el alféizar de la ventanilla
admiras:

En la tumba del caballo amigo
las muñecas ponen flores.
De una nube viejísima
cae sol.

ECTODERMO DE ORO

Pero queda un vacío que representa el mar rodeando la pequeña isla.
Está siendo el poema el auxilio del naufragio.
¿Pero cómo pudo ser el poema si el mar no existía?
Ahora que estoy en el poema veo el mar.

LOS PASOS DORADOS

¿Dónde está el fondo de las cosas?
Todo fondo arrastra hacia sí las furias del lenguaje.

EL POEMA

Toda muñeca hace un nido con su corazón.
Y hasta las palabras hacen nidos con sus corazones.

LA TIENDA DE LAS DELICIAS

Están guardando los nombres ahora que es de noche.
Los diálogos están prohibidos pero alguien llama.
Una palabra es el andador del miedo.
Los silencios se unen al poema como los animales
a la lluvia:

Es hermosa
la dispersión de rastros
y de sueños. (1)

(1) Mi abuela, uno de los personajes más intrusos y magnéticos de mi vida, tiene gestos como éste: cuando alguien amigo llega a su casa, después de haber almorzado lo invita (a menudo sonriendo) a dormir la siesta. Como si el sueño fuera un prodigioso regalo. En verdad, las ancianas son las más allegadas al espacio de comprensión de los sueños



Fotografismo de Jorge Varlotta

MANUEL BANDEIRA

Selección y traducción de R. O. IELPI

PROFUNDAMENTE

*Cuando ayer me dormí
en la noche de San Juan
había alegría y rumor
estruendo de bombas luces de Bengala
voces canciones y risas
al pie de las fogatas ardientes.*

*En medio de la noche desperté
no oí ya voces ni risas
apenas globos
pasaban errantes
silenciosamente
apenas de vez en cuando
el ruido de un tranvía
cortaba el silencio
como un túnel.
Dónde estaban los que hacia poco
bailaban
cantaban
y reían
al pie de las fogatas ardientes?*

*Estaban todos durmiendo
estaban todos acostados
durmiendo
profundamente.*

2

*Cuando yo tenía seis años
no pude ver el final de la fiesta de San Juan
porque me dormí.*

*Hoy no oigo más las voces de aquel tiempo
mi abuela*

*mi abuelo
Totonio Rodríguez
Tomasita
Rosa
Dónde están todos ellos?*

*Están todos durmiendo
están todos acostados
durmiendo
profundamente.*

POEMA DE REYES

*Espejo, amigo verdadero,
tú reflejas mis arrugas,
mi pelo blanco,
mis ojos míopes y cansados.
Espejo, amigo verdadero,
maestro del realismo exacto y minucioso,
gracias, gracias!*

*Pero si fueras mágico,
penetrarías hasta el fondo de ese hombre triste,
descubrirías el niño que sustenta a ese hombre,
el niño que no quiere morir,
que no morirá sino conmigo,
el niño que todos los años en la víspera de Reyes
piensa aún en poner los zapatitos detrás de la puerta.*

PREPARACION PARA MUERTE

*La vida es un milagro
Cada flor,
con su forma, su color, su aroma,
cada flor es un milagro.
Cada pájaro,
con su plumaje, su vuelo, su canto,
cada pájaro es un milagro.*

El espacio infinito,
el espacio es un milagro.
El tiempo infinito,
el tiempo es un milagro.
La memoria es un milagro.
La conciencia es un milagro.
Todo es milagro.
Todo, menos la muerte.

Bendita la muerte, que es el fin de todos los milagros!

ANTONIA

Amé a Antonia de manera insensata.
Antonia vivía en una casa que para mí no era casa, era un emperio.
Pero los años fueron pasando.
Los años son inexorables.
Antonia murió.
La casa en que Antonia vivía fue demolida.
Yo mismo no soy aquél que amó a Antonia y a quien Antonia
no amó.

*Además, prevengo, muy humildemente, que esto no es crónica ni
poema.*

Es apenas,
una nueva versión, la más reciente, del tema **Ubi Sunt**,
que dedico, ofrezco y consagro
a mi dilecto amigo Augusto Meyer.

EL ULTIMO POEMA

Así quisiera yo mi último poema.

Que fuese tierno diciendo las cosas más simples y menos
intencionadas
que fuese ardiente como un sollozo sin lágrimas
que tuviese la belleza de las flores casi sin perfume.

ja pureza de la llama en que se consumen los diamantes más
límpidos
la pasión de los suicidas que se matan sin explicación.

BRISA

Vamos a vivir al Nordeste, Anarina.
Dejaré aquí mis amigos, mis libros, mis riquezas, mi vergüenza.
Dejarás aquí tu hija, tu abuela, tu marido, tu amante.
Aquí hace mucho calor.
En el Nordeste también hace calor.
Pero allá tienen brisa:
vamos a vivir de brisa, Anarina.

POEMA SOLO PARA JAIME OVALLE

Cuando hoy desperté, todavía estaba oscuro
aunque la mañana ya estuviera avanzada.
Llovía.
Llovía una triste lluvia de resignación
como contraste y consuelo al calor tempestuoso de la noche.
Entonces me levanté,
tomé el café que yo mismo preparé,
después me acosté nuevamente, encendí un cigarrillo y quedé
pensando...
Humildemente pensando en la vida y las mujeres que amé.

VERLAINE

No puedo darte flor ni fruto. Hoja o gajo,
sí. Hoja y no será de álamo y fino tilo.
Hoja de matorral, pero olorosa de resina,
llevando hasta tu gloria una gota de rocío.

NESTOR CANDI

QUÉ MÁS VER

En la casilla de madera
junto al mar
el santo viejo solitario
quedó seco

mirando una luna suya

FRANCISCO PONCE

UN PAISAJE NACIONAL

He visto crecer la hierba
en el huerto de la vida
Dos naranjos y un roble
acariciar las riberas
del silencio nebuloso

piedra oscura agua risas
y muecas de papel
dos lagunas invaden la pobreza

mercurio cromo basurero
hilandería de la vida
verde epitome de folios

árboles
un camino polvoriento
suave viento
dos viajeros ambulantes
un paisaje
y en el paisaje
la figura de mil años de Cultura.

RUBEN MAKINISTIAN

1

El cuchillo rayó la carne.

Un tortuoso girón crepuscular se estereotipó en la piel.

Sin un mísero permiso, el chorro (rojísimo de vergüenza) huyó.

(Pero giró sobre sí para reirse de esa celda que ya no lo detuvo más)

Y el hombre

- que parecía estúpido -
desbarrancó su altura sin vida.

2

Una mano que se estira. Enloquecida por aprehender.

Un chorro de sangre. Un chorro de viscosidad sucia que brota de su palma. Y asciende.

Alto.

(Más alto. Muy alto)

Y el corazón que se arruga.

(Menos alto)

Y el corazón que envejece.

(menos alto...)

Y exangüe

el corazón jadeante
dice no.

La mano. Una mano seca. Enloquecida.

Flácida: Un absurdo.

Con dedos largos. Corriendo veloces a petrificarse.

Con dedos ingurgitados de muerte. Corriendo lentos (reptantes) a petrificarse.

Con dedos -pedazos líticos -

que lucen un valiosísimo anillo de brillantes.

Sus manos pálidas.
 Su cuerpo seco.
 Su vientre hundido.
 Sus pies descalzos.
 Sus ojos, que inútilmente perforan la luz.
 Está muerto.
 ¡Está muerto! Como todos los muertos...
 (todos los hombres se mueren)
 Entonces está muerto. Como todos los hombres
 muertos.
 Los hombres se mueren lentamente... Los hom-
 bres se mueren precipitadamente...
 (la bala encontró un corazón. Henchido. Y le
 robó la sangre para regalarla a un agujero)
 Los hombres se mueren por morirse. Por dejar
 de vivir o por vivir muriendo.
 (un olor irritante a pólvora)
 Un hombre (¿?). Un muerto: Escoria.

ANTONIO CLAROS

VISITÉ A MI AMIGA MALIN...

Visité a mi amiga Malin, siempre tan adorable y purísima como el silencio. Me ofreció un contagio al pie de su casa, pero he aquí que era un hotel en ruinas y sin lugar para la vida, donde la primavera endurecía mis sentidos. La dejé obrar como a una gatita, destrozando con sus intenciones suaves y su profunda indiferencia. Cosa curiosa: La asusté con mi overol manchado de amor, y le dije al instante que la amaba. Lo cierto es que la insistencia de todos mis necesarios impulsos, al final logró detener sus remos.

Esta vez, debí estar completamente conmovido, ya que jamás volví a verla.

REMO BIANCHEDI

EL ROCIO ESTÁ SOBRE EL PINO...

El rocío está sobre el pino, en el amanecer, nosotros somos el rocío, no busques el rocío o se ensuciará entre el barro, apártate del rocío, evita el rocío, no hables de él, el rocío eres tú, cuanto más lo buscas más se aleja, mientras intentas verlo no podrás conocerlo con claridad. No te esfuerces por encontrarlo, porque más se perderá. Cuando corres se evapora, cuando callas te refleja. Siéntate quieto, todo es maravillosamente complejo! Todo es maravillosamente simple! El rocío está sobre el pino, en tu pie, sobre la hierba, en las patas del gorrión.

EL JARDIN DE LOS CORAZONES

Y el secreto del corazón humano
 se asombró
 de todo lo que había sido deshechado
 en la última convención
 y el secreto del corazón humano
 llegó hasta la misma médula
 de la ciudad
 desprendiendo frágiles pétalos
 llegó a casa

pero en toda la noche
sólo se escuchó el sonido de los pulmones
El secreto del corazón humano
disparó lágrimas
detrás de tanques de agua
y no hubo lugar al cual no llegase
su aliento
golpeó contra los muros de contención
en donde nadie antes
se había atrevido
a hablar de sí mismo
y el secreto del corazón humano
se rehusó a emitir anuncios de Coca-Cola
y de autitos con caricaturas
de Bob Hope y Ho-Chi-Minh
también generó
una cantidad tal de energía
que llevó flores
al norte y al sur
adonde los rostros muerden llorones las alambradas
adonde hay chicos crecidos
silenciosamente
detrás de cercas de fuego
y el secreto del corazón humano
salió de multitudes de orejas
y barrigas
y autos patrulleros diariamente
y mostró a todo el planeta
la sádica intriga tejida
por la indiferencia de cada uno
y que pudo ser
una máquina de escribir inofensivos poemas seguros
pero el secreto del corazón humano
se fugó del cuerpo
del pobre campo forrado con franela
y convirtióse en marejadas de calma firme
-inexorable- como los jets de estela blanca
y el secreto del corazón humano
más allá del miedo y la crueldad
se estrechó
-en este día-
contra barrigas que ven en sus gestos
el mismo sentimiento de ángeles con costillas humanas

El secreto del corazón humano
devoró narices que huelen mal
y planeó su más hermosa canción
que será cantada
sin los infaltables vendedores de recuerdos turísticos
y hará temblar de gozo las tripas
sin que ningún
agente musical recorra el país
de punta a punta para promocionar el nuevo hombre
y el secreto del corazón humano
- en este día -
se avergonzó de nuestro no-perdido paraíso
plantado con manojos de mentira legal
apuntalado por brazos cruzados
porque se creyó que primero era lo de afuera
que todo se resolvía habitando otros cuerpos
o que todo el universo
era una gran bolsa marrón
de supermercado
que vende a bajo precio
futuras víctimas
que no serán si todos vivimos
este día
y el secreto del corazón humano
- en este día -
hizo temblar de miedo los cimientos
en Berlín y Saigón
y llegó con nombres falsificados
para presentarse ante cada uno de nosotros
de la manera que nos lo imaginábamos
- con alas metálicas o de pura carne -
y el secreto del corazón humano
nos asustó cuando besó
los ejércitos sin alma
y no desfiló sonriente por las avenidas
y se situó entre los dorsos de sonámbulos en la ONU
entre adoradores del Hidrógeno
y olvido
sintonizó mil y una radio y
nos hizo el más bello anuncio de gaseosas
El secreto del corazón humano
se unió a una interminable cadena de pordioseros
y abandonó nuestras Underwoods!

PABLO DE ROKHA

SOY EL HOMBRE CASADO...

Soy el hombre casado, yo soy el hombre casado que inventó el matrimonio; varón antiguo y egregio, ceñido de catástrofes, lúgubre; hace mil años, mil años hace que no duermo cuidando los chiquillos y las estrellas desveladas;

por eso arrastro mis carnes peludas de sueño encima del gris gutural de las chimeneas de ópalo.

Dromedario, polvoroso dromedario, gran animal andariego y amarillo de verdades crepusculares, voy trotando con mi montura de amores tristes...

Alta y ancha rebota la vida tremenda sobre mi enorme lomo de toro; el pájaro con tongo de lo cotidiano se sonríe de mis guitarras tentaculares y absortas acostumbrado a criar hijos y cantos en la montaña, degüello los sarcasmos del ave terrible con mis cuchillos inexistentes, y continúo mis grandes estatuas de llanto; los pueblos futuros aplauden la vieja chaqueta de verdugo de mis tonadas.

Comparo mi corazón al preceptor de la escuela del barrio, y papiroteo en las tumbas usadas la canción oscura de aquel que tiene deberes y obligaciones con lo infinito.

Además van, a orillas mías, los difuntos precipitados de ahora y sus andróginos en aceite los domino con la mirada muerta de mi corbata, y mi actitud continúa encendiendo las lámparas despavoridas.

Cuando los perros mojados del invierno aúllan, desde la otra vida, y, desde la otra vida, gotean las aguas, yo estoy comiendo charqui asado en carbones rumorosos, los vinos maduros cantan en mis bodegas espirituales; sueña la pequeña Winétt, acurrucada en su finura triste y herida,

ríen los niños y las brasas alabando la alegría del fuego, y todos nos sentimos millonarios de felicidad, poderosos de felicidad, contentos de la buena pobreza, y tranquilos, seguros de la buena pobreza y la buena tristeza que nos torna humildes y emancipados, ... entonces, cuando los perros mojados del invierno aúllan, desde la otra vida...

"Bueno es que el hombre aguante, le digo", así le digo al esqueleto cuando se me anda quejando atrás, refunfuñando, y le pego un puntapié en las costillas.

Frecuentemente voy a comprar avellanas o aceitunas al cementerio, voy con todos los mocosos, alegre, bien alegre, como un fabricante de enfermedades que se hiciese vendedor de rosas; a veces encuentro a la muerte meando detrás de la esquina, o a una estrella virgen con los pechos desnudos.

Mis dolores acuartelados tienen un ardor tropical de orangutanes; poeta del Occidente, tengo los nervios mugrientos de fábricas y de máquinas, las dactilógrafas de la actividad me desparraman la cara trizada del abatimiento y las ciudades enloquecieron mi tristeza con la figura trepidante y estridente del automóvil. Civiles y municipales, mis pantalones continúan la raya quebrada del siglo, semejante a una inmensa oficina de notario, poblada de aburrimiento, la tinaja ciega de la voluntad llena de moscas.

Un muerto errante llora debajo de mis canciones deshabitadas.

Y un pájaro de pólvora canta en mis manos tremendas y honorables, lo mismo que el permanganato, la vieja tonada de la gallina de los huevos azules.

E. E. CUMMINGS

UN POEMA

Arriba al silencio el verde
silencio con una tierra blanca dentro
tú te (bésame) irás
Afuera a la mañana joven
mañana con un tibio día dentro

(bésame) tú te irás
Allá al sol el hermoso
sol con un firme día dentro

tú te irás (bésame
abajo en tu memoria y
una memoria y memoria
una memoria y memoria
yo) bésame (me iré)

trad. de OCTAVIO PAZ



Torres García

HUMBERTO MEGGET



EL MALABARISMO LIRICO DE HUMBERTO MEGGET

MARIO BENEDETTI

El cinco de abril se cumplieron diez años de la muerte de Humberto Megget, y en este caso son diez años que se parecen mucho al olvido. Los críticos de poesía, rara vez se acuerdan de él, los antólogos no lo incluyen en sus selecciones, los actores no lo tienen en cuenta en sus recitales. Se trata de un olvido que no hace honor a los contemporáneos de Megget, ya que éste, como todo auténtico poeta, está destinado a sobrevivir, no importa en qué cercano o lejano futuro; cuando otras generaciones de críticos o de antólogos lo reintegren al sitio que su obra merece, seguramente se asombrarán de que poemas de tanta inspiración y originalidad hayan pasado sin pena ni gloria entre quienes compartieron su tiempo y su mundo.

Cuando murió, Humberto Megget tenía sólo veinticuatro años y había padecido una larga tuberculosis. Nació en Paysandú el 1º de mayo de 1926. A los diecisiete años fundó la revista *Letras*, pero esta aventura no conoció el segundo número. Insistió sin embargo con las revistas, pero tanto una denominada *No*, como otra titulada *Sin Zona*, tuvieron brevísima trayectoria.

Su único libro de poemas se llamó *Nuevo sol partido* y fue publicado en 1949, pero el tiraje de la edición fue tan limitado, que, aparte del círculo de sus amigos, cuando murió en 1951 era prácticamente un desconocido del público y de la crítica. En 1952, el grupo de escritores que reunía la revista *Número* consiguió una serie de materiales inéditos, en su mayor parte poemas escritos por Megget en los últimos años de su enfermedad, y encargó a Idea Vilariño la selección y edición de los mismos. Este volumen, ahora totalmente agotado, incluía los siete poemas del único libro publicado en vida de Megget, y conservaba el título: *Nuevo sol partido*. Agregaba además treinta poemas de la última época. Es por este tomo que su obra ha de ser juzgada.

El de Humberto Megget es, por varias razones, un caso comparable al de Carlos Federico Sáez, el notable pintor mercedario. No sólo por venir ambos del Interior, o haber sido derrotados por la misma enfermedad, o haber vivido exactamente la misma cantidad de años; también, y principalmente, por tratarse de dos artistas formidablemente dotados que, a causa de una muerte prematura, no pudieron extraer de sí mismos la obra plena y decisiva que seguramente habrían logrado en su madurez.

Pero aun en su inevitable envase juvenil, la obra de Megget es lo suficientemente original y valiosa como para ser incorporada a lo mejor de nuestra poesía. Poemas como el que comienza: "*Cuando descalzo recién salí...*", de su primera época, o "*Tengo ganas de risas Raquel*" y "*Dile a las nueces que se partan solas*", entre los últimos, sintetizan las mejores virtudes de Megget y garantizan que su poesía ha de ser dentro de cincuenta años tan actual como ahora.

Lo que más sorprende y atrae en Megget es la rara mezcla, la constante oposición que se da casi siempre entre sus temas y su estilo, entre su intención y su lenguaje. Es difícil encontrar otro ejemplo tan palpable de poesía pesimista en versos optimistas.

El verso de Megget es casi siempre alegre, juguetón, ágil de ritmo, autosatisfecho de las novedades formales que descubre. Sin embargo, lo que dice, o más bien lo que sugiere, toca a veces un punto clave de desolación.

En la mencionada edición de *Número* figura un fragmento en prosa de Humberto Megget, perteneciente a un apunte titulado *Esquema para una conferencia*, que es poco menos que un arte poética: "*Su pensamiento antes centralizado en un casi juego intelectual se libera aquí en un retorno hacia un casi naturalismo para entrar libremente sin trabas y sin esfuerzo a la canción, la canción lampida y clara, la canción casi primitiva, la canción hecha con espíritu y amor. Y en este nuevo reencuentro con las formas poéticas donde la metáfora no es rebuscada sino espontánea, donde la canción es la fotografía de un acto generoso, donde no hay nada enfermizo, el poeta aún no se encuentra aunque es fácil adivinarlo. Ahora en el comienzo de un problema en el que se ha resuelto la primera parte, donde los trucos literarios y juegos surrealistas tienden a desaparecer por considerarlos inmorales en el arte, expone estos poemas con la sana intención de mostrar el camino por donde ha de comenzar para que le sepan ya en marcha y decidido a trabajar con sinceridad en su arte. Él sabe que aquello que ha perjudicado al arte un millón de veces es ese intelectualismo usado por el pseudo creador que en lugar de intentar crear con re-*

ligiosidad crea con intelectualidad, con creaciones que encierran al individuo en un mismo círculo y que encadenaron a muchos artistas en el transcurso de la historia”.

Los mejores momentos de la poesía de Megget son demostraciones cabales de eso que él llama *metáfora espontánea*, fotografía de un acto generoso:

Quiero sentarme en el ángulo de un rayo
en la O formada por las sábanas colgadas

o también

Tengo miedo de mí

y de la música que deja oír mis cabellos a mis dedos

o, por último,

Vamos a dejarnos caer como tuercas

y dejarnos levantar por nubes imantadas.

Están lejos de la frialdad intelectual que tenía Megget, pero son, eso sí, metáforas espontáneas de la naturaleza, simplemente reconocidas por el intelecto. En su peculiar modo de metaforizar, la imagen es siempre separable del ritmo; el ritmo es en sí mismo parte alícuota de la metáfora, que sin él no viviría o perdería su originalidad.

Casi todos son poemas *in crescendo*, ganan en efecto si se los dice en voz alta. Megget no es un poeta de las cosas, pero sí un malabarista que usa a las cosas, que las lanza por el aire y las recoge ya cambiadas, dispuestas a servirle como expresiones poéticas de su estado de alma. En una lectura superficial parecería que las cosas andan en la poesía de Megget “como por su casa”, pero en una segunda lectura, más atenta, es posible comprender que es el poeta el que se mueve entre ellas con admirable libertad, extrayéndoles significados, inventándoles afinidades que son como etiquetas de originalidad.

Las palabras de Megget son las comunes, las de todos los días; virtualmente están ausentes de su poesía aquellas otras que arrastran un gastado prestigio poético. Pero estas palabras comunes, gracias al ritmo, gracias a las otras *palabras comunes* que andan en su vecindad, adquieren una resonancia que las hace nuevas, que les otorga una bienhumorada dimensión de lirismo. Megget nunca deja de ser un poeta serio, un preocupado de sí mismo y de su mundo, pero usa en cambio el buen humor como una inédita manera de cantar, de cambiar, de decir simplemente su tristeza.

(1961)

de “Literatura uruguaya siglo XX”

CUANDO DESCALZO RECIÉN SALÍ...

Cuando descalzo recién salí
era época de músicaailable
era día para ver los vestidos volando en la cintura de las niñas
era época de ver las nubes al costado de la tierra

cuando me puse las sandalias y vi a mi amada
dicen que un niño me dijo -¿juegas? -
dicen que mi amada me dijo -¿es cierto? -
dicen que mi madre le dijo -nunca juega -
dicen que entonces yo sonreí y le dije al niño
a mi amada
a mi madre

juego sí

no contigo

gracias a tí

y dicen que el cielo gustó de ver a aquellos tres niños que sonreían
y dicen que salí corriendo
y perdí una sandalia por el camino.

Cuando vestido salí
cuentan que aún no estaba el sol partido
cuentan que las niñas se apuraban por vestirse rápido
cuentan que mi padre no sabía nada
y que mi madre se lo iba a decir
cuentan que tenía un hermano
y una hermana
que querían dejar sus tareas por acompañarme

cuentan que me gustaban las carreras de caballos
y que me los fabricaba con ramas de paraíso

y lo que tú das
y lo que yo ofrezco
ganas de ir y no ver aquella película
tengo ganas de ti y de aquél
pero más que de ti y de aquél
tengo ganas de coca y raquel.

YO NO SE HASTA CUANDO...

Yo no sé hasta cuándo
esa fuente recogiendo irá tu imagen
te construyen los picos negros de tus guantes
te deslizas en los dobleces del espacio
y abres como las cabezas que se mueven
un hueco sobre algo
tienes la franja blanca
y la gris
y la negra
tienes la piel rosada
y cuando te sientas sobre una cama blanda
te desparramas sin sombras
y te recoges
con lo que ocupa mi silla
y mi ademán de abrazarte
y estás ahí
y de un vidrio salta tu sonrisa
y de la naturaleza muerta de tus guantes
tu cara a mi cara
yo no sé hasta cuándo
pero tú estás ahí sin comidas
como esperando de mi boca el almuerzo
o de mi intención
los silencios con calma de un buenas noches darte.

TENGO MIEDO DE MI...

Tengo miedo de mí
y de la música que dejan oír mis cabellos a mis dedos
miedo a estas noches sin diario
a estas bocinas atragantándose en el foco de luz de una manzana
tengo miedo quizá como los peces a los barcos del río
miedo a los labios taciturnos que cierran sus moradas
tengo miedo
y bien sabes que te amo más de lo que tu sonrisa quiere que yo
exprese
y bien sé que te amo más de lo que me prestan tus dedos
no seré todo el año sólo vuelo en tos
algo resta a mis números
mis letras son tantas que escapan al abecedario común
y para no verme desterrado de tu reloj de antaño
mi destino dejaré a otro envuelto en célofán.

CUANDO TU ESTES DISPUESTA...

Cuando tú estés dispuesta
comeremos
un pedazo de manzana en automóvil
y cuando regresemos
de una higuera recogeremos higos
y alimentaremos a gorriones vagabundos
cuando tú estés dispuesta
se sobreentiende
nos entretendremos en aprender el idioma de lombrices
en dibujar con carbones caravanas de hormigas
y luego subiremos como por un tronco hacia la montaña
y plantaremos la primera flor para sonrisa de los aviadores.
Cuando tú estés dispuesta haremos tantas cosas
nos pondremos a descansar bajo las palmeras
y a descubrir cómo se hacen el amor los grillos
luego correremos con nuestras alforjas al mar

y las llenaremos de espumas
que agitaremos en el espacio para que formen sobre nuestros
cuerpos techos
que cobijarán el secreto de nuestras representaciones nocturnas
siempre
claro está
cuando tú estés dispuesta.

PONIENDO EL DESEO DE TU BOCA...

Poniendo el deseo de tu boca en los juncos
yo tendí la balsa
la había hecho del madero más fino
la había unido con cuantos besos tú me habías dado
y la entregué al agua
la entregué sin antes poner mi cuerpo dentro
y entre los juncos viendo salir tus dedos
tomé de cada una de tus manos uno
y lo usé como remo
me llevaste a una velocidad de ave
y me recostaste en una gracia de bruma humedecida
yo navegué mucho tiempo en la laguna
navegué tiempo de mármol
y tiempo de arena
recosté mil veces mis espaldas en los maderos
y esperé rodeado
que mi balsa se convirtiera en tu cuerpo.

YO MI SOBRETUDO VERDE...

Yo mi sobretodo verde
yo mi cáscara de nuez
yo mi gota de agua
mi río
mi árbol
yo corcel galopando en una orilla

brazos del viento descansando en los árboles
me acostaré tal vez quién sabe, en dónde
en el polvo o en un mosquito
para ser el grito de un cocodrilo
o las manos abrazadas al fondo de un río
yo en una hoja caído
en una gota de agua envuelto
para no volver nunca
puedo seguir mucho tiempo deambulando en los aires
tal vez tenga la forma invisible de un microbio
o quizá esté en el aletear del vuelo de una mosca
hay tanto
tanto espacio para volar mi cuerpo inútil
tanto manantial donde poner mis pies frágiles
tantos redondeles blancos en los ojos cerrados
que en mi inconsciente voluntad de estar así
no estoy solo.

MAS LO DE AQUI...

Más lo de aquí
más lo del agua
más la aventura
y el paso dado atrás en bicicleta
entonces lo de acá
lo de la concha
lo que domina el alma
y me domina
la b
la m
la mosca horripilante
entonces lo que dice allí el que sueña
el que regala pasquines
la fecha incierta
Picasso
la naranja
un autobús con ocre en la azotea
Torres García
América.

VA A DORMIRSE UNA LUZ SOBRE MI FRENTE...

Va a dormirse una luz sobre mi frente
una luz en el cuarto este que toco
en el cuarto este de aguas que no bebo
de hojas mal impresas
y de estufas calientes.
Va a dormirse una luz
una luz que se estira en varias líneas
que no tiene
ni boca
ni estornudos
ni dedos para pies
ni pies sin dedos
sobre mis dientes mordiendo una manzana.
Va a dormirse una luz
hasta mañana.

SALIR POR ESTE OJO...

Salir por este ojo
o por la boca
o por la oreja derecha
salir así a hurtadillas
de esta manera impersonal que es ser Megget
y que me cuesta
irme
irme por los ojos
o por las orejas
tomarme de las cuerdas más largas
y hamacarme en el cerco de mi encierro
tomarme
tomarme solo en enredarme
acostarme boca abajo en la ladera
y rodar hacia el mar
como ruedan guijarros desde el puente
y así
saliendo de mi ojo
de mi color vegetal
colocando mis pies en el barro

y regándolos para que crezcan
así saliendo de la oreja más hermosa
quiero sentarme en el ángulo de un rayo
en la O formada por las sábanas colgadas
quiero dejarme tender también al sol
para secar estas ansias
de ser cuadrado
o polvo
o guante abandonado en la vereda
quiero escaparme
para no ser siempre así como soy
el mismo hueco
el mismo todo en mis movimientos
y la misma piel
con su calesita de enfermo.

CUANDO LA MUERTE NOS LLAME A SUS BOTELLAS...

Cuando la muerte nos llame a sus botellas
entraremos por su culo sin cortedades
y pisaremos cada letra de nuestros nombres
como quien pisa sus años
no habrá tiempo
ni soles
ni playas
ni gigantes
no habrá la monumental estructura de los edificios altos
ni la rosada sonrisa dirigiendo el aletear de un abrazo
no habrá más aquellos lechos repletos de jornadas
y se silenciarán las máquinas que alumbraron
por las noches nuestros rostros resfriados
las religiones serán ostras
y la esperanza nada
y cuando se debilite este vino que nos guía
y cuando se tienda por las calles este potro de petróleo
pálido y rosado
y sólo queden musgos y algas para hacer respetar nuestras cosas
será porque habrá saltado el tapón de nuestro envase
será porque hemos quedado negros flotando en el espacio.

EL PORTERO CECEOSO

Soy portero fotógrafo ceceoso en teatro sin director
teatro es algo tomado con seriedad
teatro es algo sin directores
directores son teatros aparte.
Yo veo espectadores ignorantes de mi ceceo si no hablo.
Yo soy teatro portero fotógrafo.
Yo soy teatro portero fotógrafo diferentes compañías en escena.
Yo soy público.
Yo soy teatro portero fotógrafo diferentes compañías en escena
público soy crítico de diario de todo un día saliendo al otro día.
Yo soy teatro portero fotógrafo diferentes compañías en escena público primer lector de mi diario.
No sé de antemano noticias
no sé noticias pero conózcolas traducidas en momento de escribirlas.
No tengo quien me transmita noticias
siempre tengo noticias en el acto.

Tengo dedos en las manos en los pies.
Adquirí oficio desconocedor de mis noticias.
Tengo noticias
sin dedos
sin oficio
sin símbolos
sin metáforas
sin goces
sin recuerdos
sin sentimientos.
Tengo noticias dejándose fotografías
ordenándose en lo mirado
tengo fotografías ordenadas en poesías.
Tengo fotografías noticias de tiempos-muertos
creadores de poesías.
No critico fotografías
sé mirándolas encontrar orden en lo visto.
Soy máquina fotográfica
he visto paisajes
lágrimas
tropel de hombres

he pasado sin aullar
sin abrir mi ojo fotográfico.
Soy máquina fotográfica
sacando fotografías de espacios donde está lo permanente
donde no he estado yo máquina fotográfica
donde no he estado yo ni visto.
Yo no he visto
yo no he visto nada
luego miro
veo algo
luego de mirar veo algo
no pregunto sobre lo mirado
estando satisfecho de haber fotografiado lo no anteriormente visto.
Lo mirado se valoriza
lo visto ya está valorizado.
Soy poeta teatro fotógrafo compañía representando público
crítico de diario de todo un día diario noticia primer lector
cámara fotográfica fotografía.

No gozo
en el goce intervienen sentidos
yo fotógrafo máquina fotográfica
carezco de elementos excitadores de sentidos.
No recuerdo
fotografiando momentos actuales no debo desviarme.
No invento
estando fotografiando momentos actuales el momento ya es.
No tengo posiciones para fotografiar
mis fotografías las saco de cualquier ángulo
sin tomar posiciones premeditadas
sin encerrarme en formas determinadas
sin continuar en procedimientos ya realizados.

Fotografía por debajo de las piernas
por detrás del cuello o agujereándome las orejas
fotografía en formas diferentes.
Cambia la forma
el acto de la fotografía siempre es el mismo.
Las formas
no se repiten
se repite el acto.

La forma es la posición insípida
sin valor.

La valoración no está en lo visto
está en el acto motivando lo mirado.
El acto es generación espontánea de vivencia.
El acto no es creador de vidas.
Lo creado no está vivo
lo creado está ordenado.
Su formación está en el orden
el orden es creación no vivencia.
La vida es disgregación de lo creado valoriza secundariamente
dentro de lo ordenado.
La poesía no tiene vida.
La poesía es el orden creado de un acto.
Lo ordenado no está desordenado
lo ordenado está en el Ser
lo demuestra el hecho de estar como debe.
Lo permanente no se debe explicar.
Quien explica ordena a su manera creando un nuevo orden
su principio está en el momento de su explicación
explica el principio de un nuevo orden
partiendo de un principio convertido en nuevo orden ordenador
desde ángulos diferentes del ángulo ordenador en el acto primario de
su ordenamiento.
Siendo la poesía orden creado de un acto
una explicación significa nuevo orden desde ángulos diferentes.
El poeta cuando escribe está sentado
siente frío
se suena las narices.
Escribe riendo
el poeta se está viendo se está mirando.
En lo mirado no hay oscuridad por anterior existencia de una forma
vista.

Dentro de la luz no cabe oscuridad
nada es oscuro cuando todo está ordenado.
El orden está en la claridad.
La palabra es elemento de expresión valorizada en último término
por el espíritu.
La poesía está en el orden creado.
Está en el mecanismo de un tiempo.
Está en lo ordenado del elemento ordenador.

NOVELA NUEVA EN ARGENTINA

SEGUNDA PARTE

E. E. GANDOLFO

Analizar la obra de los novelistas nuevos, es decir, los que han escrito su obra en los últimos quince o veinte años, presenta varios inconvenientes graves. Los más notables son: el hecho de que la mayoría de ellos (prácticamente todos) poseen aún poca obra escrita y en algunos es dudosa incluso su constancia creadora; otro, la imposibilidad (provocada por esa misma inseguridad) de abarcar a todos los autores sin excepción: nadie puede asegurar que un autor en particular, escribiendo solamente cuentos o quizá alguna débil novela o alguna buena en ediciones subterráneas, no sea en el futuro un novelista de gran importancia, causa que provoca que la nota que sigue, moviéndose en terreno inseguro e incompleto, sea más un catálogo defectuoso que un trabajo de contornos nítidos; y, finalmente, el autor de la misma está rodeado por el mismo contorno social y estético que rodea a los autores (formando incluso dichos autores su contorno), lo cual carga a las opiniones de ineludible subjetividad.

1: Alberto Vanasco

En la mayoría de los casos un autor comienza por manejar tramas simples, con herramientas conocidas y desarrollos lineales, para luego (si es capaz de hacerlo) ir liberando estructuras y rompiendo gramáticas. Vanasco recorre un camino inverso. Su primera novela es exclusivamente experimental, característica que se atenúa en la segunda y se integra en un todo mucho más armónico y natural en las dos últimas, en las que el acento recae más en lo existencial de los personajes que en las técnicas que puedan expresar dichas existencias.

“Sin embargo Juan vivía”, su primera novela, se publica en 1947 y se reedita en 1968, sin que los veintiún años transcurridos importen demasiado en su lectura. Planteada desde un punto de

vista casi exclusivamente técnico, desarrolla un argumento simple, con "gancho" policial, complicándolo a través de los elementos literarios, sobre todo gramaticales, con que lo expresa. Se trata de un juego de posibilidades en torno a una situación dada. El juego está descubierto desde el principio: el tiempo del relato es futuro, por lo tanto no sucedido. La influencia más notable en la manera de armar las frases y de aniquilar actos o diálogos a través de un absurdo tranquilo y natural, es la de Macedonio Fernández. Lo que lo diferencia es la escasa funcionalidad de los diversos chistes de "afloje" de la trama, casi siempre integrados en la prosa de Macedonio, inútiles y fuera de lugar en Vanasco. Estos fragmentos son los que más se han resentido con el paso del tiempo, aunque son felizmente los menos. La carga sobre la experimentación técnica es marcadisima, preponderante. La novela se agota en su propia forma. De ella le vienen sus virtudes y defectos. Entre las primeras está principalmente el carácter antisolemne que posee el intento, carácter gracias al cual la frescura de ese juego continuo, leve, se transmite hasta hoy, máxime cuando numerosos recursos anticipan climas literarios recién hoy utilizados, del "nouveau roman" sobre todo. Sin embargo el juego no es vacío. Ya apunta (aunque muy esquemáticamente y gracias al nuevo punto de vista que provocan los libros posteriores de Vanasco) alguno, de los elementos de lo que podría llamarse su mundo. El personaje central está (y estará) casi siempre solo o despidiéndose; aún en los momentos en que otro ser lo acompaña su actitud es pasiva, como anhelante de su soledad anterior, los diálogos (el elemento narrativo que, junto con los tiempos verbales, mejor domina Vanasco) son confusos y, a través de frases convencionales, se van haciendo cada vez más absurdos e incommunicados; el personaje se enfrentará a la vida con un ademán cansado, dejando para otro día la rebelión, llegando en todo caso a ser levemente lúcido, enfrentándose con despreocupación a los roces y choques de las relaciones humanas, como representando una comedia en la cual no cree.

En "Para ellos la eternidad" (1957), sobresalen también los recursos estilísticos, pero con menos énfasis que en la obra anterior. Eligiendo un eje centralizador que le soluciona varios problemas de estructura (los distintos personajes irán confluyendo a un tren a punto de partir), Vanasco se siente libre para profundizar en la psicología de los personajes, que marcarán con mayor nitidez las características que enumeramos arriba. Le permitirá incluso, en poco más de cien páginas, ejercitar numerosos estilos, desde un cuento erótico descompuesto en nume-

rosos párrafos numerados, hasta un fragmento de largo aliento, sin puntuación y que abre el libro, pasando por el tranquilo surrealismo de lo cotidiano, uno de los componentes básicos de su estilo. La novela es de transición, un poco híbrida, insegura aún entre el regocijo formal de "Sin embargo Juan vivía", y el empecinado reflejo de la incomunicación que prevalecerá en las obras posteriores.

Con "Los muchos que no viven" (1964) el estilo de Vanasco se consolida, adquiere su verdadero sentido. Con la ejercitación previa que significan en lo técnico las obras precedentes, va construyendo un sólido fresco de la alienación y la desesperanza en una ciudad determinada (Buenos Aires) y en una época precisa (el transcurso de uno de los golpes de gobierno), datos que, aunque no sean preponderantes, diferencian por sí mismos a este título de los anteriores, en donde las coordenadas de tiempo y espacio eran más estéticas que reales. Para dar con máxima nitidez la frustración y desesperanza de un conjunto de seres (que rotan alrededor de un protagonista desencantado, tranquilo, sin reacciones, profesor de matemáticas, separado de su mujer y unido a otra sin mayor entusiasmo), Vanasco elige un camino arduo: escribir todo en pretérito imperfecto, tiempo verbal que, a través de ese carácter de repetición en el pasado, remite de inmediato a la nostalgia y, usado uniformemente, aún para los hechos sucedidos una sola vez (las muertes, los diálogos y las separaciones definitivas), a un estado de ánimo sofocante, sin salida, al que se ven arrastrados (sin debatirse mayormente) un espectro psicológico que aún en las escasas elecciones positivas (el intento ininterrumpido de Mauricio por hacer algo) está cubierto por la confusión y la desorientación.

Esta sensación sofocante es más intensa, más encajonada para siempre (de alguna manera, los personajes de "Los muchos que no viven" *esperan* algo) en "Nueva York Nueva York" (1968). Y, paradójicamente, la novela, aunque continúa con escasas variantes el clima de la anterior, tiene más aristas, está sacudida en algunas zonas por el peligro, también lo cotidiano sobrenatural (un borracho se incendia repetidas veces, en un cine, sin despartarse). La vida de un argentino en Nueva York, durante unos cuantos meses, se desarrolla al revés, comienza por la separación definitiva de su amante y va retrocediendo (en un racconto perfectamente justificado, con ocasionales intercambios temporales, que se entremezclan con fluidez) hasta sus primeros contactos sociales en el nuevo medio. Desfilan con la sobriedad y la objetividad que brinda el enfoque de eterno espectador que desem-

peñan los protagonistas de Vanasco, los diversos grados de neurosis y desubicación que cubren como un manto uniforme a todas las existencias del libro. Eligiendo fragmentos significantes y acumulándolos en una especie de inventario de situaciones, se va elevando lentamente la estructura enferma de una sociedad con casi nulas posibilidades de escape.

Con esta novela se interrumpe el ciclo narrativo de Vanasco. Decimos se interrumpe porque es evidente que aún no ha utilizado en su máxima potencia, en una escala más amplia y compleja, el dominio extremo que posee en el manejo técnico, en el empleo útil y fecundo de su talento poético (es autor de varios libros de poemas). De ahí que, a pesar de su edad y ubicación generacional, es posible o, más aún, necesario esperar la novela de Vanasco, ya que se encuentra técnica y existencialmente preparado para poder llevarla a cabo.

2 - Leonor Picchetti

Debido a que los sellos editoriales que dieron a conocer sus novelas son de una circulación más limitada que las editoriales que imponen el mercado, los dos títulos de Leonor Picchetti: "Los pájaros del bosque" (1964) y "La palabra mágica" (1967) pasaron relativamente desapercibidos por la crítica en general y el público, a pesar de tratarse de dos pulidos e importantes intentos experimentales, sobre todo en lo que al manejo del tiempo y de los diálogos se refiere.

El primero de ellos desenvuelve con una precisión técnica fuera de lo común un tema bastante trillado y fracasado de la literatura femenina: las distintas desventuras de una protagonista, desde su infancia hasta su adolescencia ("despertar del sexo", etc.), con ribetes autobiográficos, escenas "fuertes" (insoportablemente débiles) y serios propósitos finales de recuperación o su variante: la pérdida de toda esperanza. La palabra escrita de L. Picchetti rescata, sin embargo, a estos datos y consigue una tensión sostenida y dinámica, sumergiéndolos en un torbellino de diálogos concisos, fraseo corto e intercalamientos temporales. Lo importante es la originalidad del intento. Una nota subterránea de sexualidad y desaforadas ansias de vivir, en una magnitud que recuerda a la concepción surrealista del amor o al primitivismo puro, resuena como el eco vertebrante de toda la obra, haciendo obviar los elementos efectivistas (enamoramamiento de un cura), potenciando secuencias tan difíciles (por su proclividad al ridículo o al melodramatismo) como las conversaciones semi o incestuosas con el hermano de la protagonista. El desarrollo,

además, no tiene principio ni fin. Participa de ese carácter, a la vez relampagueante y único, abierto y múltiple, que es particular del lenguaje poético.

En "La palabra mágica", y a pesar de su título, ese dominio casi mágico de la palabra que circulaba a "Los pájaros del bosque" se hace más conciente, más profesional. La base argumental (tan poco importante como en el primer caso) se libera de la evidente subjetividad que predominaba anteriormente. Es un "caso" más complejo y ramificado. La conciencia de los elementos empleados se advierte hasta en la elección de los mismos: aún más recargados de peligros melodramáticos, novelescos (en el peor sentido de la palabra), no escaseando ninguno de los lugares comunes del amor de mujer casada, de buena familia, enamorada de maestro semibohemio, con posteriores implicancias de amor imposible, oposición familiar, etc. Hay un intento como de llegar al virtuosismo en la forma de salvar un tema insalvable. Picchetti triunfa por segunda vez, pero en esta con el inconveniente de que ya existe un antecedente: su propia obra anterior; y otro: que el brillo del lenguaje y los diálogos siguen siendo admirables, pero manejan los mismos elementos, sin modificaciones sustanciales y sin que dicho lenguaje se abastezca a sí mismo, al menos en lo que a sus posibilidades narrativas se refiere.

Han pasado ya 2 años sin que Leonor Picchetti publique una nueva novela. Se ha mantenido (por diversas razones: falta de repercusión comercial, residencia en una provincia apartada de los radios de consagración más importantes, etc.) ajena a todo lo que el "boom" literario representa, y por lo tanto faltan reportajes o aún noticias referentes a que esté o no continuando con su obra creadora, obra que posee un peso propio gracias a dos novelas equilibradas, casi perfectas, pero que, por su carácter mismo, han sido por una parte un agotamiento de las posibilidades de un estilo original en una dimensión determinada, y por la otra un desafío a cambiar dicho estilo o a jugarlo más ampliamente. En suma: una renovación necesaria o una continuación que profundice en un mundo que en lo que a significación se refiere, es aún insuficiente.

3 - Néstor Sánchez

A través de distintas declaraciones y las dos solapas, más la cita de Charlie Parker que abre "Siberia Blues", Néstor Sánchez manifiesta como objetivo principal de sus creaciones, en su faz técnica, el intento de liberar a la prosa de las ataduras que le confiere el desarrollo lógico y lineal de una historia, irla despojando

de sus elementos narrativos para acercarla lo más posible al ritmo lingüístico de la poesía o al jazz mismo.

En "Nosotros dos" los soportes argumentales son todavía numerosos, los intentos de flexibilizar a una historia sentimental son similares, casi idénticos, a los que utilizara Cortázar en "Rayuela" y carecen, como sus modelos, de la dinamita necesaria para liquidar las implicancias románticas, que caracterizan a la relación de penas, desventuras y sufrimientos del protagonista, agravadas por un autocompadecimiento que llega a agotar. La veta más interesante y original, aquella en que se advierten las vías de verdadera importancia que Sánchez puede aportar a la narrativa argentina, circula en los párrafos más impregnados por una especie de mitología tanguera, que alcanzan una intensidad y convicción casi desterradas de este tipo de temas. La densidad material de las metáforas mantiene también al resto de las páginas, pero se pierden en un todo en el que la continua referencia que la sintaxis y la estructura misma hacen a Cortázar debilitan su eficacia. Lo más valioso estará relacionado al personaje de Santana y al sordo heroísmo que lo rodea, logrado por Sánchez sin ninguno de los efectismos frecuentes en el tema.

En "Siberia Blues" Sánchez se libera de la influencia cortazariana, remarca sus propias características, pero lo hace en una obra de transición, desordenada, en la que el impulso de crear una nueva forma no está encauzado estéticamente, en que el caudal de lenguaje y sucesos referidos a la barra de Tomasol se desparrama hacia cualquier parte, en cualquier forma, sin alcanzar en ningún momento la solidez, así sea la solidez del caos. Se exagera la capacidad poética de Sánchez, pero sólo tomando las frases aisladas, quizá citándolas una por una. No sucede lo mismo si se considera el todo, aunque sea sólo uno de los capítulos. De una u otra manera está escribiendo un libro en el cual suceden cosas y el hecho de que se necesite una nueva visión de las mismas no justifica el desorden total, hasta prepotente, que predomina en casi todas las páginas de "Siberia Blues". Desorden positivo en el sentido de que libera a Sánchez de influencias y le abre la vía hacia un estilo propio, y negativo en cuanto no crea sus propias leyes, no siendo, en muchos párrafos, más que descuido estilístico.

Particularmente dotado para el ritmo de las frases y la intensidad untuosa de las metáforas, con una primera novela interesante, aunque poco original y una segunda de transición, caótica, depende de Sánchez mismo la elección de la vía a la cual abra dicha transición: la insistencia ardiente y controlada en un estilo propio o la insistencia en un desorden descontrolado y por lo tanto inútil.

4 - Héctor Libertella

En 1968 "El camino de los hiperbóreos" gana el premio Paidós y alcanza una extensa difusión, sobre todo por tratarse de una novela extensa de un escritor muy joven, que además promete usar técnicas experimentales y revolucionarias. Una vez leída, sin embargo, la esperanza de una voz verdaderamente nueva queda defraudada por completo. En trescientas páginas de narcisismo sin brillo, Héctor Libertella narra su propia vida, utilizando un so-sías, Héctor Cudemo, quien dice ser hippie, rebelde, autor del arte nuevo, antiliterato, etc. etc. A medida que pasan las páginas, que el desorden se hace más y más farragoso, más y más incapaz la calidad narrativa del texto, la novela se va estructurando a través de un esfuerzo completamente artificial de vueltas en el tiempo, y párrafos que intentan ser poéticos.

El estilo, que se autodefine como beatnik, se asimila sobre todo al de Jack Kerouack, en cuanto es un deshilachado conjunto de impresiones personales, con tendencias místicas y catálogo completo de amistades y viajes. Pero se asimila al último y peor Kerouack, al posterior a "El ángel subterráneo" y "En el camino", con el agravante de que Libertella escribe su obra varios años después y en un contorno social que no la justifica en lo más mínimo. De ahí la sensación de continua falsedad que circula por casi todas sus páginas. Un extenso, extensísimo borrador de una novela que quizá, suprimiendo las sobras, diera para un buen cuento o novelle, pero que desgraciadamente ha sido publicado en todo su tonelaje, siendo premiado por una rebeldía tan inofensiva como los suplementos dominicales, y mimado de forma que hace dudoso que el exorcismo que según el mismo Libertella constituye la novela, pueda librarlo de sus propias trabas y constituirlo en un creador de peso.

5 - Juan Carlos Martelli y Leandro Katz

Varias características básicas unen a J. C. Martelli y Leandro Katz: ambos han publicado una novela (al menos en radios de real importancia), ambos eligieron los métodos del surrealismo y ambos hacen dudoso el calificativo de *novela* para sus respectivas obras. Lo que los diferencia es sobre todo el tipo de método surrealista elegido: Martelli se inclina por la concepción del amor libre, desencadenado y liberador; Katz remarca por su parte la potencialidad de los procedimientos automáticos para crear fragmentos autosuficientes, donde se dinamita el lenguaje y su lógica normal.

"Persona Pálida" extrae su título de un poema de Aragón y,

a través de sus propios elementos y medios expresivos, consigue transmitir un estado de ánimo similar al del poema. Martelli construye un pequeño y sin embargo condensado y complejo flujo subjetivo dividido en numerosos y breves fragmentos, en los que predomina un voltaje poético de alto alcance y que no se confunde a sí mismo, sino que alcanza a estructurar un desarrollo individual, signado por el acercamiento y el alejamiento del amor, tomado como elemento de máxima intensidad vital y comunicación cósmica, transportado por palabras de contenido mágico, logradas sobre todo a través del valor de la metáfora no paralela sin explosiva, aglutinante de dos extremos que crean un nuevo significado, externo a la lógica común de las semejanzas, pero a la vez más verdadero.

En "Es una ola" Leandro Katz emplea también la técnica fragmentaria, pero hasta un extremo que no ataca sólo a la unidad del libro sino también la del fragmento e incluso la del párrafo. Una frase se encadena a otra por un mecanismo automático selectivo, productor de imágenes de choque, excluyentes de un desarrollo de cualquier tipo, que remiten sólo a sí mismas, a veces sólo a las palabras que la expresan. Hay ocasiones en que la potencialidad de las frases está destruida por un repetido chiste, completamente descolocado, por frases despegadas del ritmo interno que vertebran el fragmento, por uno o dos capítulos repentinamente calmos y normales y además demasiado parecidos a Cortázar. Los poemas (es decir, los fragmentos cortados en versos) son, paradójicamente lo más prosaico y chato del volumen, hasta el punto de que pueden ser anulados sin que el todo pierda dimensión en ningún sentido. La calidad en cuanto al dominio del lenguaje y del automatismo controlado es evidente. Lo discutible es hasta qué punto se supera el juego, el simple brillo verbal, para pasar a algo más complejo.

6 - Manuel Puig

"La traición de Rita Hayworth" es la novela más importante de las que citamos en esta segunda parte de nuestra nota. Quizá el origen de la potencialidad que encierra provenga del carácter antiliterario del autor, dedicado preferentemente al cine antes de publicar su primera novela, novela que asombra por la perfección y madurez de su forma y contenido. Estos antecedentes libres de referencias literarias explican en parte la originalidad de Puig, que admite pocos precursores en lo que a la literatura argentina se refiere. También la precisión casi maniática que ejerce en la reproducción de diálogos, con una utilización extrema de los lu-

gares comunes y la sintaxis defectuosa del lenguaje hablado con respecto al gramatical, reproducción que en ningún momento llega a la caricatura (principal inconveniente con el que tropiezan la mayoría de los escritores que intentan reproducir con exactitud el lenguaje oral).

La novela se estructura mediante fragmentos. Ninguno de ellos recurre a la técnica descriptiva, tan utilizada en novela. No se enumeran objetivamente las características del contorno ambiental o la apariencia física de los personajes. En los diálogos entre varias personas no se indica quién habla o en qué medida transcurre el tiempo. Predominarán los monólogos; el paisaje o los aspectos físicos irán apareciendo siempre modificados por una visión subjetivada, profundizada al máximo por la sensibilidad de Puig. Los fragmentos incluirán, además de los monólogos, un diálogo inicial entre varias personas, que instaura una nueva dimensión de tiempo y espacio gracias a su propio fluir, desprendido de todo dato exterior al diálogo mismo; una composición escolar, un diario femenino en que se utilizarán con ironía los lugares comunes de la adolescencia, un libro de pensamientos de una solterona (fragmento poco funcional, desprendible como recorte con vida propia o reemplazable por una forma más eficaz de brindar los elementos que proporciona al resto de la novela), una carta del padre de Mito (el protagonista más visible), que cierra el volumen.

Se ha hecho especial hincapié en el tono de testimonio de la alienación a que conduce una sumersión irreal y exagerada en los argumentos y esquemas de comportamiento que brinda el cinematógrafo. El dato no nos parece, sin embargo, básico. Es más un resultado que se agrega a otros (sobretudo el de la frustración sexual, regulado e investigado con un rigor poco frecuente), provocados todos por una estructura social y de comunicación humana que coharta todo intento de integración a nivel individual o colectivo. En ningún momento se explicita esto, pero flota con intensidad aún más concreta que si lo fuese, a través de los testimonios ambiguos, confusos, de todos y cada uno de los personajes, investigados y buceados hasta la náusea por Puig, desentrañando, con elementos estilísticos cortantes y densos, la intrincada red de desconfianzas, aburrimientos, brutalidades y complejos sexuales, que impiden, en ese pequeño pueblo en el que todos se hallan sumergidos, cualquier comunicación en profundidad. Lo más destacable es que Puig consigue este efecto, largamente buscado por algunos autores jóvenes, con elementos que no brillan por sí mismos, sino que son el reflejo necesario de lo que se quiere expresar. Elementos que van radiografiando a quienes representan con una

respiración propia, que integran a sí mismos hasta sus propios defectos y que, al mismo tiempo, apegándose a la individualidad de cada personaje sin introducir en ningún momento elementos filológicos, demostrativos, o aún lingüísticos, que estén fuera del alcance y contorno de dicho personaje, remiten con más perfección aún que si se lo hiciesen, a las estructuras más complejas que están condicionando dicho fracaso individual, sin hacerlas aparecer en forma didáctica, y por lo tanto falsa, integrándolas como parte de la humanidad de cada personaje.

Sin saber aún la importancia que pueda o no tener la obra posterior de Puig, nos arriesgamos a afirmar que "La traición de Rita Hayworth" se mantendrá, por sus valores propios, entre las más importantes novelas de los últimos años.

8

El conjunto de novelistas nuevos se mantiene aún, según hemos visto, en un plano de promesa. Todavía no ha producido un creador completo, con una obra que se autosostenga con la complejidad que poseían la de algunos de los autores precursores. Los dos que más apuntan a conseguir un resultado con tales características son Alberto Vanasco y Manuel Puig, por su largo trabajo el primero y por su precoz profundidad el segundo. El nuevo aliento puede venir también de un cuentista, ya que algunos de ellos han experimentado con propiedad. El más importante es Rodolfo Walsh: se ha liberado casi totalmente de uno de los principales peligros: el experimento por el experimento en sí, llegando a lograr intensidades arltianas ("Fotos", "Cartas"), o una alta calidad en la utilización de un lenguaje de características épico-humorísticas aplicado a situaciones antihéroicas (los cuentos del reformatorio irlandés), es también destacable que los dos primeros relatos citados se acercan, por su extensión y complejidad estructural, a la novela y que Walsh sea a la vez excelente creador, uno de los pocos escritores realmente comprometidos con la realidad del país, sin necesidad de poses o falsas iracundias. La novela tradicional se sigue publicando. Además de los viejos autores se puede citar a Haraldo Conti (que disminuye considerablemente su calidad en relación a los cuentos), Daniel Moyano, Iverna Codina, etc. Ninguno alcanza a manejar los elementos tradicionales con la profundidad que pudiera crear una nueva dimensión.

Los peligros que acechan a la nueva novela son múltiples. A cada movimiento que realiza corresponde una respuesta del sistema, adecuada para absorber el impulso renovador. La insistencia en la característica individual del creador ha impedido la formación de un grupo que cuestione y defienda dinámicamente

conceptos de avanzada. La posible influencia de las revistas literarias ha sido absorbida por semanarios de información que dedicaron cada vez más espacio a lo literario. Aparte de los peligros obvios (imposición forzada de valores ineficaces, listas de best-sellers falsos, imposición de "ondas", etc.) citaremos dos peligros más de los semanarios. El primero es el de la imposición de una respuesta determinada del creador frente a la sociedad. Se ensalza un nuevo lenguaje se hace que el creador se sienta cómodo en un estilo que, justificado en su primera obra, se hace rancio luego, aunque le rinda económicamente. El segundo es el de la continua absorción de creadores nuevos por parte de los semanarios de información. No nos referimos al hecho de la alienación del trabajo (absolutamente ineludible en *cualquier* oficio de una sociedad alienada). Es más peligrosa la influencia sobre la creación misma de los autores. En una sociedad en la que escribir equivale a morir de hambre, resulta atractivo trabajar en algo que se relaciona directamente con lo que se hace en lo creativo, la sección de libros de un semanario, por ejemplo. Pero los semanarios se quieren inteligentes, exigen un estilo equilibrado e irónico (aunque siempre inocuo). De ese modo las fronteras entre estilo literario y periodístico se liman y el estilo que sustenta económicamente debilita y absorbe al creador.

No creemos hablar de falsas conspiraciones. La revolución en los géneros literarios contribuye tanto como otras a poner en peligro el sistema, sin embargo, a pesar de sus ataques, no cesa y en el último de los casos puede ser demorada, nunca muerta.

Las condiciones han cambiado, la capacidad de consumo decrece día a día y con ella todo lo que el "boom" literario significó de ventajoso y retrógrado. La peculiar ambigüedad de cierta atmósfera socioeconómica que permitía por reflejo la ambigüedad creativa o la exageración de reformas puramente formales, ha desaparecido. Se vive como colonizado, bajo una dictadura sin atenuantes y en una realidad violenta, de una violencia hasta hace poco subterránea y ahora explícita, una realidad que exigirá y exige el máximo posible como respuesta.

DATOS DE LOS AUTORES

BERTOLT BRECHT: Quizá el máximo dramaturgo contemporáneo. A la vez poeta intenso y directo. El interrogatorio a un hombre bueno forma parte de "MeTi o el libro de las metamorfosis". Fue traducido por Bolívar Echeverría y publicado en Revista Casa de las Américas N° 44.

MANUEL LUCCA: Poeta y pintor cordobés. Nació en Hernando. Realizó varias muestras. Publicó un libro de poemas: "Voces", al que pertenece el poema publicado. Actualmente reside en Pueblo Italiano.

ARTURO CARRERA: Co-dirige una excelente revista poética porteña: "El cielo". Viajó por Europa, en donde recopiló ilustraciones para libros infantiles. Actualmente traduce a Mallarmé.

JORGE VARLOTTA: Dibujante y fotógrafo uruguayo. 29 años. Viajó recientemente por Argentina.

MANUEL BANDEIRA: Uno de los máximos poetas brasileños. "El mejor de todos nosotros, el más fuerte" dijo Drummond de Andrade. Participó del movimiento modernista brasileño, movimiento cuyas características nada tienen que ver con las del modernismo rubendariano. Nació el 19 de abril de 1886 en Recife. Sus principales obras son: "Cenizas de las horas", "Carnaval", "Ritmo disoluto", "Libertinaje", "Estrella de la mañana", "Itinerario de Pasárgada". Tradujo a Shakespeare, Schiller, Cocteau, Brecht. Obtuvo el premio "Felipe de Oliveira" e ingresó luego a la Academia Brasileña de Letras. Murió el 13 de octubre de 1968.

NESTOR CANDI: Poeta y músico platense. Baterista del conjunto hippidílico "La Cofradía de la Flor Solar". Nació en 1945.

FRANCISCO PONCE: Nació en Trujillo - Perú (1942). Tiene publicado: "Poemas de emergencia" (1968), "La máscara del tiempo" (1968). "Sombras del tiempo" (1968) en México.

RUBEN MAKINISTIAN: Nació el 7 de enero de 1947 en Rosario. Estudia medicina e integra un conjunto teatral.

ANTONIO CLAROS: Nació en Trujillo, Perú, en 1939. Profesor de Literatura. Publicó en 1962, su poemario "Chloe", en Cuadernos de Hontanar. En 1968 la revista HARAVI, ha dedicado íntegramente el N° 15 a sus poesías.

REMO BIANCHEDI: Nació en 1950. Inédito hasta hoy. Viajó por Perú. Es también dibujante.

PABLO DE ROKHA: Junto a Manuel Bandeira y León Felipe, una de las tres importantísimas pérdidas que sufrió la poesía en 1968. Poeta chileno, precursor de Neruda, pasó gran parte de su vida en desatadas y violentas polémicas con el mismo. A su alrededor se formó una familia poética, ya que también su esposa e hijo son destacados creadores. Viajó hace poco a China. Nació en Licanten, el 27 de marzo de 1894. Algunos de sus libros son: "Los gemidos" (1922), "Poema U" (1927), "Suramérica" (1927), "Escritura de Raimundo Contreras (1929), "Jesucristo" (1936), "Gran temperatura" (1937), "Canto al ejército rojo" (1944), "Arenga sobre el arte" (1950).

EDWARD EASTLIN CUMMINGS (1894-1962) Uno de los revolucionarios del arte de este siglo. Nació en Massachusetts (USA). Entre sus obras pueden citarse: «Tulips and Chimneys» (1923), «XLI Poems» (1925), «Étcétera» (1925), «Viva» (1931), «50 Poems» (1940). Escasamente traducido a nuestro idioma, el poema publicado integra una plaqueta de escasa tirada traducida y editada por Octavio Paz en 1963, y reproducido en el suplemento literario del diario CRONICA el 6/11/66.

HUMBERTO MEGGET: Uno de los más originales y contemporáneos poetas uruguayos. Ver página 24.

LOUIS MARCORELLES: Crítico de cine perteneciente al equipo de la revista francesa "Cahiers du Cinéma".

LA HORA DE LOS HORNOS: prueba del "directo"

por Louis Marcorelles (Cahiers du Cinema n.º 210)

El film político tiene sus cartas de nobleza en la historia del cine: en primer lugar Eisenstein (toda la obra muda), Leni Riefenstahl ("Triumph des Willens", 1934), Frank Capra ("Prelude to war", 1942). Se debería mencionar también a Dziga Vertov, en menor grado a King Vidor. Las mejores obras así producidas deben su cualidad particular al montaje, montaje fundado en el cine mudo y claramente definido por los cineastas soviéticos, Eisenstein y Vertov, ni Leni Riefenstahl, a través de la mediación de Walter Ruttmann, ni Frank Capra, sostenido por el genio analítico de William Hornbeck, se alejarán de él verdaderamente. Como máximo, podemos notar a partir de Leni Riefenstahl el rol considerable jugado en lo sucesivo por la palabra: el peso de las palabras, el ambiente sonoro captado en vivo, equilibran o corrigen la acción pura. Frank Capra usará después de 1939, con una infinita virtuosidad, en "Mr. Smith Goes to Washington", todo un registro sonoro, con el solo objeto de ilustrar cierta concepción de la democracia americana (esos sorprendentes senadores interpretados por Harry Carey, Claude Rains, Edward Arnold, H. B. Warner, Porter Hall, más el joven James Stewart).

Con el desarrollo de las técnicas del directo, después del advenimiento de las cámaras ligeras sincrónicas en primer lugar, teniendo en cuenta el perfeccionamiento del magnetoscopio y de las mini-cassettes, la palabra se encuentra por primera vez en la historia del cine sino a la altura al menos con posibilidades casi iguales a las de la imagen. El montaje, al mismo tiempo que reencuentra su función natural, la primera, debe ser redefinido. La gratuidad del símbolo visual ya no podría prevalecer exclusivamente; el sonido, palabras y

ambiente sonoro, no podrán ser considerados como un elemento complementario, una utilidad. Arroja toda mala conciencia a la noche de los tiempos, se puede hablar con libertad y franqueza, confrontar la ideología viviente (Leacock), o vida (Perrault). En el extremo límite es concebible encarar, para limitarse al cine político, directamente político — porque todo film es político —, un "ensayo", con toda la fuerza del término, escrito directamente sobre la pantalla, sin mediación literaria o dramática o plástica. Es lo que ha intentado y logrado, con la colaboración de Octavio Getino, Fernando Solanas en su monumental "La hora de los hornos"

Es difícil circunscribir con precisión la obra de Solanas y Getino, ya que ellos la han querido "abierta", según la expresión de moda, aquí muy distinta a una cláusula de estilo. Se dirige a militantes, la coyuntura se modifica, el film se identifica a la acción necesaria y no podría ser considerado nunca como "acabado". La noción misma de acabado le es totalmente extraña. En todo caso puede intentarse observar las modificaciones en curso. En su versión original de Pesaro, el film dura 4 horas y veinte minutos, se divide en tres partes bien distintas, sucesivamente de 95, 120 y 45 minutos, pudiéndose desarrollar indefinidamente esta última parte en función de la documentación, cartas, testimonios, recogidos después de cada proyección. El subtítulo del film: "Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación", traza el plan de conjunto. La primera parte, la más conocida en Europa, y que tiene el inconveniente de dar una idea un poco limitada, sino deformada de la obra in toto, se intitula:

"Violencia y liberación". Esencialmente panfletaria, de agitación propagandística, según la vieja palabra soviética, ejercicio de alta acrobacia, manipulación por excelencia, tiene por objeto despertar al espectador latinoamericano de su letargo, se dirige tanto a los obreros, a los campesinos, como a los intelectuales. En trece notas más o menos largas, Solanas analiza sucesivamente la historia, el país (geografía, economía), la violencia cotidiana (obreros mal pagados, presencia constante de la policía, el latifundio, la enfermedad), la ciudad portuaria (Buenos Aires), la oligarquía (la aristocracia rural y sus sueños de grandeza, su nostalgia del pasado, de Europa), el sistema (denuncia de la oligarquía agraria y de la alta burguesía industrial), la violencia política (América Latina, víctima de golpes de Estado en todas partes), el neo-racismo (herencia del colonialismo, perpetuado por el neo-colonialismo), la dependencia (la explotación neocolonial inseparable del subdesarrollo, su consecuencia lógica), la violencia cultural (compañera de la violencia económica: sobre un continente analfabetizado la cultura importada de Europa, fuera de su contexto, no sirve sino para perpetuar la opresión), los modelos (desarrollo de la idea precedente), la guerra ideológica (todo perpetúa la cultura de los modelos europeos o americanos, tanto para los jóvenes como para las "élites"), al fin la elección (foto del "Che" muerto en Camiri mantenida durante cinco minutos).

La segunda parte, la más magistral, decapitada por voluntad expresa de los autores después de las muy vivas críticas que suscitó en Europa por parte de todos los que identificaban instantáneamente a Perón con Franco o Mussolini, se quiere "Acto para la liberación", ella misma dividida en dos partes de desigual longitud, la primera "Crónica del peronismo" (1945-1955), de unos buenos veinte minutos, verdadero detonante del film, la segunda más compleja,

"La resistencia" (1955-1966), consecuencia lógica de la primera, nueva serie de notas, en número de trece en la versión modificada actual.

Solanas, amateur de la gran ópera y músico él mismo, vuelve a emplear el estilo de obertura, en el sentido musical, de la primera parte del film, esas frases cortas en gruesos caracteres que son otras tantas invitaciones a la acción. Dziga Vertov había utilizado también con efectividad el inter-título, conjugando efecto plástico y efecto dinámico, modificando el grosor de los caracteres cuando la amenaza o el ímpetu se desarrolla. Solanas, amigo sólo de la palabra lineal, restituye muy simplemente la cadena hablada, y eso se pondrá aún más de manifiesto cuando, en el más puro estilo del cine de animación, dará a leer frases inscribiéndolas letra tras letra sobre la pantalla, como al telear de una máquina de escribir invisible. Inmediatamente después de esta introducción, "algunas luces se vuelven a encender en la sala", Solanas y Getino se acercan al público mientras la voz de Solanas, continuando y haciéndose oír desde lo alto de la pantalla, que ha quedado negra, invita a los espectadores a considerar al film como un acto, y a considerarse a ellos mismos como protagonistas de la acción. Una tela sobre la escena proclama en enormes caracteres: **TODO ESPECTADOR ES UN COBARDE O UN TRAJIDOR (FRANZ FANON)**. Al terminar su discurso en el film, es observado un minuto de silencio en "homenaje al Che Guevara y a todos los patriotas que han caído en la lucha por la liberación latinoamericana". Después del minuto de silencio la proyección re-omenza, y explotan, no hay otra palabra, los prodigiosos documentos sobre la caída del peronismo. De la toma del poder el 17 de octubre de 1945 por Perón a su partida voluntaria al exilio, diez años más tarde, bajo la presión de la armada, una página de historia vuelve a vivir en directo ante nuestros ojos, genialmente ilustrada por

actualidades impresionantes que están en el origen del profundo malestar, sino de los ataques a menudo desleales, de los espectadores europeos de la versión integral. Digo desleales, porque, sin tomar partido sobre el fondo (no poseo la información suficiente), siempre me ha parecido evidente que Solanas y Getino no incitaban de ningún modo a comunicarse con la masa estática de los descamisados alrededor de su jefe sino librárnos a la evidencia, según sus propias declaraciones, de la primera aparición de las masas argentinas en tanto que masas. Es a partir de esta bisagra indispensable que se articula todo el film, se convierte probablemente en el film histórico más grande realizado hasta hoy. Que sobreviva a esa decapitación con la reflexión que sigue (porque el tono del film, después de esta obertura-choque, va a cambiar totalmente, orientarse cada vez más hacia la meditación activa, la explicación paciente, implacable), basta para probar el talento de Solanas.

De ese raudal de imágenes-choque, imágenes esta vez no manipuladas, brutas, sonido e imagen presentes con una amplitud abrumadora, más que el molesto pasaje en que Evita habla a la multitud con su fervor de madona de San Sulpicio, importa aquel en que la Armada, el 16 de junio de 1955, hace bombardear el Palacio de Gobierno y el centro de la ciudad, mientras la multitud se agolpa en las calles, imágenes de fuerza desnuda, de represión bruta, ejercida contra una voluntad popular evidente. El 31 de agosto de 1955 Perón habla al pueblo reunido en la Plaza de Mayo, por última vez afirma su intención de permanecer en el poder. Algunos días más tarde la Armada lo destituye, y es enseguida el desfile de la burguesía y del clero a través de Buenos Aires. Se borra todo rastro del peronismo, se queman libros. Incontestablemente Solanas obtiene aquí el efecto de choque que puede desencadenar todo un proceso de reflexión sobre la necesidad de volver

a poner al peronismo en perspectiva; sobre la identificación demasiado fácil de peronismo —facismo europeo— mal absoluto. Al menos en Cuba se les hace justicia a estas visiones simplificadoras en diversos escritos teóricos ("Pensamiento crítico" nº 21, 1968, artículo de John W. Cook). La masa peronista conoce su primer bautismo de fuego, su primera toma de conciencia. La lucha se proseguirá en adelante en los sindicatos y la clandestinidad.

Pero no se podría demandar a Solanas y Getino la objetividad absoluta, el punto de vista de Sirius. Han tenido a bien estigmatizar cruelmente los discursos de diputados comunistas y demócratas progresistas, aliados en la Unión democrática, apelando al pueblo para denunciar al "nazi-facismo" peronista, en la época de la alianza sagrada entre los Aliados de la Segunda Guerra Mundial, proyecto de la futura coexistencia pacífica. La segunda parte: "Resistencia", desarrolla lógicamente, en 13 notas y testimonios de este "Acto para la liberación", la idea-fuerza de la obertura, el valor del peronismo como primera experiencia de masas, ilustra con ejemplos concretos la lucha llevada cotidianamente por miembros del movimiento provistos de una conciencia de clase muy nueva. Seguimos entonces la evolución del peronismo entre 1955, fecha de su caída, y 1966, en que ha sido rodado el film. Uno detrás de otro sindicalistas, estudiantes, escritores, testimoniaban la necesidad del compromiso, que tiene sentido sólo a través de lo que había de positivo en el peronismo. En el taller, en las usinas, hombres y mujeres militantes describen su combate, evocan las huelgas, las ocupaciones de usinas, los enfrentamientos con el poder. Surge el mito de la "espontaneidad", espontaneidad que ha permitido a las masas desorientadas del peronismo sobrevivir, encontrar otras soluciones inmediatas para proseguir la lucha. Espontaneidad que ya no basta. La última nota, introducción al debate, sirve de

transición a la tercera parte, "Violencia y liberación". Las imágenes más duras del film nos son asestadas en pocos minutos: la paliza que policías de civil le propinan a Angel Taborda, visto precedentemente, en el curso de las luchas sindicales, arrastrado desvanecido por el polvo; la gran huelga de Tucumán, acompañada por el canto "Padre, ¿dónde está Dios?". Un dirigente de la juventud peronista plantea la alternativa: a partir de allí se impone la acción militar, la acción política no sirve de nada en una democracia inexistente. Las luces se encienden, se emprende la discusión con el público.

Tercera y última parte, "Violencia y liberación", más corta, más insinuante, más comprometida si eso es posible. Un viejo militante de la Patagonia describe la opresión sufrida nuevamente por mano de los colonizadores ingleses. Se lee una primera carta de combatiente. Momento crucial del film, quizá, aquel en que Julio Troxler, militante sindicalista en fuga, explica cómo escapó por primera vez a una ejecución sumaria después de la caída de Perón, cómo fue vuelto a apresarse y torturado, por qué continúa el combate. Hemos leído esas cosas, no las hemos visto y oído nunca simultáneamente. Una segunda carta habla del compromiso del intelectual. De la misma forma que, entre otras modificaciones aportadas después de Pesaro, se había introducido en la segunda parte las discusiones de tres estudiantes, un poco más lejos se evoca el testimonio escrito de un sacerdote, apóstol de la violencia revolucionaria. Las voces de los dos autores alternan. Solanas más doctoral y Getino más febril. Solanas insiste sobre la necesidad de una praxis revolucionaria, término igualmente puesto en evidencia desde Pesaro. Nueva carta: "La América Latina será el Vietnam de los diez próximos años". La coexistencia pacífica es imposible, se debe luchar aquí y ahora. El film termina en pesadilla

lirica, con la policía y la violencia siempre omnipresentes que han medido todo el film, sobre el canto "Violencia y liberación", escrito, texto y música, por Solanas, llamando a la lucha armada.

¿Se hablará de un loco? O "La hora de los hornos" es una aberración, un delirio de intelectuales latinoamericanos; o es el acto revolucionario querido por los autores. No sé cuál será el resultado sobre el terreno. En el cine hay revolución: no podemos quedar neutros, estamos obligados a reaccionar, a proyectarnos en un problema preciso, al cual no podemos dar un comienzo de respuesta sino mediante un análisis casi científico del film, estructural si se quiere, y yo no hice más que esbozarlo. Desde hoy, sin embargo, la historia argentina, por la conjunción de testimonios objetivos, actualidades, entrevistas tomadas en el fuego de la lucha, y la subjetividad de dos autores comprometidos, hablándonos en directo, con letras o voces, no es más, al menos para mí, y pienso que para todo espectador un poco responsable, la desconocida descrita por los manuales.

La responsabilidad de Solanas, si el film no bastase para testimoniarla, está también en ese esfuerzo por reestructurar su obra al filo de los días, de la experiencia adquirida con el contacto ajeno después de las primeras proyecciones. La presentación un poco bruta del peronismo se ha matizado, una nueva introducción a la segunda parte nos llegará quizá un día, si las circunstancias lo permiten. Work in progress si los hay, el film confirma otras experiencias menos militantes quizá pero no menos políticas como el "Saint-Jérôme" de Fernand Dansereau en Canadá, como diversas tentativas en Francia. Funda su dialéctica sobre el testimonio viviente y vivido, encarnación de la ideología. Simple medio, intermedio, no resuelve nada. Dialectiza una situación dada. Un análisis en profundidad distinguiría el aporte del directo puro y el de los medios me-

nos clásicos; como la música, dominante en este film lírico; opondría secuencias en directo y montajes frecuentes, muchas veces destacables, sobre la música, "La hora de los hornos" podría sin forzar su sentido definirse como una suite de temas y variaciones sobre la revolución: el más grande compromiso del artista unido al más sutil equilibrio.

Importa, a despecho de censuras seniles, difundir lo más ampliamente posible una obra que nos obliga a redefinir nuestra relación con el cine.

LOUIS MARCORELLES

bibliográficas



Inédito de Melville.

Ignoramos si es o no apócrifo, pero la revista venezolana "El reflejo dorado" publica, en su sexto número, un texto inédito de Herman Melville. Se trata, como es obvio, de un borrador de su famoso cuento "Bartleby o una historia de Wall Street". Lamentablemente, en la citada publicación no se aportan mayores datos informativos.

Un sujeto, a quien podríamos llamar Bartleby, se ve obligado, por razones que no vienen al caso, a asentarse subrepticamente de un lugar que podríamos llamar Madville. Un par de amigos suyos, el señor Saw y el señor Dolpher, reciben el encargo de mantener la imagen

de Bartleby entre sus conocidos y gentes del lugar; es decir, tratar de que nadie se entere de su partida. Para conseguirlo, se valen de distintos trucos, como por ejemplo decir: "Casualmente recién se acaba de ir Bartleby. Me contó un buen chiste. Resulta que...", o si no: "Bartleby? Un poco indispuerto..."

Variante I: Los amigos, Saw y Dolpher, esperan noticias de Bartleby desde el vecino condado de Newfok para terminar la farsa; pasa el tiempo, las noticias no llegan, y ellos continúan. No saben que el día que Bartleby decidió partir, fue a la estación de ferrocarril a tomar un tren para Newfok y esperándolo, tuvo ganas de orinar, y buscando el baño se metió por unos turbios pasillos y al fin quedó encerrado en una pequeña piedad de dos por dos, mal ventilada, de la que nunca pudo salir y murió rápidamente de hambre y hastío; fue recién muchos años más tarde cuando un empleado nuevo de la estación, deseoso de hacer méritos, empezó a limpiar pasillos y piedad y en una de ellas encontró una especie de momia de sandía que tiró a la basura (era el cadáver momificado por la humedad y el hastío, del buen Bartleby). A todo esto, la gente de Madville había desarrollado un acentuadísimo delirio persiguiendo la imagen siempre huidiza e inalcanzable de Bartleby, y se suicidaba masivamente.

Variante II: Saw y Dolpher ponen tanto entusiasmo en la creación de la imagen de Bartleby, que la gente comienza a verla, primero débilmente — apenas una transparencia — y luego más y más nitidamente, hasta que, cuando Bartleby decide volver, se encuentra a un perfecto doble suyo que ha usurpado su lugar, y se mata.

Variante III: Luego de algunos meses, tanto sus amigos como las gentes del lugar, olvidan al buen Bartleby. En esa época, llegada la primavera, Saw y Dolpher se enteran por boca de Jameson, ordenanza de uno de los edificios de Newfok, que

Bartleby ha muerto. Lo ha hecho en su habitación de Hanchor St. junto a M., conocida dama de Madville. La noticia sorprende a Saw y Dolpher, pues acaban de tomar el té con ella.

LA CONSPIRACION - Paul Nizan -
Ed. de la Flor.

Con la ubicación de ese jardín "que no era más que un pequeño recinto de árboles abrasados y de hierba enferma", Nizan pone en marcha el marchitar de las sorpresas, de los descubrimientos y de las historias a propósito de lo que los hombres harían o dejarían de hacer si volvieran a tener veinte años, frente a las asimiladoras conciencias burguesas que sólo un cataclismo social harían saltar.

Un grupo: Rosenthal, quien aspira a reducir las ideas a sus móviles verdaderos; Laforgue, un intelectual que trabaja por la variedad ocupacional; Pluvinage, cuyo sólo nombre de fantasía provocaba sospechas a los anteriores, necesitado de un grupo donde canalizar su resentimiento; y Bloy y Jurien, oscuros idealistas, fundan el periódico Guerra Civil como una de esas pequeñas empresas mediante las cuales se termina por creer que cambia el mundo y en realidad el móvil primordial es conseguir la ruptura con la familia de la que inexorablemente se depende y de la estéril sociedad que se niega a admitirlos pero tampoco puede terminar su existencia. Ese mundo despiadado termina triunfando sobre la debilidad, imponiéndole autodestrucción y traición, armas que no puede contrarrestar porque carece de las propias: los valores jóvenes.

El estilo de la novela, en frases largas y cortantes, alternadas, mantiene un gran interés narrativo y sólo decae en las descripciones hogareñas, pero siempre sostiene el anhelo de rescatar la angustiada imagen de la vida como ilusorio heroísmo.

S. W.

LA VIDA FELIZ DE FRANCIS MACOMBER de Ernest Hemingway -
Ed. Rueda - Buenos Aires - 1969.

La reedición de estos cuentos de Hemingway confirma que en lo específicamente literario, su importancia e influencia más valiosa han sido las que tuvo como cuentista. La serie de novelas que siguieron a sus primeros cuentos estarían cargadas de una serie de elementos hoy ya envejecidos y perderían, en comparación, la intensidad y sobriedad, casi objetivista, que caracteriza a sus relatos. Es en ellos donde la décima parte visible del témpano, —según su célebre teoría—, muestra con estilo más despojado y a la vez más complejo, los profundos y ocultos nueve décimos restantes. Basten como ejemplos algunas de las cumbres que figuran entre estos 39 relatos. "La vida feliz de Francis Macomber". "Las nieves del Kilimanjaro" y "El río de los dos corazones", relato este último en el que la falta de datos subjetivos psicológicos o sucesos narrativos, hace que el estilo borde el de un manual de pesca, pero con una tensión interna tan marcada que en ningún momento decae el ritmo, preciso hasta hacerse jadeante del relato. Esa misma sobriedad, predominante en todos los cuentos, es la que hace aflorar con mayor claridad el conjunto de temas básicos en el que se destaca, por sobre el nihilismo desesperado pero no filosófico —ya que en ningún momento deforma lo que ve en provecho de su concepción del mundo—, o del enfrentamiento desasido, extrañado, de sus personajes con la vida, el tema de la muerte, que se repite, explícito o implícito, nauseabundo o filosófico, machacante o fulminante, en todos los relatos.

La correcta versión de Francisco Brumat permite volver a considerar la obra narrativa de Hemingway, es decir su faceta más importante, sin mayores deformaciones.

HUGO DIZ. El amor dejado en las esquinas. Falbo, 1969.

Lo cotidiano como tema cuenta con numerosos antecedentes en la poesía de nuestra ciudad. Este primer libro de Diz se inscribe en esa corriente, aunque con una particularidad en principio poco conveniente: los hechos que le sirven de fuente (las mujeres, los bares, el trabajo) aparecen por el valor que el poeta les atribuye y no como necesidad expresiva. Esto da por resultado, no un lenguaje cotidiano, que se pretende utilizar para la creación artística, sino una forma "artística" de ver las cosas diarias.

Pero aunque el peligro existe, no siempre esta forma "artística" (en sentido peyorativo) es estéril. A veces se consiguen buenos resultados, y Diz lo logra en muchos casos. Son los poemas que tienen más autonomía, más solidez: "Niño", "El río", "Del niño y el pájaro", y otros. En general, casi todos en la segunda parte. En la primera, por el contrario, los poemas, bosquejos rápidos, no siempre aparecen al lector como completos, como abastecidos por su propio tratamiento, que no excluye algunos (muy pocos) lugares comunes.

No obstante, y sin necesidad de análisis exegéticos, la clave está encerrada en un poema, el último ("Vistazo final"): "Todo / progresivo / o regresivo / poco importa / si mal / o bien / se vive". El contexto nos transmite la visión de un poeta cuya posición frente a la existencia de las cosas es ambivalente, y encuentra su orden en esa misma ambivalencia. "La vida es una posibilidad que puede torcer la suerte tanto en favor tanto en contra", reafirma en el poema que abre el libro. La memoria, otro elemento constante, aparece de una forma en "Memorial", "Memorabilia"; y de otra, en "Inmemorial". Pero no son dos posiciones enfrentadas: nacen del

mismo sujeto. Justamente, la memoria (con sus dos valores) es uno de los dos elementos de otro complejo: el tiempo, y corresponde a su valor positivo. El negativo es la muerte, único elemento invariable, definitivo siempre, y que imprime un valor existencial a la obra de Diz: "El trecho resta... en vernos continuados... aún después de la muerte". "Cuenta sólo morir".

Por eso, aunque no se puede hablar de ningún modo de una poesía "metafísica", Diz consigue, y pese a las dificultades señaladas, dar una visión propia. Este mundo resulta convincente, en su relatividad. Un mérito nada despreciable.

E. D.

EL OTOÑO EN PEKÍN - Boris Vian -
Editorial Losada.

Cuando Alfred Jarry introdujo la patafísica como posibilidad de crear un mundo cuya estructura pueda ser realmente abarcada por el lenguaje, arrastró consigo la solemnidad de ese mundo. Vian elimina la retórica dominante de la relación signo-significado-significación y la reemplaza por la sucesión de imágenes que, en principio, nos parecen absurdas porque desconocemos las leyes que rigen la realidad. El Otoño en Pekín no se sitúa en Pekín ni hay mayores indicios de estación. En los primeros capítulos describe como, en forma inevitable, cada personaje se verá comprometido a trasladarse a Exopotamia, región desértica, para trabajar en la construcción de un ferrocarril que "será muy económico porque al no haber habitantes...". El resto del libro relata lo que en fondo es una búsqueda espiritual que realizan tres grupos: el técnico, en la superficie, que siempre está condenado al fracaso ya que terminada la construcción, esta se hunde en la arena, sobre las excavaciones que realiza Atanágoras, el explorador, en busca de la línea de fe. Nos queda la otra.

paralela: la historia del frustrado amor de Angel que sufre el destino, interpretado como una manera adulta de estar en ese mundo donde la muerte es la única salida a las grietas que abre la angustia. La novela finaliza con una aclaración que Vian llama pasaje, donde nos informa que un nuevo grupo parte hacia Exopotamia para comenzar la construcción de otro ferrocarril, es decir, que nuestras interpretaciones son falsas y por lo tanto habrá que empezar de nuevo.

S. W.

EL ÚLTIMO DE LOS ONAS

de Juan Carlos Martini - Ed. Galierna - Buenos Aires, 1969.

En este libro de J. C. Martini lo que se destaca, especialmente por tratarse de su primer conjunto de relatos publicado, es la unidad. Esta unidad está conseguida en primer lugar por un lenguaje propio, utilizado con más o menos variantes y resultados diversos, en todos los relatos; en segundo lugar, por la intención experimental de la gran mayoría de los mismos, en lo que a estructura cuentística se refiere.

De los diez títulos se destacan por su calidad "Schwache", "El último de los onas", "Sobre una línea media y recta" y "Ordenes". En "Schwache" se conjugan el lenguaje y la experimentación para lograr, mediante una técnica caótica, pero intensa y estructurada, un relato rayano en la poesía, construido por fragmentos que van y vienen alrededor de un eje único de personajes y lugar. Técnica caótica utilizada en otros dos cuentos del libro: "El último de los onas" y "La vez que los cuatro señores Pérez", etc. etc. en el que el caos no está controlado y se va destruyendo a sí mismo hasta culminar en la incoherencia.

"Sobre una línea media y recta" multiplica los puntos de vista espa-

ciales y anímicos sobre un suceso, más bien una disposición de personajes, y consigue crear en pocas páginas una trama casi de "suspense", apoyada en las posibilidades más que en los datos concretos. El procedimiento es similar en "Un incidente" aunque más limitado: no consigue romper el tono tradicional que el tema elegido impone.

"Ordenes" es uno de los dos cuentos en los que no prevalece en forma preponderante la experimentación de estructuras. El otro es "El señor C". Este último continúa sin mayores variantes a "Una confusión cotidiana" de Kafka; "Ordenes", en cambio, adquiere una atmósfera propia gracias a la intensificación y el estilo mismo. Su impacto queda un tanto limado por la indecisión narrativa de los últimos párrafos.

"El cubo" presenta una estructura muy organizada, con elementos numerosos de la novela objetiva: utilización de datos policiales, carácter visual —casi cinematográfico— del lenguaje, visión plana, sin subjetividades, bañando la trama y objetos.

"Los afiches" y "Una estatua de mármol me conduce de la mano" son, finalmente, y junto con "El señor C", los cuentos más flojos del volumen, este último por la razón apuntada más arriba; los dos primeros por desviar la potencialidad de su lenguaje y experimento mediante una serie de datos intelectuales accesorios, ajenos al cuento en sí y la utilización de temas "eternos" (el amor o la relación de una pareja joven y libre, la felicidad, la intención de vivir en una forma poética), con una falta de renovación de los mismos que desequilibran el relato y lo acercan peligrosamente al snobismo o la cursilería.

El saldo es positivo. Cinco de los diez cuentos alcanzan a redondear plenamente sus intenciones y ninguno de los restantes rompe el todo en forma detonante.

E. E. G.

ATENCION

ATENCION

Una publicación periódica a editarse en Buenos Aires reunirá cuentos y poemas de autores americanos que colaboren en revistas literarias o firmen obras de poco tiraje.

Los trabajos deben remitirse a:

René Palacios More / Ed. Santiago Rueda Sarmiento 680 1º. piso - Bs. As. - Argentina

CANJE RECIBIDO

REVISTAS

Península No 4 (Perú) — Trilce No 14 (Chile) — Asomante No 4/68 (Puerto Rico) — Pecopeo No 14.15 (Pehuajó) — The Bridge and pont No 8, 9, 10, 11 y 12 (Yugoslavia) — Cuadernos del Guayas No 24/25 (Ecuador) — Trace No 17 (U.S.A.) — Hoema No 6 (Venezuela) — Norte No 227 (Méjico) — El Cuento No 34 (Méjico) — Uno por Uno No 1 (Buenos Aires) — Profils poetiques des pays latins (Francia) — Charlando No 7 (Río Cuarto) — El Cielo No 2 (Bs. As.) — Cormorán y Delfín No 18 (Bs. As.) — El Escarabajo de Oro No 39 (Bs. As.) — Eco Contemporáneo No 12 (Bs. As.) — Ensayo Cultural No 41 — Aquí Poesía No 23 (Uruguay) — El Cuento No 35 (Méjico) — Inédito (Bs. As.) — Ant Ed No 3/4 (Italia) — Grama No 4 (España) — El Reflejo Dorado No 6 (Venezuela) — Poesía de Venezuela No 36 37 (Venezuela) — El Contemporáneo No 4 (Bs. As.) — Momento No 1 (Bs. As.) — Lugones No 1 (Córdoba) — Punto y Coma No 2 (Bs. As.) — S. B. Gazette No 15 (U.S.A.) — Agentzia No 11/12 (Francia).

LIBROS

IAN de Héctor Paz — Ed. Los Huevos del Plata (Uruguay) / POEMAS AMERICANOS y POEMAS AUSTRALES, de Rubén Vela — Ed. Losada (Bs. As.) / 4 PLAQUETAS, de Rubén Vela / POESIA CHECA — HE DICHO BASTA, de Hugo Giordano — TE ACONSEJO ADAN, de Felipe Novoa — LOS DIAS SALVAJES, de Walter C. de Camilli — GUITARRA EN SOMBRA, de Clara Silva — IMAGENES DE UN EGO DISOCIADO, de Francisco Copelli (h) — LA HORA CERO, de Ernesto Cardenal — EL AMOR, de Saul Ibargoyen Islas — Ed. Aquí Poesía (Uruguay) / ENTRE EL VEINTE Y EL TREINTA, de Manuel Augusto Domínguez — EL PRINCIPE, de Maquiavelo — AL FINAL DE LA CALLE ESPERANZA, de Teresa Grondona — NEXUS, de Henry Miller — LA VIDA FELIZ DE FRANCIS MACOMBER, de Ernest Hemingway — UN HOMBRE QUE SE VA, de Eduardo Zamacois — Ed. Rueda / PARAMOS, de A. Ubani — Ed. del autor / HOMBRE DE DOCE MENOS CUARTO, de Carlos Paffino — Ed. El Barrilete / EL ORGASMO DE DIOS, de Andre Boulton Figueira de Melo — Ed. Ahoma



TODAS LAS NOVEDADES
LITERATURA
PSICOLOGIA
DISCOS
REVISTAS EXTRANJERAS
AFICHES
CIENCIAS

LIBRERIA SIGNOS

CREDITOS
LUNES A DOMINGO
GALERIA LA FAVORITA



LIBRERIA Y EDITORIAL
LA MEDICA
S. A. C. I. F. I.
CORDOBA 2901 - TE. 39-7858
ROSARIO (REPUB. ARGENTINA)

FUNDADA POR
RADI T. RADEFF

MEDICINA y Ciencias Biológicas
en general
Abogacía - Ciencias Económicas
Psicología - Filosofía - Literatura
Suscripción a Revistas Médicas
Nacionales y Extranjeras

Para Sade el hombre soberano es inaccesible al mal, porque nadie puede hacerle mal.
Maurice Blanchot

Siempre hay que volver a Sade, o sea al hombre natural, para explicar el mal.
Charles Baudelaire

Lo que Sade representa es deformado sin cesar por el sentido y es a nivel del sentido, no del referente, que debemos leerlo.

Roland Barthes

Son verdades sombrías las que aparecen en la obra de los auténticos poetas; pero son verdades y casi todo lo demás es mentira.

Paul Eluard

Apareció

carta de un ciudadano de parís

Los textos políticos más famosos del "divino marqués"

prólogo de Nicolás Rosa

editorial aries

entre ríos 687

rosario

José Pedroni Obra Poética

Selección realizada por el autor
2 tomos - 800 páginas
un apéndice gráfico por tomo
con numerosas fotografías
y facsimiles de originales
del autor
un apéndice final preparado
por el autor con extensa
y minuciosa información
sobre su vida y su obra
más una cuidadosa cronología
introducción de Carlos Mastrorandi
en venta en librerías \$ 2.800

Colección Homenaje Editorial Biblioteca



Departamento de publicaciones de la
Biblioteca Popular C. C. Vigil. Alem 3078
tel. 82435. Rosario, Rep. Arg.

LOS HOGARES DE BAUEN



CeDInCI

Son el resultado de la síntesis de la moderna concepción de construcción en Propiedad Horizontal y la idea de confort que tradicionalmente se vincula con la vivienda individual.

BAUEN arquitectura S. R. L.

Alvarez / Goldberg / Solomonoff / Schujman / arquitectos

1° de Mago 864 / teléfono 23752 / Rosario