

PALABRA

AÑO II Nº 3

SEPTIEMBRE-OCTUBRE DE 1962

\$ 20



roa bastos
sábato
portogalo

vanguardia
viñas: dar la cara



editorial

Una vez nos propusimos ser esenciales a la manera de Sartre, esto es: abandonar un poco nuestra contingencia, nuestra INESENCIALIDAD al Universo, HACIENDONOS nosotros mismos NECESARIOS en algo. Descubrimos que nuestros puntos de vista modificaban idealmente el mundo, que un pincel agregaba un matiz que la piedra de por sí no tenía y descubrimos el arte o, mejor, la ESENCIALIDAD del arte. Caímos en la literatura por NECESIDAD de esencialidad. Pero también por conciencia de contingencia. A veces presentíamos que la literatura por sí sola no llenaba acabadamente la exigencia de esencialidad; muchos nos enseñaron: algunos se creían prohombres y vivían (viven) en el Olimpo. Ellos no eran esenciales porque con literatura pura callaban lo de afuera y, así, apañaban y bendecían el orden constituido. Aceptaban el curso de lo dado, sin proponerse alterarlo, dejándolo la esencialidad para mejores tiempos. Caímos

en la literatura REVOLUCIONARIA que llenaba el postulado de esencialidad, al proponerse MODIFICAR (materialmente) el mundo. Pero es justo reconocerlo: no sólo por conciencia de contingencia, sino por INCONCIENCIA DE CLASE. Nos sabíamos junto a los explotados.

Respecto de nuestros maestros, iremos a sus funerales: que se acuesten y fornicquen en paz con sus mujeres.

Respecto de nuestros críticos, empezábamos a entender que la literatura para la Revolución, de que hablábamos, empezaba a ser mal entendida. Se nos dijo que los intelectuales no transforman nada sino que lo complican todo. De esto, a veces, se desprendían dos actitudes distintas: estaban los recién llegados, los que repudiaban la inteligencia en beneficio de una presunta praxis que no era ni helénica, ni marxista ni siquiera superadora de las dos y, en consecuencia, supuestamente revolucionaria; y, por otra parte, los que sin abominar de la inteligencia, la adscribían a cualquier tipo de actividad literaria menos a la LITERATURA DE REVOLUCION. Estos, por lo general, como repudiaban el arte lúdico, nos reservaban lugar en alguna orgía de nuestras clases cultas, para narrar lo que ellas creían legítima angustia de la existencia y que, en verdad, no es otra cosa que angustia de clase que se viene abajo. Las dos actitudes sintetizaban la negación de la literatura revolucionaria.

A los críticos hubo que contestarles. Nos amparaba Gramsci. Dijimos que los intelectuales —que no están por encima de las clases— dan a la que pertenecen, homogeneidad y conciencia de su propia función. Y los intelectuales revolucionarios son aquellos que organizan y favorecen la toma de conciencia de las clases revolucionarias. Insistimos en una diferenciación. Hablamos de otro intelectual de la Revolución QUE NO SE DIRIGE HACIA LA CLASE CUYO FIN ES LA TRANSFORMACION DE LA SOCIEDAD, sino a las que están en condiciones de plegarse a la lucha revolucionaria en carácter de clases subordinadas: éstos, al fin, SON la literatura revolucionaria. Una literatura —comprometida hasta los pelos contra la podredumbre— que quiere llegar a los que están a punto de pudrirse en una existencia sin elecciones revolucionarias. En nombre de ella sería interesante asumir la pura contingencia humana y, al hacerla conciente, superarla. Sería terriblemente interesante. Por lo demás, peligrosamente revolucionario.

Los prohombres y semidioses que escribieron graves y grandes volúmenes de numerosas páginas y se codean con dioses y diosas en el Olimpo, se irán a un infierno grandote y rojo: es que todos somos contingentes, pero unos (los prohombres) son más contingentes que otros.

Ya iban arrastrándolo hacia el fondo de la cuadra. —¡Métnalo en el baño! —gritó uno de los soldados—. ¡No dejen que se escape! —eran tres, cinco, los que lo habían agarrado y lo llevaban en vilo y en medio de la penumbra. Bernardo vio ese cuerpo desnudo; un manchón reluciente en el pecho y algo oscuro en el vientre, que se retorció primero en el aire, por un momento contra dos camas que chirriaron sobre las baldosas y después entre unos colchones arrollados que fueron rodando hasta las duchas.

—¡Que no se escape! —ordenó Velarde.

—Sí, sí —aceptó Espeche.

Dos soldados se treparon encima de los colchones y aplaudieron acompasadamente. —¡Ya mismo! —chilló Velarde—. ¡Que la muestre! —sacudiendo la mano con el birrete; el imaginaria había desenvainado la bayoneta y empezó a bailar una rumba, se frotaba con el arma y fingía un placer enorme. Bernardo lo miró; ése estaba en alguna playa de Hawaii, lo acompañaba Marilyn Monroe o alguna otra con una boquita por el estilo y los que sostenían a ese cuerpo que había dejado de sacudirse tenían que hacerle lugar. —Déjenmelo a mí —ronroneaba—. Déjenmelo...

Bernardo se fue acercando a esos tipos jóvenes que ya formaban un círculo en el baño; respondió: no sé que pasa —cuando los que trataban de ver incorporados en sus camas le preguntaron qué ocurría—, y sí; creo que es Mariano —cuando estuvo más cerca y pudo verle la cara. Era Mariano: sí; como siempre. Se había quedado en el suelo, con los brazos abiertos y las piernas encogidas, un poco temblorosas, pero casi divertido con lo que le estaban haciendo.

—¡Abriselas del todo! —exigió Velarde que seguía golpeándose la mano con el birrete subido al borde de los lavaderos. Y Mariano continuaba allí. "Como si tuviera apéndice", calculó Bernardo. Lo iban a operar y el permanecía a la expectativa frente a su propio cuerpo.

—¡Más! —volvieron a exigir desde la oscuridad.

—¡Es que no da más, hombre! —rezongó el furriel que lo sostenía por las piernas.

"Sí", pensó Bernardo: Mariano parecía agradecido de que le hicieran eso y de que él fuese el centro de todo lo que pasaba en ese dormitorio, como satisfecho de tener un cuerpo muy blanco entre todos esos camaradas oscuros y mucho más ágiles que él, aunque no dejara de rogar sin entusiasmo:

—No, muchachos, no me hagan eso, no sean así...

DAR LA CARA

david viñas

Lo publicado corresponde a un fragmento del primer capítulo de la novela DAR LA CARA, de próxima aparición.

—¿Y qué te hacemos? —lo tiro-neó el furriel.

—¡Chupichupichup! —se rieron atrás.

El que bailaba una rumba abrazado a su bayoneta o a Marilyn Monroe se había convertido en el danzarín de alguna ópera con hindúes, dejando que los hombros y los párpados se le pusieran violetas; entraba con un aire enajenado bajo el haz de luz que caía de la lámpara de noche y salía de un brinco: había untado su arma con algo que podía ser betún o pasta dentífrica mezclada con la grasa que servía para lubricar los fusiles y la iba desparramando aplicadamente sobre los muslos de Mariano.

—Allí, allí —le cuchicheó uno de los que formaban la rueda, y como el de la bayoneta se demoraba, estiró el brazo y hundió los dedos en esa piel lechosa—. ¡Ahí, que la tiene blandita!

Bernardo tuvo que treparse a uno de esos colchones que osciló un momento y después se hundió apenas, pero pudo ver esa bayoneta que iba extendiendo una mancha gelatinosa sobre la piel de Mariano como si la cubriera con una especie de hule.

—Ahí, te dije —insistieron desde atrás y esa mano rígida volvió a aparecer—. ¡Ahí, que es lo lindo!

Mariano dejaba hacer alzando la cabeza para mirarse un poco y parecía enternecido con su propio cuerpo.

—Allí también... ¡justo ahí! —chilló el furriel.

Mariano murmuraba apenas. —Vamos, muchachos, ya está bien... ya se divertieron bastante —y cuando esos dos que lo sostenían de las piernas lo tironearon, gimió. Siempre se la toman conmigo... Vamos, muchachos —y medio se sonreía para demostrar que no estaba enojado.

—¡Apuren! —reclamó uno de los de atrás.

Como esa bayoneta ya había entendido toda la jalea sobre los muslos y el pecho y el vientre de Mariano y el furriel exigió: ¡Denlo vuelta!, ese cuerpo recién se contrajo y Mariano empezó a pedir apresuradamente: —No; eso si que no. Ya está bien así. No, no, no... A nadie se lo hicieron... —y volvía la cara hacia un lado y al otro para buscar a alguien que le diera la razón—. ¡Vos, Carman! —rogó al descubrirlo a Bernardo parado encima de ese colchón totalmente hundido—. ¡Vos Bernardo... Deciles que...! —y la boca de Mariano ya no tenía nada de divertida, sino que se ablandaba—. ¡No dejes que me...! —pero los que lo sostenían de los brazos lo arrastraron hacia uno de los bañitos, justo bajo una de las lámparas de noche. "Para verlo mejor", calculó Bernardo. O para que los que formaban el círculo pudieran apreciar su faena. Y de nuevo vio brillar ese cuerpo de Caperucita maravillosamente blanco y contraído. A su lado, Espeche, que había nacido en el Uruguay, pero que hacía la conscripción como cualquier, se palmoteó los hombros desnudos y avanzó empujando a ese círculo de tipos jóvenes para que no dejaran de rodear el cuerpo de Mariano. —¡Qué blanquito! —murmuró meneando la cabeza.

—¡Blanquito? —Velarde se mordisqueó los dedos—. Está lindo; eso es lo que está —y pegó un salto y se bajó de los lavaderos.

—Parece una nena. —Espeche había apoyado los brazos sobre los hombros de Bernardo.

—Una nena rica —reflexionó Velarde sobriamente.

—Sí... Muy rica.

—Está para comérselo, ¿no te dan ganas?

Espeche suspiró:

—Y a esta hora que a uno le suenan las tripas...

—Cierro —Velarde se había saltado sangre en la cutícula y se secaba los dedos en el pantalón—. Es una hora muy brava.

Los que se habían quedado a mirar desde sus camas corrían hacia el baño y se iban amontonando sobre los que formaban un círculo. —¡No empujen! —protestó Espeche y Bernardo sintió que la boca se le llenaba con olor a pan agrio, pensó "Pan agrio" y avanzó

poco hasta que Espeche dejó de apoyarse en los hombros—. ¡Poronga! —se rió Velarde y otro aseguró que todos tenían derecho a ver bien de cerca y a hacer lo mismo que el bailarín de la bayoneta que se había transformado en un mago y apuntaba con su arma ennegrecida el cuerpo de Mariano pronunciando una especie de conjuro—. Te voy a abrir en dos partes —murmuraba—. Espada portentosa... Esta espada no dolor... —y los que sostenían a Mariano de las piernas le apretaron los tobillos contra el suelo y el furriel lo obedeció a Velarde que le propuso, ¡Sacale los borceguies! !

—Se va a lastimar —intervino uno de atrás. Bernardo se volvió: allí estaba Sabul apoyando la espada contra uno de los espejos; su alta frente de profeta se contraía—. No, no... —musitaba con tono justiciero—. Lo van a lastimar.

—¡Qué se va a lastimar! —insistió Velarde—. Va a estar mejor ¡Sacále los borceguies!

—¿Así se queda más desnudito? —a su lado, Espeche había comprendido.

—Sí; más desnudito —dijo Velarde.

—¿Más lindito?

—Sí, eso: más, pero mucho más —canturreó.

Espeche también tenía iniciativas:

—¿Por qué no les decís que le saquen las medias?

—¡Sáquenle las medias! —ordenó Velarde.

Los pies de Mariano aparecieron más blancos que nunca. El mago de la bayoneta, arrodillado entre las piernas, con ese jugo le marcaba unas cruces o las iniciales de alguien que bien podía ser una muchacha que se había tirado cerca de Chacarita, contra un paredón detrás del Tornú, o el número del regimiento:

—¿Estás llorando? se detuvo apenas.

—¡No, qué va a llorar! —le aseguró Velarde.

—¡Metesela! —pidió uno de los que miraban desde más lejos, saltando de una cama a la otra. —¡Y con pintura blanca así se ve mejor! —pero Bernardo no vio ni la bayoneta ni la cara del que había gritado porque ya no podía vérsela y porque todos esos tipos amontonados habían cubierto la poca luz que se desparramaba desde la lámpara de noche—. ¡Dale, Gamarra, ahí va bien! —y apenas podía oír la voz de Mariano que ya no decía "Muchachos" esto o lo otro, sino que repetía un nombre que muy bien podía ser el suyo Bernardo o Carman o Bernardo, por favor.

—¿Se la...?

—¡No!

Y el mago de la bayoneta ya era un pájaro que escarbaba entre

las piernas estiradas y casi blancas de Mariano, y se alzaba de pronto, bruscamente en medio de la penumbra, largando los brazos hacia arriba en una especie de aleteo.

—¿Se la metiste?

—No... ¡Ya va!

Ese pájaro revoloteaba un poco y giraba en torno a los tipos vestidos a medias que formaban una rueda: unos más arriba, los que seguían trepados a los lavatorios; ese pelirrojo mucho más alto y que abrió una ducha pero la cerró en seguida cuando le gritaron que no jugara, y algunos acucillados, con la cara muy cerca de la de Mariano. "Como estudiantes de medicina sobre la mesa de operaciones", pensó Bernardo. "Sí". Y se descubrió bastante satisfecho con su precisión. Hasta ese momento todo lo que pensaba había sido un chisporroteo de medusas fugaces y transparentes: sólo se habían posado sobre algo macizo cuando las piernas de Mariano dejaron de estremecerse y ese gangoso sobre Bernardo o Bernardo para qué sos mi amigo o para qué tenés las jinetas de cabo, concluyó.

—¡Metesela de una vez! —exigieron desde los lavatorios.

Y todos fueron una rueda de pájaros oscuros cuando el que había pegado saltos se encogió entre las piernas de Mariano: unas aves atentas, de ojos saltones.

—¡Metesela!

—¡Pero metesela bien!

—Bien adentro; así, así...

Un balanceo, algo muy suave, casi tibio empezó a hamacar a todos y a juntarlos en una especie de danza ritual y anhelante que los obligaba a tomarse de los brazos y a amontonarse pausadamente. Todos juntos, bien adentro, cómo nos divertimos, ya ni chillaba, qué tipos que somos, tragando saliva, esto no lo hace cualquiera. Hasta que Bernardo sintió ganas de orinar o que le ardían las tetillas y empezó a gritar: ¡No sean animales!, y al que estaba encima de Mariano lo tiró a un costado, sobre una cama, tratando de agarrarlo del cuello pero enganchándose de la ropa y más gritos y otros manotazos. Y al furriel que lo quiso detener lo lastimó con algo sintiendo que le abría una raya húmeda en la cara. —¡Animales! —aunque desde arriba de los lavatorios le patearon la cintura hasta que alguien, casi seguro que Sabul, se puso de su parte, pero rodó al suelo dando vueltas entre los colchones que se desparramaron sobre esos charcos que brillaban desde antes y que habían crecido con el agua del pelirrojo que jugueteaba con la ducha—. ¡No sean animales! —volvió a gritar tratando de acercarse a Mariano—. ¡No sean...!

—¿De qué te las tirás? —lo detuvo Velarde y empezó a darle

empujoncitos en el pecho—. ¿Eh? ¿De qué te las tirás?

—No me las tiro de nada —dijo Bernardo y se ajustó los anteojos.

—¿Cómo "de nada"? —y otro empujoncito.

—Te digo que...

—Pero si estábamos divirtiéndonos.

—¿Divirtiéndonos? —Bernardo se esforzó por resultar irónico—. ¿Vos te divertiste mucho con eso?

—Velarde volvió a empujarlo en el pecho:

—Sí, mucho —eran unos empujoncitos muy suaves, una especie de caricias, algo intolerable—. ¿Por qué? ¿Hay alguien que haya dicho que está mal?

—Sí —murmuró Bernardo—. Yo.

—¿Y quién sos vos?

—Bueno... ¡se acabó! —y de un manotón le bajó los brazos y los empujoncitos en el pecho concluyeron.

—¡Si vos bien que te divertiste! —lo acusaron desde atrás.

—¿Qué? —se volvió Bernardo.

Y cuando lo ayudó a Mariano a levantar del piso mientras Sabul le iba quitando esa pasta negra con una toalla, después de haber ennegrecido completamente el pañuelo, el furriel, Espeche y ese pelirrojo, decepcionados, con los brazos caídos, se quedaron murmurando que quien se cree, que no tiene derecho, en medio de ese círculo que se había roto.

—Tengo lastimado —se quejó Mariano.

—¿Dónde?

—Ahí —y rengueó hasta su cama secándose el resto de grasa que no le había limpiado Sabul, o algo que le brillaba en la cara que podía ser un poco del agua de las duchas o sudor o vaya a saber qué.

—¿Te duele?

—No, no...

Bernardo lo acercó a la cama, lo tendió lentamente y con dificultad, porque se trataba de una de las cuchetas altas.

—¿Estás cómodo?

—Más o menos...

Le hizo bajar las rodillas y tuvo ganas de dejarle la mano sobre el muslo, pero las piernas de Mariano temblaban. "Casi lo hacen tiras", pensó.

—¿En serio que no te duele?

—En serio.

—Mirá —le bromeó—, conmigo no te hagás el...

—¡No me hago nada! —le susurró Mariano con rabia.

—¿Querés algo?

—No; nada.

Bernardo apoyó la barbilla sobre el borde de la cama:

—¿Ni un poco de agua? —y se animó a dejar su mano sobre la pantorrilla de Mariano.

—Bueno, si querés molestarte...

Bernardo trotó hasta el baño fro-

(Continúa en la pág. 20)

AUGUSTO ROA BASTOS

(POEMAS 1947-1949)

ALA DE SOMBRA

(A Roque Molinari Laurín,
quieto y alado ahora.)

Donde el suave ojo del cielo
mira ascender la noche de tus sienes,
voy a buscarte.

Tal como en otro tiempo
y en otras noches,
con tu velada espuma humana
y tu frente encendida de mortal inquietud,
díafano camarada,
tu claridad ardía junto a mi cabecera,
tu misteriosa luz, tu nostalgia del cielo.

Aún se acuerda de ti la polvareda
roja del trópico que puso un día tu barba del
color de la sangre.

¿Te acuerdas tú del Paraguay,
su hechizada y frenética belleza,
su luz devoradora que consumió tus manos
y oscureció tus párpados, tu apresurada sangre,
tu exaltada pasión?

Dónde poner la mano que no sienta
la melodiosa piel de tu recuerdo,
esta ceniza aún tibia, llena de la fragancia de
tu nombre...

¡Qué poca eternidad cabe en las manos que
aprietan un latido
que uno cree inmortal!

Tu ala de sombra lento arrastra su vuelo
sobre la taciturna frente de tus amigos.

Reclinado en tu fábula,
como un reflejo en medio de otros vivos reflejos,
te escondes de ti mismo y hay que buscarte
entonces de rodillas,
con los ojos cerrados, del otro lado de tu sueño.

Atareado en tu silencio demasiado reciente,
libre ya de la efímera dolencia de la vida,
felizmente no escuchas ni las súplicas vanas ni
el dolor verdadero,
ni las embaucadoras y póstumas mentiras que
quieren sobornarte
como moscas azules en tu oído de cuarzo,
sombros, temblor del fango, miserables conjuros!

Pensativo
en la desmemoriada soledad que te ampara ya
no me reconoces,

y el adiós en tus manos resplandece tan puro,
que mi escoria terrestre tiembla de recibirlo,
teme manchar tu celeste materia recién ama-
necida,
como si el muerto fuera yo,
tu despegada sombra, trémula y vagabunda.

Mínimo y tierno, impasible y cruel,
miras pasar la rueda nebulosa del tiempo
lejos de tus orillas donde el rumor del mundo
con tenue chapoteo agoniza sin mojarle los pies.

De tus labios se acuerdan aún las palabras má-
gicas

como abejas perdidas de un jardín devastado;
tus criaturas fantasmales
luchando por entrar en tu celaje oscuro que un
dragón pequeñísimo vigila;
los enigmas sumisos, la inviolable inocencia de
las cosas que amábamos.

y caliente aún por el roce de tu pecho y la vida
tu amuleto de hueso del que saltan destellos de
pálida dulzura,
latidos cenicientos y obstinados presagios.

¿Te acuerdas tú del Paraguay?

Donde amaste y sufriste hasta caerse el co-
razón de entre los dedos,
donde muchos te lloran para siempre
como a un terrón muy puro de su tierra de
lágrimas,

donde dejaste entera la vida entre el rocío de
sus valles,
donde una golondrina se te metió en los ojos con
un bosque incendiado en el pico,
buscando enloquecido un cielo fresco, la ventana
del alba,
un niño eterno a quien dejar su canción mo-
ribunda.

Cuando vuelva a mi tierra, si es que vuelvo
algún día
después de tanta muerte, yo buscaré tu vida
donde sé que transurre por unas entornadas
comarcas de silencio y frescura,
como la misma sangre de la tierra
que enciende los naranjos con la vívida escarcha
de sus siglos floridos.

En tanto, no te apiades de mí.
Recuérdame en tu sueño. No me olvides.

Tan tierra son los hombres de mi tierra
que ya parece que estuvieran muertos;
por afuera dormidos y despiertos
por dentro con el sueño de la guerra.

Tan tierra son que son ellos la tierra
andando con los huesos de sus muertos,
y no hay semblantes, años ni desierto
que no muestren el paso de la guerra.

De florecer antiguas cicatrices
tienen la piel arada y su barbecho
alumbra desde el fondo las raíces.

Tan hombres son los hombres de mi tierra
que en el color sangriento de su pecho
la paz florida brota de su guerra.

Atada la memoria a una cadencia
va resbalando en número y medida,
de tal manera a la costumbre asida
que está sonando en medio de la ausencia.

Así la acumulada persistencia
de aquel incendio brilla por mi herida,
y está su sombra al cuerpo de mi vida
atada como roja transparencia.

Ni el soplo corrosivo del destino
ni la salada lluvia de mi llanto
ni el ánimo de tierra del camino

pueden contra este fuego de mi nada,
porque destino y tierra y tiempo y llanto
no hacen sino avivar su llamarada.

ciegos

Me piden ustedes que les hable de mi novela. ¿Qué les puedo decir? Me han hecho ya infinidad de preguntas y acaso pueda ser útil a otros lectores que me refiera a una de esas preguntas y reproduzca la respuesta.

Un librero me preguntó que tenía que ver el "Informe sobre Ciegos" con el resto de la novela. Yo, a mi vez, le pregunté qué clase de pesadillas acostumbraba tener. Me respondió que la pesadilla más reiterada era una ansiosa persecución por los techos de una catedral, a vertiginosa altura, sobre planos inclinados y resbaladizos. Le pregunté qué tenía que ver esa clase de persecuciones con la venta de libros, con las cuentas corrientes, con el arreglo de sus vitrinas. Me miró perplejo. Entonces le expliqué que las pesadillas de un librero, aunque no guarden vinculación aparente con la actividad diurna, son muy significativas, y completan la descripción de su realidad integral de una manera oscura pero profunda. Fernando Vidal Olmos es el personaje central de la novela, el polo demoníaco de toda su estructura, el ser alrededor del cual giran los otros personajes importantes, aunque él casi nunca aparezca. Para decirlo con la notable frase del clásico (como todas las frases notables luego convertida en lugar común), "brilla por su ausencia", se destaca temerosamente. Alejandra marcha hacia él con la fascinada seguridad de un hipneta. Y, cuando al ter-

minar la segunda parte de la novela, entra en aquel siniestro departamento que está al lado de la iglesia de la Inmaculada Concepción, en Belgrano, el mismo departamento en que Fernando penetró en el "mundo de los ciegos" Alejandra penetra simbólicamente en la parte final y más horrible del incesto. Así comienza la tercera parte, el informe de Fernando, el monólogo en que este loco no habla para nada de los personajes y hechos que figuran en el resto de la ficción, la pesadilla que tiene tan poca vinculación con los episodios del resto como la pesadilla de la catedral con el modesto librero; pero que en un sentido profundo y misterioso no sólo tiene vinculación con todo el resto sino que la tiene en grado supremo. En ese informe pretendo entrar en el sentido secreto de la existencia, enfrentarme con los terrores y los enigmas básicos de la vida. Es el lado nocturno de la misma realidad que aparece en el resto de la obra, es la descripción del infierno y del subconciente de los mismos hombres y mujeres que allí actúan. Y, sobre todo, es la narración del incesto mismo que es el nudo de la novela, aunque no aparezca en la forma trivial y naturalista que al parecer algunos habrían deseado, aunque asuma la forma final de un incesto cosmogónico, en que el hombre cohabita con la hija y con la madre, en que la madre es también la tierra y el origen del hombre.

Ernesto Sábato

ernesto
sábato

tulio r. severí

y vanguardia

Al considerar las condiciones actuales en que se desenvuelve el teatro moderno de vanguardia, se observan determinadas características sintomáticas que en mayor o menor forma modelan los juicios críticos; que se vierten con respecto a otras ramas del quehacer estético, en cuanto presuponen una similar reacción racional, por parte de una estructura social ante la múltiple problemática que plantea el ser humano en la actualidad.

La cronicidad con que resurgen ciertas crisis de valores espirituales, no ya como expresión de un disconformismo individual, sino en calidad de trasunto de una pluralidad humana y "substratum" de una época, nos lleva a desechar — hoy en día — la creación artística sólo en carácter de práctica subjetiva y translimitada a lo concreto; desarraigada de su tiempo y del contorno, al conceptualarla en unidad e íntima interrelación determinista, con las circunstancias sociales que en verdad la nutren y originan.

Más aceptando el anterior juicio, ¿qué revela el medio ambiente al intelectual, continuamente acuciado por desentrañar las incógnitas que se le presentan al ser humano? En respuesta deberemos manifestar, que le demuestra un medio materialmente imposibilitado por alimentar el afán espiritual del individuo, al haber caducado antiguos sostenes morales que pretendían guiarlo, y que se mantenían como un hecho estático e inmutable — fetiches —, en amplia discordancia con su evolución y continua renovación.

Ante esta situación, el arte como receptáculo de vivencias, sintió el impacto y cundió en él la desorientación y el desaliento por no encontrarse dentro de las cánones imperantes, otras salidas que configuraran una futura senda bienhechora.

Cuando se agotan las reservas que mueven y guían a una estructura, el único e inevitable medio para alcanzar una supervivencia plena y totalmente humana, es reemplazarla, sin emplear catárticos paliativos

que sólo sirven para retrasar esa incontrovertible consecuencia.

Cuando se desvanecen mitos sedimentados a través de los años y no se halla de momento cómo sustituirlos, cunde el desánimo, la confusión, la exacerbación de la angustia existente. Y la carencia de potencias para superarlas, es índice histórico de un momento de crisis.

Previo este "introducción", nos será posible definir hacia donde tiende el teatro moderno de vanguardia, personificado aquí en las obras de Arturo Adamov, evitando por lo demás caer en especulaciones semánticas, propensas a disimular la conjunción existente entre — lo expresado y lo vivido.

Arturo Adamov, ruso caucasiaco nacido en 1908 y radicado en Francia a partir de 1924, es quien cronológicamente junto a E. Ionesco ("La Invasión"; "La Cantante Calva") inicia en 1950 una nueva conformación en cuanto a medios de construcción teatral, por lo general tendientes a expresar una visión desolada de la naturaleza humana,

faceta que alcanza su máxima plenitud expresiva en el teatro de Samuel Becket revelado en escena con su "Esperando a Godot" (1953).

A. Adamov, es quien en este triángulo obtiene menor repercusión formal en sus obras. Preocupándose, en especial, por el clima que crea y que se constituye en la esencia de su teatro. Este rasgo de discutible extremismo teatral como al que llegan Becket e Ionesco, por ejemplo, hace de Adamov un autor más ligado a las antiguas modulaciones teatrales, sin que vaya en desmedro de su condición de vanguardista.

Si bien la Escuela de Vanguardia posee en su totalidad reminiscencias precisas de la obra de F. Kafka del que ha asimilado su raíz y móvil axial intelectual, es en Adamov donde resalta en particular esa influencia, pues tanto Ionesco como Becket — por nombrar los más conspicuos — han experimentado por otros derroteros: de la irremediable opresión de Becket, en el que se halla ínsito el influjo de Joyce y en grado sumo

ADAMOV



Proust, expresada en amargo y sombrío tono, al sutil y enervante lenguaje de Ionesco. Ese orden estructural eminentemente enraizado en el mentor kafkiano lo conduce a Adamov a jugar sus personajes en permanente desasosiego, que si en ocasiones proviene de un sino sobrenatural y metafísico, en las últimas de sus obras es reemplazado por las mismas potencias humanas, sin variar el resultado. Hace recordar a Kafka, proclamando aquello de: "Sí, para Dios existe mucha esperanza, una esperanza infinita, pero no para nosotros".

Resulta interesante observar que las características de la cosmovisión kafkiana, no han desaparecido con él, sino que por el contrario al tipificar un estado emocional real y perdurable aún, ha influido en numerosos intelectuales. Pero debemos hacer notar la siguiente diferenciación, a mi criterio fundamental: Kafka es hoy un símbolo, un símbolo que dice del desencuentro y la soledad del ser humano en nuestra época. El ha sido sincero; el problema se presenta cuando sus premisas se pretenden trocar en axiomas y al desear la imposición cierta de sus dudas, lo que no es sincero ni mucho menos.

Los problemas kafkianos, se utilizan en la actualidad como una cobertura sofística para huir de una realidad que no los desmiente, pero que tampoco los acepta como **totalmente** suyos. Es decir: existen las salidas a esas dubitativas preguntas: sólo resta al intelectual comprensivo tomarlas como tales.

La esencia humana que en Adamov es negativa, resalta en Kafka y aunque éste en muchas circunstancias la une y la hace depender de Dios, ciertas veces profiere ciertos conceptos cuya naturaleza documental humana es innegable. No sé si esto está claro, me remito al texto en caso de que no sea así. Dice Kafka: "Nada he traído conmigo por lo que sé, que pueda satisfacer las exigencias de la vida, sino únicamente la debilidad humana general. Con ella, con esa debilidad (que es en este sentido una fuerza inmensa) cargué sobre mí con lo **negativo de mi época, DE MI EPOCA QUE ME ES TAN PROXIMA Y QUE NO TENGO DERECHO A COMBATIR PERO, SI EN CIERTA MEDIDA A REPRESENTARLA**". Es decir, que los planteos kafkianos se basan estrictamente en una realidad congruente que les ofrece esa visión, mas sin hallar dentro de ella una solución a sus dudas, y por supuesto sin tratar de encontrarlas mediante otros caminos más profundos y objetivos. Nos resulta llano tratar de hallar las líneas originarias de tal postura, si partimos de una base sólida, una interpretación coherente que obedece en última instancia al proceso económico-social de

una clase y su temor por el futuro. Analizando dentro de nuestras posibilidades, la obra de Adamov, Beckec e Ionesco entre otros, se nos presenta la existencia de una sólida conexión entre sus tesis y las antítesis respectivas. Ambas son formuladas pero no atinan a expresar cuál sería la síntesis dialéctica de las mismas. ¿Es qué no la hay? O simplemente ellos se hallan en un laberinto tal, que no llegan a aprehenderla. Nos inclinamos, por esta posibilidad.

El cerco cada vez se cierra más y son muy pocos los que puedan evadirlo, pues para ello es necesario vencer prejuicios y limitaciones de clase que constituyen el leit-motiv de la vida intelectual burguesa. Por otra parte el laberinto antes referido es el refugio donde se guardan las frustraciones que resultan del continuo desengaño, ante la concreta putrefacción de la sociedad en que se desenvuelven. El vuelco a la introspección en la observación de los fenómenos resulta, tanto de las penalidades por ellos presenciadas, como por la falta de valentía moral para adoptar un compromiso total. Ante una cercana encrucijada, toman conciencia de la imposibilidad de superarse dentro de los cánones normales por ellos previstos.

En tanto no logren esa superación fundamental sus obras llevan incoherentemente una pesada crítica al contorno social, en cuanto a la nefasta influencia que sobre el individuo ejerce. Es por esto que dar una síntesis significa en estos casos, antes que una concreción final, un paso primordial hacia la comprensión de la vida y su confianza en el destino humano.

El teatro de vanguardia, y en nuestro caso Adamov tipifica una mentalidad real existente. Su creación no es ficticia pues porta una determinada representación libre de meras abstracciones intelectuales; **cuando se plantean los problemas del ser humano desde el punto de vista burgués, surgen las similitudes e identidades no debido a una influencia de tipo literario, sino porque esos asuntos se hallan yacentes en la vida social.**

Es con respecto a esto que debemos decir algunas palabras. Al superarse la mecánica expresionista en teatro, donde privaba una animosidad polémica espontánea, y la alusión a hechos vigentes despertaba enconadas críticas por parte del autor; cuando —en suma— el teatro era un "pulpito", y cada obra se elevaba como un clamor acusador de matices iconoclastas y negatorio de lo concebido tradicional, se puso en evidencia lo pernicioso de esquematizar situaciones teatrales sólo en base a declaraciones panfletarias, plagadas de infantilismo artístico. Ya lo señala S. Melchinger cuando afirma que "el pathos de las fór-

mulas y lemas sólo aparece, cuando el teatro es invadido por dilettantes, y los dictadores son los más peligrosos de ellos. Fue en ese momento cuando el desprendimiento y desacatamiento de arrojadas reglas, produjo en el autor teatral un ansia irreprímible por ahondar, profundizar en lo estrictamente humano (como núcleo) o en lo ontológico (como ser individual), y he aquí que —por lo contrario de lo acaecido anteriormente con el expresionismo— surgieron automáticamente sin proposiciones premeditadas puntos de contacto, similitudes ideológicas (en sentido figurado) no buscadas de un modo forzoso sino determinadas por un estado latente de cosas.

La misma inquietud que guía a B. Brecht en sus obras, superficialmente se nota en cualquier autor teatral moderno de vanguardia; empero la identidad es sólo formal. Brecht sabe a donde lo conduce su forma de pensar, su derrotero se halla lucidamente expuesto y él se ha limitado a recorrerlo. Todo lo opuesto es lo que acaece con Adamov e Ionesco por ejemplo. De la obra de Brecht a la de Adamov, media enorme distancia: lo que en el primero surge aparentemente candoroso e ingenuo (sus parábolas), es un medio explicativo y elucidatorio perfectamente guiado hacia un fin congruente y fijo, libre de contradicciones; mientras que en Adamov su camino (de "La Invasión" a "Paolo Paoli") que es la última que conocemos) ha evidenciado un ansia experimental halagüeño y precursor de posibles sorpresas, mas ha sido un sendero accidentado y cambiante lo que nos priva de conocer cuál será su futuro punto de llegada. Esta fragilidad de principios nos lo demuestra el alegato anti-masivo de Ionesco (Rhinoceros) y la obra "Paolo Paoli" de Adamov, disímiles en su construcción a todo lo anterior de ambos autores, —digo diferentes sólo en construcción pues los fines no han variado—, luego de sentar las pautas de un renovado teatro, optaron por una más amplia coherencia y claridad de expresión conceptual, quizás porque sus contradicciones son tantas que indefectiblemente deben sentir necesidad de comunicarlas. De esta forma han resquebrajado el vanguardismo escénico. Este giro inesperado y sorpresivo se produce simultáneamente con la aparición de las dos obras antedichas. Este esbozo tiene por objeto puntualizar que el fundamento de la labor intelectual no es la vulgar resonancia formal y publicitaria sino el móvil fijo y consciente que hacen de un autor imperecedero: Shakespeare, Ibsen, Shaw y Brecht, entre otros, lo son.

Específicamente en cuanto a su "mettier" teatral, Adamov en toda su obra se distingue de Ionesco y se acerca más a Becket en cuanto al hecho característico de su obra es la progresión del clima que destaca las situaciones y las eleva a una dramática tangiblemente humana, en cada uno de sus personajes; circunstancia que acentúa el vínculo de esencia y formalismo teatral, al no disociarse al protagonista de la trama que anima, manteniéndose un constante "crescendo" que culmina rodeado de acciones imprevisibles. Este es su rasgo definitorio: desecha eslabones insustanciales y trata, dentro de sus ya notadas limitaciones, por continuar su búsqueda constante.

Melchinger sostiene que uno de los rasgos del teatro moderno es la revolución de las formas, la expresión teatral. Quizás dentro de unos pocos años, el teatro de vanguardia se valorará en lo atingente a la renovación con que se encaran temas teatrales, es decir a la revitalización impresa al elemento formal. Se introdujeron presencias heterodoxas en la construcción escénica, práctica ya utilizada en años anteriores pero no con la persistencia e importancia otorgada en estas producciones. Se menospreciaron las unidades de tiempo, lugar y acción tomadas en su sentido tradicional, facetas del llamado "teatro aristotélico". En Adamov adquiere relevancia la acción, vivaz y por momentos vertiginosa donde en suma prevalece el acto teatral, el hecho escenificado. "En la verdadera obra teatral, el mundo visible roza con el invisible; el ademán, la actitud, el cuerpo, expresan lo que el lenguaje sólo no es capaz de expresar" (Adamov). Se ha desechado el preciosismo barroco en lo relativo al lenguaje, prevalece el diálogo-árido que suma la generalidad de la labor teatral de Adamov.

Al referirnos al "nuevo" teatro de vanguardia, debemos aclarar su sentido. No es "nuevo" por su novedad concepcional, sino por su renovación; ya A. Artaud en un ensayo, poco justipreciado en su época afirmaba: que la irracionalidad y la ilogicidad debían dominar las formas del teatro. Su error consistió en abstraer el teatro del contexto que lo rodea. Hoy el teatro de Adamov, como el de Ionesco y en grado sumo Becket son renovadores de las estructuras teatrales pero a ellas le aunan su visión humana-social. Son profetas del cataclismo, del fin total, aun cuando el mismo prototipice la muerte de una clase de vida dominante. Simone de Beauvoir, en su ensayo "El pensamiento político de la derecha" precisa un rasgo prevalente en las obras de la intelectualidad burguesa... "Pensamiento de vencidos, pensamiento vencido. Para descifrar las ideologías de derecha contemporáneas, conviene recordar siempre que se

elaboran **BAJO EL SIGNO DE LA DERROTA**". Ya lo sintetizábamos en un anterior artículo sobre Ionesco en estas páginas, al decir que sus obras llevan consigo una sensibilidad de post-guerra, generación frustrada en sus más caras ideales. Adamov, sin embargo, trata de llegar a "algo" quiere saberse conocedor de ciertos problemas y es entonces cuando experimenta. Así lo testifican algunas de sus últimas obras: "Ping-Pong" y "Paolo-Paoli" por ejemplo; a los efectos de interiorizarlos sobre las mismas, referiremos sobre ellas algunos conceptos.

"Ping-Pong" (1953) perfila el cierre de un ciclo y el comienzo de otro. En ella se pergeñaron las características que luego, cohesionadamente, se ubicarían en "Paolo Paoli". Según palabras de Adamov (señaladas por P. Barceló)... "Ping-Pong debe considerarse una verdadera obra, que abre las más amplias perspectivas". Su trama es simple y dislocada, aunque se observa un respeto por el escalonamiento dramático, no notado anteriormente. Dos personajes proyectan el perfeccionamiento de autómatas; finalizados sus planes los ofrecen a financistas, mas éstos les responden que otra persona se ha adelantado en ese sentido. En tanto uno de ellos abandona sus estudios; el otro se sumerge más y más, en los mismos. Finalmente, ambos amigos se unen para repudiar a los autómatas y se dedican a jugar al ping-pong, simple entretenimiento. Una de las más importantes consecuencias de esta obra es la pintura de la frustración de ambos personajes, al depender sus vidas de un designio terrenal, **humano**. Es decir el abandono —en cierta forma— de Adamov, del factor sobrenatural, llegando a la conclusión que no sólo Dios nos guía, hay otros que lo hacen por él, igualmente mal.

"Paolo Paoli", es sin lugar a dudas su pieza teatral más decisiva, en ella se nuclean congruentemente los fines e ideas de Adamov. De esta conjunción, de este resumen al igual que los valores, resaltan netamente las negaciones y los vicios limitativos de los que adolece.

La idea central, resulta de una pintura social abarcadora de los años 1900-1914, en la que el personaje fundamental es Paolo-Paoli; al que rodean diversos personajes (siete en total) que pretenden representar a los núcleos sociales de mayor influencia. Del multiparalelismo se infieren los choques inevitables entre los diferentes intereses, obteniéndose como resultado un mosaico revelador de la concepción liberal-burguesa, de la que se nutre Adamov. Paolo Paoli significa el proceder de un burgués medio, algo nacional y progresista hasta el momento en que

se perjudican sus negocios. Sus elásticas convicciones —en este sentido— lo llevan a juzgar a sus congéneres imaginarios de acuerdo a sus estados ya económicos, ya anímicos. La parábola que describe es explícita; de una situación de mediana prosperidad, asciende mediante sus negocios sin importarle mucho los que lo rodean, aun cuando lo barniza con un tono de liberalidad; pero debido al crack económico de la época, su pasajera riqueza se desvanese y cae en la pobreza. Los personajes secundarios son perfectamente individualizables en cualquier lugar: el Padre Saulnier, quien no titubea en unirse con un enemigo presuntamente mortal ¡un masón! cuando sus intereses así lo reclaman. Hulot-Vasseur, el industrial masón, cuya doble faz en la amistad y en los negocios lo caracterizan como lo que es, realmente. En definitiva muy bien planteados los temas referidos a la burguesía —medio que Adamov, conoce y siente muy bien—, su inmoralidad y oportunismo falso. En cambio falla cuando diagnóstica y esboza las reacciones del obrero Marpeaux, totalmente desdibujado y que ofrece a nuestra visión una expresión lastimosa. En efecto, su accionar nos produce un sentimiento de pena, de lástima, muy de acuerdo a las expresiones pasadas de los intelectuales burgueses, cuando el personaje proletario les provocaba una emoción de irreprimible compadecencia (surgida de la seguridad y el afianzamiento observado en esos momentos), Paolo Paoli, nos trae a colación una imagen social que creamos suficientemente superada. Esas reacciones sentimentales de Paolo son sólo una farsa y al fin de cuentas la relación de la trayectoria de sus intérpretes con el proceso social no va más allá de una experimentación formal y en esencia eminentemente subjetiva. El hecho de claudicar ante ella, en determinados momentos no configura más allá, de una especulación ensayística, pues no podríamos achacar insuficiencia de concepto a Adamov, o ignorancia del tema, cuando ya en 1900, superando el teatro fácil de Rostand por ejemplo, surgía un Romain Rolland que otorgó al elemento multitudinario, la conducción y rectoría de la vida social, haciendo de él, su principal protagonista en sus piezas para el pueblo. "Un arma de combate contra la ciudad envejecida y decrepita"... definía Rolland a su teatro. Que al fin y al cabo era lo debido. Adamov, en cambio, no se atrevió a colocar a Marpeaux en su real sitio; pretendió soslayarlo con un final feliz sin entrar en el compromiso de la definición positiva.

Si con una palabra pudiésemos conceptualizar al teatro de Adamov, yo elegiría "NO", que encierra una

(Continúa en la pág. 20)

Salvaje como el viento, y arisca,
y triste a veces
como un rezo a la muerte,
y otras veces dichosa, transparente,
y otras veces turbia
como esos charcos donde nadie bebe.
Naranja salvaje, verde, agria,
y otras veces dulce,
roja por dentro

como tal vez fueran algunas
de las que resuman en el monte
y nadie prueba.

Salvaje,
como mi cabello en batalla de insomnio,
como mis uñas mordidas, como mis cejas rebeldes,
y otras veces tierna
como la voz ausente.

Salvaje.
como la garra en la que estrujaría mi corazón
cuando se encierra en víscera.
Como la despavorida corza de la selva.
Como el tigre en distendida mancha
tras la presa.

Como el asombro de Adán,
ante el rostro espiral de la tormenta.
Como mi deseo si alguna vez se despertara
y no hallara la multitud en torno.
Como el gozo que entracierra mis ojos
y abre las puertas de mi grito de par en par.
Como el dolor que me atraviesa
Como el dolor que me atraviesa
Con sus crines mordidas por el fuego.
Como el infinito miedo de mis noches
poblándose de monstruos.

Como mi impulso frenético de golpear o besar,
y a veces recogida
como un maullido al sol,
y a veces abandonada
y quieta
como la certeza del amor,

y silenciosa,
como la alcoba de mis horas
entreabriendo furtiva a la sorpresa.

Salvaje como mi audacia,
y otras veces miedosa y tímida y cubierta,

y otras veces
con la impudicia latiendo a flor de ropa.

Salvaje.
deshaciéndome de mí misma,
y aullando y resonándome despedazada y
estremecida
y tensa, entre el lino dormido de las sábanas.

Fruta roída.
y otras veces intacta,
semilla, pulpa, zumo, toda guardándome
para la Augusta nada.

Naranja salvaje, verde, agria,
con dolor de colores en la cáscara,
y algunas veces dulce,
increíble

y algunas veces,
cuando nadie me prueba,
miel y lágrima.

matilde swan

SALVAJE

VERANO

jorge méndez

La menta trepa el aire haciéndolo delgado
para que perfora el olfato fino tui.

La corneta de la tarde
cobre melancólico
(de corneta y de crepúsculo)
flamea las enaguas veraniegas
que rumorean sobre muslos frescos
frutos sorprendidos
zarandeando su sorpresa azul.

El verano lanza sus gaviotas estridentes
de donde la brisa parte sin apuro
en busca de rostros abiertos
y sonrisas enjuagadas
y caricias aún en la mano templada
y charcos de memoria fresca
y mata de cabellos ajenos
sin dedos tejedores temblorosos
y el viento minúsculo
que trae el ávido marinero de cuero
con amuletos lejanos y maníes

y olor y color de canela
y cáscara de maníes tibios y nueces bucaneras
sin velas ni puertos ni adioses
—con sólo un capitán fantasma—
y petacas olorosas de lejana Escocia
tabaco de Virginia ondulante y rubia.

Las naranjas doradas
que dan a guardar su perfume litoral
con ilusión de sol en las manos
y reminiscencias de cedro y maraña
de esmeralda vital.

Deseo de manantiales:
boca incesante de bronce húmedo
musgo nilo
y jugo de trópico maternal.

Deseo de desbocado sobaco clorofila.

Deseo de copas cromáticas —diapasón mojado—
con deslizantes retoños de cristal
de madera oscura y embriagada,
años, lúpulo, órbita
y cebada
y mareo de taberna portuaria, sal
y vino.

Aceitunas reveladas,
peces felices, desnudos marinos
y el júbilo de huertos reventados
y estelas silenciosas tras las popas
de rosada melancolía y supurante adiós.

(Verdes mercados por la tarde
de cacareos sentenciados,
aves ahuecadas incubando el año nuevo
cogote tras cogote, verano tras verano
la esperanza está en el huevo,
el huevo está en la mano.)

La muchacha abre su párpado
y da bebida a la flor...

La menta trepa el olfato...
el trébol gobierna el balcón.

Obeliscos de helada transparencia
para la lengua del vino mejor.

Viene la noche.

Crepitan polleras en flor
tras la corneta del cobre vespertino.

Viene la dama nocturna
por encima de enredaderas
—blanca luna vegetal—
nacida desde un silencio
de estallido repentino.

Vino la noche cubriendo las laderas
del amor
fermento de leche celeste, sopor vital...
piel de piel y piel desnuda.

Con una camisa ceñida
de luna y agua menuda.

YO NO SOY EL PAYASO

josé triana

(poeta cubano)

Yo no soy el payaso de aquel circo
que anduvo entre las piedras
ni el muñeco de trapo
que mi madre aconseja en el oscilante armario.
Para que tú comprendas:
no soy el que comienza la línea,
ni hace muecas en el espejo.
Me siento tan inútil que descubro
la noche junto a una vieja guitarra.
Es muy largo el otoño; tal vez
los gorriones no lleguen a mi puerta.
El centro de este círculo es la muerte o el pozo
de la infancia tocado por el sordo chirrido de una
[cuerda.

Yo no soy el payaso de aquel circo
ni voy tirando almendras a las ranas del charco
ni tengo un papalote las tardes de domingo.
Aunque también es probable que sea todo eso
y no la sombra que busca su objeto más lejano.



nuevo cine argentino

DOS VERTIENTES

miguel ángel d'angelo

El estreno de "Los Jóvenes Viejos" y "El Hombre de la Esquina Rosada", y el otorgamiento anual de premios por parte del Instituto Nacional de Cinematografía a películas consideradas dentro del nuevo cine argentino, nos permiten intentar una interpretación del desarrollo en que se va delineando, a nuestro entender, esta nueva promoción cinematográfica. Más que nada, observar sus corrientes internas, ubicar sus diferencias. Interpretación —aclaramos— que no intenta abarcar todo su panorama, sino seguir una línea que consideramos fundamental dentro del Nuevo Cine.

Habíamos escrito hace un año desde estas mismas páginas, refiriéndonos al cine y nuestra época: "También en nuestro país se ha dado una radical transformación que, poco a poco, irá abatiendo—pese a los múltiples procedimientos con que sencillamente se lo persigue— toda una

oscura tradición de total inautenticidad y mediocridad lacerante en que se ha movido—pese a excepciones—el cine argentino. Una vuelta vital sobre lo real, lo auténticamente nuestro, a nuestras llagas, a nuestros candentes problemas, a la penetración aguda de nuestro ambiente, lo caracteriza". Y dábamos como ejemplo las más importantes estrenadas hasta la fecha: Tiredié, Buenos Aires, Bazan, El Crack, Los de la Mesa Diez, Shunko y Alias Gardelito— el intento más serio y responsable del Nuevo Cine.

Es decir, que veíamos la renovación, no sólo desde su faz técnica—detalles de cámara, encuadre o iluminación, como la vieron muchos— sino y principalmente, en una auténtica y responsable toma de conciencia, una seria y sincera tentativa de enfocar determinados y escamoteados aspectos de nuestra realidad, con sus lacras y sus mitos,

sus verdades indeseables que se temían exponer y revelar. Temática, ésta, que muy pocos se atrevieron a presentar y que hacía participar al espectador en sus planteamientos, enfrentándolo con sus problemas. Esta actitud inusitada, implicaba, obviamente, una **posición ideológica**: de alguna u otra manera, en mayor o menor grado, estas denuncias postulaban un inconformismo, una rebeldía contra **nuestras estructuras**. Su realismo no tenía otro sentido. Es ésta, entonces, quiérase o no, la característica esencial que el nuevo cine aportaba y por la que se definía, por la que se diferenciaba y oponía al tradicional cine comercial y escapista.

Recordamos, por ejemplo, que Tomás Eloy Martínez, adjetivó públicamente a "Alias Gardelito" como "cine revolucionario", como "película de choque" del cine argentino. Lo cual fue confirmado también

públicamente por nuestras autoridades cinematográficas o policiales, por la intensa campaña y diversos procedimientos con que se intentó exterminar estas experiencias. Esta posición que para nosotros configuraba la esencia de la renovación, no es, por supuesto, un fenómeno casual. Significan las expresiones con que una nueva generación cinematográfica respondía a la agudización y contradicciones últimas a que ha llegado nuestro sistema y cuya quiebra definitiva se da, en forma patente y dramática en los últimos meses. Expresiones por otra parte, que si bien no estaban totalmente logradas, completamente acabadas o pulidas, constituían, sí, promesas suficientes que comenzaron el proceso y abrieron camino para el logro de un lenguaje definitivo.

Las obras arriba mencionadas junto a otros posteriores —**Tres veces Ana, Los Inundados, el Último Piso**— constituían entonces una primera vertiente, la auténtica, dada su postura ideológica de este quehacer cinematográfico. Ahora bien; de un tiempo a esta parte han surgido varias obras de nuevos realizadores, que paralelas a las anteriores constituyen, para nosotros, una segunda vertiente, cuyos rasgos empiezan a definirse. Corriente ésta, que pese a su refinamiento técnico o a su lenguaje más o menos depurado, "moderno", digamos, no contienen, en esencia, la postulación de rebeldía e inconformismo en que se definían las obras anteriores. Cuando no se deslizan por otra pendiente más peligrosa. Y en este sentido, veamos, muy someramente, el campo del cortometraje. Terreno que nos había ofrecido tan excelentes ejemplos de nuevo cine. Tuvíamos oportunidad de ver —en cine-clubs o funciones universitarias— algunas muestras que nos evidenciaron bastante acerca de las peligrosas proyecciones que va tomando esta segunda corriente a que nos referíamos. Y cuyos resultados pueden ser calificados, en lo mínimo de irresponsables. (Desde cuentitos sobre la muerte, con guadañas y figuras desgarradas y florecitas que aparecen en colores, hacia el final; desde el deseo exacerbado de fotografiar cables —de trole o de tranvía— y pasarlos en negativos al ritmo de jazz— un buen jazz por otro lado— obra ésta de muchachos que aparecen jugar, entre otras cosas, al neoplasticismo; hasta aquel corto, que jalona esta pérdida de tiempo y celuloide, en que aparece un muchacho que toca bongó sentado en la vereda, es incomprendido, se pasea arañando arboles y extendiendo las manos y que al final, enfundado en gabán de moda, no quiere volver a casa).

Semejante proliferación de "cortometrajes" creemos que es, prueba suficiente de lo que sostenemos.

Observemos, por otro lado, lo concerniente al largometraje. Y en este punto antes que nada, sin dejar el tema, nos vemos obligados a exponer una situación bastante penosa, por cierto. Los premios del Instituto. Los otorgados este año a la producción de 1961, creemos que están lejos de ser como afirma Ernesto Schoo en un artículo reciente, "bastante satisfactorios, aunque permite reconocer sus inevitables injusticias". El hecho que hayan sido premiadas "La mano en la Trampa" y "Tres veces Ana"—quizá lo único justo del reparto de premios, sobre todo el intenso film de Kohon— no implica en ningún modo justificar el resto de la grotesca e increíble calificación. Que luego de haber sido adjudicado el cuarto premio a "algo" como "El Rufián", por ejemplo, "Los Inundados", de Fernando Birri haya "peleado" el último con "La burrerita de Ypacarái" de Armando Bó, ganando "esto" por un voto—o algo así— no es sólo una inevitable injusticia. Es el síntoma calamitoso de toda la política oficial cinematográfica, de la mentalidad irremediable de sus sostenedores y de muchas otras cosas más, no precisamente cinematográficas. (Con el agravante, como dijo un realizador "resentido" que para cambiar el Instituto había que cambiar, por lo menos, el país). Ocurrió que, llegaron a ser premiadas obras de nuevos realizadores. Quizás en un afán de compensación ante el acostumbrado bochorno anual y ciertas presiones y la pretensión de salvar un insalvable prestigio, optaron a la adjudicación por mitades o algo parecido.

Ahora, bien ¿fue el nuevo cine cuya esencia hemos formulado, el premiado? Por lo expuesto, es obvio, que no lo podía ser. Y aquí, aparece, claramente, dentro de los nuevos films, la segunda vertiente que veníamos mencionado. Porque, ¿en que medida el trasplante al cine de un cuento de Borges —muy particular, por cierto— puede aspirar a ser una renovación? ¿En que grado puede representar un mínimo inconformismo el cuento "Cartas a Mamá" de Julio Cortazar —La cifra impar en su versión cinematográfica— de la cual el mismo Schoo califica de "lúcido rompecabezas resuelto con inteligencia y finura por Manuel Antín"?

Dejando de lado que Borges y Cortazar son lo mejores exponentes de nuestra literatura fantástica, que en cuanto a elección temática es un hecho significativo, podemos responder que en poca medida ambos films pueden aspirar a dichas actitudes. Serán, a lo sumo, de una mayor jerarquía temática o una mejor elaboración formal, pero no difieren en esencia ni proyecciones de un cine escapista, nuevo o viejo, que se ha venido haciendo siempre. Y ambas películas lograron en la caprichosa

calificación el 1º y 5º lugar respectivamente.

Pero el film que otorga un verdadero realce a este grupo, es sin duda, "Los Jóvenes Viejos" de Rodolfo Khun. Opinión que tampoco dudamos, será por cierto bastante discutida. Cierto público y críticos responsables encontraron él, la expresión mas relevante del Nuevo Cine. Agustín Mahieu, por ejemplo afirma en "Tiempo de Cine" (10-11): "El film es un testimonio de rara sinceridad sobre toda una "generación perdida" a través de casos y situaciones particulares expone con buena dosis de lucidez, un aspecto de la crisis del país, bloqueado por diversas formas de insensibilidad en sus estructuras". Por nuestra parte, sólo podemos afirmar que pese a su tratamiento refinado, a su madurez técnica —envidiada por cierto— a su "estilo" marcadamente hecho al "gusto europeo", a sus pretendidas inquietudes, "Los jóvenes viejos" nos parece abarcar un círculo demasiado reducido, demasiado individual y particular para responder a la anterior consideración crítica. El film, sospechamos, puede ser a lo sumo, la clave de Khun. O, ciertamente, como se ha dicho, y aquí estamos seguros, sea el rompimiento de tabúes sexuales y sentimentales que rigen entre ciertos "cansados" burgueses —o aspirantes a serlo— y temerosas y valientes niñas de una clase más elevada. Aclaremos. Le reconocemos a Khun su sinceridad, su notable oficio, sus buenas intenciones. Pero también creemos que la generalización y pretendida objetividad de sus jóvenes viejos corresponde a solamente un determinado estrato social —mejor dicho, queda en la oposición de grupos del mismo estrato— y cuya "solución" se cierra sobre sus respectivas individualidades sin apuntar, en momento alguno, a ningún inconformismo de tipo estructural.

Por que la limitación principal de los "Jóvenes Viejos"—y de donde surge nuestra mayor discrepancia— reside, precisamente, cuando Khun trata de **integrar** su pretendida problemática individual y sentimental en el contexto social, estructural, que la justifique. Y es aquí, donde también su exposición adolece de sus mayores fisuras. Khun, al hacerlo, se ve obligado a exponer sus ideas a través de sus personajes —hecho que ya caracteriza un determinado tipo de expresión— en largos y fatigosos diálogos, donde apenas llega a un mínimo "alardeo" social. (Expresiones como "caviar y Villa Miserias, "Somos una generación en transición", "echémosle la culpa a Perón, después de todo fue importante) evidencia, a lo más, su desubicación ideológica.

Esto está condicionado por cierto, a determinadas limitaciones de cla-

(Continúa en la pág. 20)

el ceramista

...lo estupendo de ese proceso en que un alma se dobla, se duplica, llega al filo de la montaña para ver a diestra y a siniestra, a Oriente y a Occidente, con ansia de plenitud.

GERMAN ARCINIEGAS

Arrojó con furia la estatuilla; fue una explosión policroma. Luego vino el cansancio, sus manos permanecieron en la misma actitud de garras con que habían realizado su desahogo. La lámpara lo iluminaba y su cuerpo enorme y sus brazos en arco se extendían por los ladrillos desnudos, por las chapas de zinc y por ese espacio que él ya no ocupaba.

Fue entonces cuando se apagó la luz. Todo se hundió en esa nada donde su cuerpo existía sin molestarlo. Y las formas volvieron, esas formas indefinidas que no querían surgir; y hundió las manos en su cabello como queriendo modelarlas en el cráneo.

Encendió una vela, el piso de tierra mal apisonada pareció un mar, las ondulaciones se agitaron como olas. Todo era extraño, perdía su esencia por ese baño de movimiento luminoso.

Esas cerámicas, las de antes de comprender que tenía la forma viviendo en él, las que se alineaban como recuerdos en la memoria torcida de los estantes, sus cerámicas, crecieron; se pasearon también por las paredes llenando sus ojos convertidas en visiones oníricas.

Ellas eran su devenir... Aquel centauro representando el dualismo desesperante, con las extremidades aferradas al silencio de la tierra y su cabeza elevándose en el vértigo del pensar.

Aquella mano tan estilizada que semejaba la acumulación inconciente de la arcilla. Una mano crispada como tratando de aprisionar entre sus dedos el volumen del deseo.

Esa cabeza de ceño fruncida, plana, sutil en su tosquedad de mestizo; su autorretrato de americano con sangre europea en mezcla cruel.

Y luego, las fulguraciones de un futuro que se anunciaba. Asimétricos volúmenes de arcilla reflejando una realidad no compartida.

Y en el suelo, los fragmentos de su idea de ayer, de siempre.

Había una forma en él, una forma que crecía inmensurable como el grito de su angustia, una forma que modelaba su cerebro pero se negaba en la arcilla trabajada por sus dedos ansiosos.

Se aparecía en el Morro Solar de esa Lima indiferente, trémula de vida y soledad; en las olas que rompían contra la costa; en las casas viejas, mal construidas, donde moraba la mediocridad obligada de los cholos del antes aristocrático chorrillos.

Esa forma que era por momentos la figura mística de Wiracocha y en otros la imponente imagen de Jehová.

La sentía en el cieguito que tañía el dulzor melancólico de su quena junto al muro de Santo Domingo; o en los ruinosos balcones que se ven desde el puente de piedra hacia el Rimac.

Pero donde esa forma se hacía mas evidente era en el abigarramiento de chozas y cuevas donde transcurrían su existencia los cholos del cerro San Cosme y en los organizados prostíbulos de Prolongación México.

También la sintió en las fácilmente cultas reuniones de la aristocrática avenida Javier Prado; con sus palacetes de pretensiones parisinas.

Quizás Lima misma fuese la forma... pero no, a pesar de todo no era más que una manifestación como todas las que debían existir desde el Río Grande hacia el sur.

Debía existir en el México de Rivera y Siqueiros, en la isla verde del admirado Castro, en las favelas del negroide Brasil, en la europeizada Buenos Aires... tanto como existía en el Perú de su Vallejo genial.

El tiempo transcurría cruel, imponiendo el sacrificio involuntario de pensar, de sentir el martirio de la creación no realizada.

Tomó una masa apreciable de arcilla virgen y colocándola sobre la mesa de trabajo se abandonó a sus ansias. Sus dedos nerviosos comenzaron a modelarla y fué surgiendo de ese conglomerado de materia inanimada la animación de su deseo.

Poco a poco se elevó la figura definida de un sacerdote incaico. Tosca, elemental, pero con la imponenteza de su rito, con el orgullo de su raza.

Los pliegues del manto tenían todavía las imperfecciones de un material no elaborado, pero en ellos se

adivinaba la solemnidad de su portador y la nobleza de su función.

Los brazos alzados hacia los rayos diáfanos del Dios parecían hacerlo surgir de la penumbra; su rostro reflejaba el misticismo y toda su figura se aferraba a la tierra elevándose.

Y siguió trabajando, y siguió modelando la imagen hasta mutar su esencia misma, hasta transformarla poco a poco en un sinaico Moisés que guiaba a su pueblo.

Uno de los brazos fue bajando como si señalara allá, adelante, la paz del descanso en la Canaán soñada

Las plumas de la Mascapacha se trocaron insensiblemente en la patriarcal cabellera agitada por los vientos del Sinaí. El puñal del sacrificio se transformó por la acción de sus dedos en la severas tablas de la Ley.

Y cuando todo estuvo terminado se alejó de la mesa para contemplar su obra. Pero ya no veía a Moisés; a sus ojos se transformaba en un monstruo biforme que adoraba a un Dios único. La luz de la vela lo hacía mover, crecer hasta llenar el ámbito penumbroso del taller.

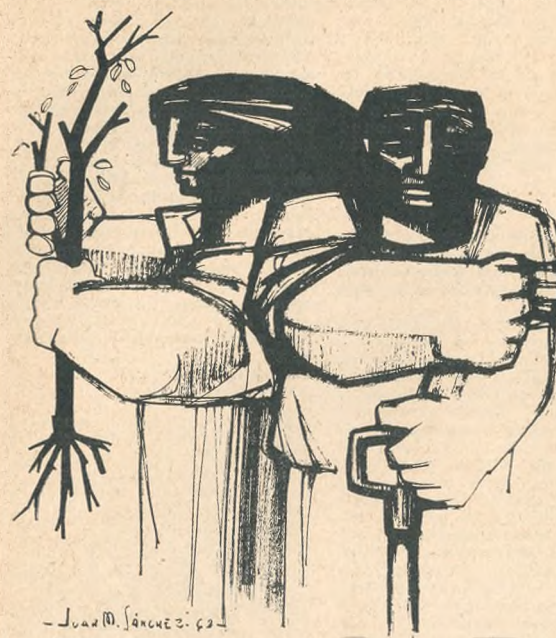
Y no soportó mas, y sus manos que crearon se hundieron con furia en la arcilla todavía blanda, destruyendo las formas, devolviendo la materia al caos.

Cuando no quedaba nada mas que una masa informe, la contempló como si viera en ella la culminación de su deseo. Y se sintió reflejado en la arcilla que había querido ser la forma de su visión.

Se sintió reflejado porque comprendió que ese era el destino de su creación, de su íntimo ser. El destino de no tener forma porque encerraba en sí todas las formas.

Entonces salió del taller y se perdió en la noche. Bajó al mar por la carretera, sintiéndose aplastar por la imponente de las murallas de piedra y tierra que la bordeaban. Pronto se encontró en la playa, entre los altos barrancos y la sonoridad del mar. Contempló las olas que venían a morir como ofrendas de espuma sobre las piedras de la orilla. Con su sonido bronco, pletórico de fuerza, el mar parecía que-

(Continúa en la pág. 20)



- Juan Portantiero 1932

CeDIn GRAMSCI: política y cultura

juan c. portantiero

I

Las perspectivas que la obra de Antonio Gramsci abre para la investigación y el desarrollo del pensamiento marxista, son enormes. Sus aportes abarcan desde la política hasta la estética, pasando por la economía y la filosofía. Pero hay, sobre todo, un sector en el cual las preocupaciones gramscianas descollaron al máximo: se trata de la relación entre las ideolo-

gías y la realidad; del examen de la acción recíproca que vincula a las estructuras con las superestructuras. Para adaptarnos a una terminología más moderna y en uso, podría decirse que los hallazgos más notables dentro del marco de las reflexiones gramscianas se ubican dentro de la llamada sociología del conocimiento.

En todos los países en los que el pensamiento de Antonio Gramsci comenzó a ser asimilado por los grupos intelectuales, el marxismo creador encontró, con él, nuevos cauces nutricios. El impacto de la traducción, al castellano de tres de sus libros fundamentales —**El materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce, Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura, Letteratura e vita nazionale**— ha empezado ya a hacerse sentir entre nosotros. Faltan, sin embargo, algunos textos fundamentales: especialmente **Note Sul Machiavelli, sulla politica e sullo Stato moderno** (cuya edición se anuncia como muy próxima y **Passato e presente**, en el que se recogen textos de gran importancia para el estudio y ubicación de fenómenos socio-culturales de gran peso en la vida contemporánea.

Conocida es la forma de trabajo de Antonio Gramsci, a la que fuera obligado por las duras circunstancias de la prisión mussoliniana en la que debió pasar once años de su vida, abandonándola solo para morir, el 27 de abril de 1937. Gramsci no dejó ningún libro orgánico, sino 32 cuadernos de apretada escritura, en los que anotaba reflexiones sobre obras y artículos o en los que desarrollaba algunos temas, con todas las limitaciones imaginables (ausencia de fuentes bibliográficas, por ejemplo), dadas las condiciones a las que estaba sometido. Gramsci pensaba proseguir y completar su tarea cuando abandonara la cárcel. Este carácter inevitablemente fragmentario, le otorga a su obra ciertas dificultades para el acceso directo del lector a ella. Hay, sin embargo, líneas de pensamiento esencial que retornan permanentemente como motivo conductor de toda ella. Indagar en el núcleo fundamental de las meditaciones de quien, a mi entender, después de Lenin, desarrolló en este siglo la obra teórica más rica y densa de estímulos para la investigación, obligaría a una cantidad de precisiones cuya dimensión excedería los marcos de esta nota. De todos modos, esta suerte de "introducción" a Gramsci, al menos en el examen de sus puntos de vista acerca de las relaciones entre política y cultura, es una tarea que no puede postergarse, a fin a tornar más fructífera la influencia de sus ideas en el panorama de la batalla ideológica de nuestro país.

II

La obra de Gramsci significa, dentro de la contribución del marxismo a la sociología del conocimiento, el intento más sistemático y específico para el desarrollo de una lucha decisiva contra la impregnación positivista en el materialismo dialéctico. Está claro que el pensador italiano no hizo más que prolongar, en el examen concreto de situaciones históricas, las precisiones metodológicas ya señaladas por Marx y retomadas luego por Lenin. En tal sentido, la problemática gramsciana se vincula rectamente con el pensamiento de Marx, principalmente el relacionado con la superación crítica del hegelianismo, y ésto por razones del objetivo de sus investigaciones, y con el **¿Qué hacer? o ¿Qué son los amigos del pueblo?**, de Lenin. Las demoleadoras críticas que Gramsci lleva contra el entonces muy popular *Manual de Bujarin* —en tantos aspectos coincidentes con las objeciones que contemporáneamente formulara Luckac— son un buen ejemplo de esa voluntad, mantenida permanentemente en Gramsci, **por independizar la filosofía de la praxis del quieto determinismo economista.**

Esta preocupación, sin embargo —y de ningún modo paradójicamente— no hace más que acentuar el carácter **político** de las reflexiones culturales de Antonio Gramsci, carácter que lo identificará, a través de su teoría de la hegemonía y sus meditaciones acerca del rol del partido obrero (que él llamará el "nuevo Príncipe", parafraseando a Maquiavelo, primer teórico de la política burguesa), con las líneas fundamentales de la concepción leninista.

Es una idea fundamental de Lenin, la de "formación económica social", la que orienta, precisamente, el núcleo del pensamiento de Gramsci sobre las relaciones entre las ideologías y la realidad material. Dicho concepto de "formación económica social" —que en las notas de Gramsci acostumbrará llevar el nombre de "bloque histórico"— permite superar al falso concepto causalista y determinista por el cual se daría en la realidad una **estructura** estática, engendradora de ideologías que serían su mera justificación, concepto propio de un "marxismo" economista contra el que se debió levantar el propio Engels, tras la muerte de Marx, en sus famosas cartas a Starkenburg y Bloch.

Enfocadas en su acción dialéctica, las ideologías integran, no como subsidiarias mecánicas de la economía, sino como integrantes de un bloque indivisible, la realidad histórica; componen una determinada "formación económica social". Esta

valoración del papel de las ideologías, le valió a Gramsci alguna torpísima acusación de "idealista".

Gramsci, sin embargo, en su justipreciación de la importancia de la lucha ideológica, no hacía más que seguir la exacta definición de Marx: "las ideologías devienen en **fuerza material**, cuando penetran en las masas".

III

La lucha cultural, pues, es **lucha política; lucha de una clase por imponer su hegemonía sobre las otras, en todos los aspectos de la vida social.**

Al fin y al cabo, ¿qué es la cultura? El sentido enciclopedista e iluminista le había proporcionado a la idea de cultura, equivalencias peyorables con la de "saber de las capas cultas". Recién el romanticismo empezaría a contemplarla como producto de la total actividad histórica del pueblo-nación, aún cuando este rescate conceptual se operara a través de mistificaciones irracionales. En las primeras notas de **El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce**, Gramsci clarifica ya su concepto de la cultura, el cual presidirá luego todas sus indagaciones: "crear una nueva cultura —expresa— no significa sólo hacer individualmente descubrimientos "originales"; significa también y especialmente, difundir verdades ya descubiertas, "socializarlas" por así decir, convertirlas en base de acciones vitales, en elemento de coordinación y de orden intelectual y moral. **Que una masa de hombres sea llevada a pensar coherentemente y en forma unitaria la realidad presente, es un hecho filosófico mucho más importante y original que el hallazgo, por parte de un genio filosófico de una nueva verdad que sea patrimonio de pequeños grupos de intelectuales.**

Para que "una masa de hombres sea llevada a pensar coherentemente y en forma unitaria la realidad presente", es necesario que una clase social, desde el poder y aún antes de su conquista, desarrolle, a través de sus intelectuales orgánicos, el **consenso**; articule los elementos fundamentales de la legitimación social, insertos en el "sentido común".

La lucha cultural es, entonces, **lucha política** (lucha por el poder, lucha por la hegemonía sobre la sociedad), en la misma medida en que el Estado no es sólo "sociedad política o dictadura o aparato coercitivo para conformar la masa del pueblo", sino "equivalencia entre la **sociedad política y la sociedad civil**, hegemonía de un grupo social sobre toda la sociedad nacional, ejercida a través de las llamadas organizaciones privadas como las iglesias, los sindi-

catos, las escuelas, etc." De ahí que cada revolución posea siempre su **momento cultural**, como requisito indispensable para homogeneizar en el pueblo el nuevo "sentido común", que reemplazará a las cristalizaciones espontaneístas, dejadas como herencia en el pueblo por las antiguas clases dominantes.

Si la lucha política "pura" es lucha por la conquista de la "sociedad política" (el Estado en su limitado aspecto-coercitivo), la lucha cultural —parte integrante de ese todo que es la lucha por la hegemonía— busca el dominio sobre la "sociedad civil", a fin de asegurar "la hegemonía política y cultural de un grupo social sobre la entera sociedad, como contenido ético del Estado".

IV

Sobre el fondo de esta concepción surge en Gramsci la definición del papel histórico de los intelectuales. Cada clase social crea su propio grupo de intelectuales orgánicos, encargados de "socializar" sus verdades, de transformarlas en "sentido común" a través del dominio sobre la "sociedad civil". El "sentido común", que establece "el contenido ético del Estado", que permite lograr la adhesión espontánea de las masas, integrándolas a la estructura del sistema, se forma a través de los medios típicos de la sociedad civil o privada —que en la ficción liberal figura como independiente de los órganos del poder político—; la escuela, las iglesias, el periodismo, etc. Y son los intelectuales quienes paulatinamente impondrán este **consenso**, esta forma de hegemonía espiritual. El papel histórico de los intelectuales se comprende en tanto se sabe que "una masa humana no se distingue y torna independiente per se, sin organizarse (en sentido lato), y no hay organización sin intelectuales o sea, sin organizadores y dirigentes, es decir, sin que el aspecto teórico del nexo teoría-práctica se distinga concretamente en una capa de personas especializadas en la elaboración conceptual y filosófica".

La concepción gramsciana acerca de los intelectuales se halla en directa relación con los planteos desarrollados en **¿Qué hacer?**, por Lenin, en relación con las funciones del partido obrero, como introductor de la conciencia socialista en el seno de la clase. Lenin decía que, librados a su espontaneidad (es decir, al viejo "sentido común") los obreros no habrían de llegar más que al "tradeunionismo", vale decir, a la toma de conciencia de su condición de clase sólo en el nivel económico. Para su transformación en clase revolucionaria en todos los niveles, se hace necesario que el

(Continúa en la pág. 18)

ricardo dessau

LA ESPERA

cuento

De repente se levantó con fuerza y golpeó la cabeza con la base de hierro del cartelón. Gritó "Dios mío" y giró repetidamente sobre sus pies. Sobre sus zapatos. Se puso la mano en la cabeza y se apretó con furia. Inútil, porque el dolor estaba ahí. Giraba despacio, como un borracho, pero cada vez más rápido. Veía las paredes del cuarto, en medio de la humareda de los cigarrillos interminables. Todo eso era un vidrio empañado, o un ojo impasiblemente abierto en el hidrógeno, en el oxígeno y en la mugre de un agua agitada. Vio muchos colores y el vidrio empañado se hizo prisma porque todo convino en aparecer de blanco.

El cartelón se mece con fuerza, pero en cada oscilación con menor intensidad. Es una cartulina casi oxidada, arrollada en sus extremos a barras de hierro y sujeto a una cuerda fijada desde el cielorraso. A pesar del amarillo que se esparce como una máscara trágica, se puede leer: "Pan American lo lleva a Nueva York". El afiche podría ser el antifaz de una horca; en todo caso la cuerda es larga, gruesa, apropiada. También grotesca, como todo símbolo de la muerte.

Alguien golpea la puerta —la puerta blanca—. El cuerpo se agita entre las paredes.

El cuarto es chico. O no tan grande como para ser el centro de todas las orgías. Sin embargo, lo es. Es el centro del mundo aterrador. Todas las novedades convergen hacia él. Es un Aleph-Borges específico. Un burdel estratégico en Buenos Aires, bajo un cielo enrarecido. Decentes y no decentes son dos clases de mujeres que abundan y que por lo general confluyen aquí, en este cuarto, todas las noches. Las noches aterradoras. Los sábados, inflexiblemente, se hacen terroristas. Ahora, es una noche magníficamente blanca. Como Claudia López, desnuda frente al Cristo atormentado. Damián pensará más tarde (como siempre) que el dolor lleva a los hombres a Dios (el "Dios mío") y a él, Dios lo obliga a revivir sus tragedias pasadas o su pasado que desconoce algo distinto a lo absurdo. La desnudez de Claudia López es pálida. La piel abyecta en que pululan llamas abrasadoras que pugnan por desprenderse y abarcarlo todo. La piel que besa el mármol helado del santuario, robándole una dimensión al piso. Cristo Sangrante escrita la escena por el estertor de luz que se desploma desde la cúspide de la iglesia, por un ventanal, y que cae oblicuo, pero hacia un costado, sobre la hilera de gradas en que se esconde el cuerpo desnudo. La desnudez de Claudia López no es oprobiosa, ni siendo tampoco voluptuosidad lo que late en ese cuerpo desconocido (y bendito), hay razón para suponer que es una ine-

fable-virgen-niña a la espera de la Divinidad. Damián, muy junto a ella, pero agazapado con instinto de defensa, piensa virgen y se contradice puta. Pero sobre todo, siente miedo y vergüenza: Tía Marga se muere y los primos haciendo asquerosidades en vez de ponerse a rezar. ¡Porquería! y él (mil veces zozco) le había confiado secretos misteriosos y juegos catastróficos y divinos haciendo de ella (pensaría Damián años después) el objeto de la entrega irracional y total. Los fetiches se venían abajo. Pero de repente; como los pueblos felices que surgen por improvisos aludes se enfrentan de pronto con la muerte sin previa espera que haga todo menos doloroso. Damián está temblando sobre la desnudez extraña, bajo su propia púdica desnudez. Siendo la lluvia de afuera copiosa, pero no diluviana, para él son pedazos de plomo ensañándose en su cabeza.

El Cristo. El Ungido. En la consagración de la sangre, la viscosidad se propaga sobre los miembros indefensos y próximos a pudrirse. Ahora, es una noche magníficamente blanca. Como Claudia López, desnuda frente al Cristo atormentado. Damián pensará más tarde (como siempre) que el dolor lleva a los hombres a Dios (el "Dios mío") y a él, Dios lo obliga a revivir sus tragedias pasadas o su pasado que desconoce algo distinto a lo absurdo. La desnudez de Claudia López es pálida. La piel abyecta en que pululan llamas abrasadoras que pugnan por desprenderse y abarcarlo todo. La piel que besa el mármol helado del santuario, robándole una dimensión al piso. Cristo Sangrante escrita la escena por el estertor de luz que se desploma desde la cúspide de la iglesia, por un ventanal, y que cae oblicuo, pero hacia un costado, sobre la hilera de gradas en que se esconde el cuerpo desnudo. La desnudez de Claudia López no es oprobiosa, ni siendo tampoco voluptuosidad lo que late en ese cuerpo desconocido (y bendito), hay razón para suponer que es una ine-

defensa y próximos a pudrirse. Ahora, es una noche magníficamente blanca. Como Claudia López, desnuda frente al Cristo atormentado. Damián pensará más tarde (como siempre) que el dolor lleva a los hombres a Dios (el "Dios mío") y a él, Dios lo obliga a revivir sus tragedias pasadas o su pasado que desconoce algo distinto a lo absurdo. La desnudez de Claudia López es pálida. La piel abyecta en que pululan llamas abrasadoras que pugnan por desprenderse y abarcarlo todo. La piel que besa el mármol helado del santuario, robándole una dimensión al piso. Cristo Sangrante escrita la escena por el estertor de luz que se desploma desde la cúspide de la iglesia, por un ventanal, y que cae oblicuo, pero hacia un costado, sobre la hilera de gradas en que se esconde el cuerpo desnudo. La desnudez de Claudia López no es oprobiosa, ni siendo tampoco voluptuosidad lo que late en ese cuerpo desconocido (y bendito), hay razón para suponer que es una ine-

El cuarto, Damián acaba de moverse. El último golpeo en la puerta se disuelve entre respiraciones lastimosas y juegos de lucecitas mortecinas que al desprenderse de la uniformidad blanca, se inician en la resurrección. Ahora todo se apresura a ser normal. Menos el

bronce desteñido de las órbitas y la cosa pegajosa que desborda por las comisuras. Tampoco el rictus es despreciablemente indiferente; tiene algo del hombre que ha indagado en las subyacencias de la muerte. Es que en la postura de los labios existe el parecido con la mueca del moribundo y, siendo el rictus de Damián más profundo y estremecedor, se presiente que ese hombre ha entrado en los infiernos y nutrido su alma de revelaciones inefables y al mismo tiempo aterradoras. La luna clarifica algo la pieza interminable y moldea figuras irreales con las volutas amasadas por el tabaco. Irrealidad de cosas históricas que pugnan por explotar entre los cuatro muros. Damián abre el ventanal, descubriendo el acceso al mundo. Se puede respirar con profundidad. Se siente la impresión de haber estado sumergido en agua, sobrepasando el límite que tienen los pulmones. Séptimo piso. Abajo, la gente: en dos segundos podrían horrorizarse frente a su cuerpo mutilado por la caída. Quería para sí un cadáver immaculado que negase al de Claudia López ya que en ella, la limpieza de la sangre que brotaba a ratitos de la boca, aún después de muerta, se afectaba notoriamente por el contacto con la leche derramada que iba a tomar antes de morir para siempre. (¿Por qué, Claudia?)

Girando la mirada se ve el cartelón que todavía se mueve. Su trayecto es algo así como el diámetro del círculo descripto y repetido por Damián en el dolor de las sienas. Piensa que hay escasa lógica en el segmento imaginario que une sus pies con las cabezas de los que se desplazan abajo. La lejanía los hace criaturas que de repente (dos segundos) podrían sufrir la metamorfosis del gigante. De cualquier modo, para Damián, están definitivamente alejadas; son seres apenas visibles.

El Rubio cruza la calle, enfilando hacia el edificio. Damián lo ve junto a la **mujer determinada**. Tra-

ta de apresarla en sus ojos, pero sólo alcanza a aprehender formas vagas que se agitan con premura. Al fin, desaparecen bajo la cortina metálica del supermercado. Las formas reaparecen fugazmente. Están frente al portón colonial. Se esfuman. (Quizá ya están en el ascensor). Al principio de la espera dolorosa, Damián estaba hastiado. Harto de las noches de lento sumergirse en efímeros intentos de olvido, y en rebucadas experiencias que sólo dilataban la llegada de los momentos tristes y exasperantes. Harto. Pero estaba cubierto de gotitas de sudor. Sentía un temblor en todo el cuerpo y se agitaba. Esto indicaba que todavía era capaz de crearse ciertas ilusiones, o que sobre su muerte podían florecer esporádicas primaveras. Con espanto se la podría llamar primaveras casi otoñales, porque en ellas en embrión monstruoso ya germinaba un frío helado. Claudia López muerta, era como una primavera que florecía sobre la muerte: sus medidas faciales y la congruencia con las medidas de su alma sin duda habían brotado de una fuente mitológica. Estaba tiesa y fría. Y era incommensurable. Era una flor. Y una fosa. La leche campesina y tibia se prometía bajar desde las comisuras y bañar los pechos, como si de ellos manasen, en esfuerzo inagotable. El crucifijo también se mojaba y Damián lo arrancó con brutalidad. La cabeza de ella se dobló hacia un costado y el rostro perdió algo de flor y el fuego recibió con chispas amontonadas la figurita de madera y el cartelón pareciera que por fin ha llegado a la inmovilidad —a su nirvana— a su propio despojo, pero la sombra que lo delata le da su propia certidumbre.

—Tía Marga... se murió —dijo.

—Quisiera poder llorar, pero es imposible —contestó.

—Los muertos no resucitan. No llorés —dijo.

—El sacerdote no llegó a tiempo

—dijo mamá.

—Nunca llegan a tiempo —contestó.

El Rubio y la mujer **determinada** enfrentaron a Damián: no eran amables. Las penumbras de la habitación no hacían mayor obstáculo para distinguir los rostros. Aunque en la mujer interesaba el cuerpo. Porque había una certeza irrefragable de que en la boca o en los ojos o en la frente se arrinconaba la tragedia con sus notas distintivas, con la marca diferencial de cosa podrida de otro modo, en otra época, entre otras cosas. Por eso la oscuridad era un rito.

Damián arrodillado, cerca del cartelón ubica una dimensión que le

oscurece los rostros. Oye la voz del amigo pero no la de la mujer que en tono bajo, habla simultáneamente. Las voces se confunden, siente su nombre. La mujer se desviste. La tranquilidad que había abandonado por momentos fluye de nuevo con el hastío. Damián deja deslizar la camisa que cae como plomo, con el peso de todo el sudor absorbido durante horas (como si hubiera caminado bajo la lluvia). El Rubio se desviste. María. Damián. Los tres se tocan. María... Claudia.

Salieron de la iglesia, brutalmente. Hicieron una carrera empecinada, viril aun cuando uno de ellos (¿quién?) gemía con voz de mujer. Eran pedazos de oscuridad que se movían sin sentido, alocadamente. Casi no había ansias de llegar: golpeaba un sentimiento difuso de que con la carrera se perdían todas las cosas. Y entonces se empecinaban. Los gritos del cura, a pesar de desgajarse serenamente entre los laberintos inescrutables de la noche, se amontonaban en ecos estrepitosos en otras zonas laberínticas más complejas del alma. El insulto —el **hijos de puta**— la cosa terrible bajaba de pronto como alud de apocalipsis. Y las manos de los dos, atrapadas una en otra, eran los vasos comunicantes que difundían un solo sentimiento, una sola lucha interior, estableciendo (pensó alguna vez Damián) la única comunicación, la última.

Claudia entró al cuarto despeñada, agitada, con llanto y terror en los ojos. Adentro, todo eso sería confundido o ni siquiera atisbado. Volvió. Apareció en medio del marco de la puerta y dijo que la tía Marga se había muerto.

—Quisiera poder llorar, pero es imposible —contestó Damián.

Después apareció mamá envuelta en su traje de pana negro, apretando con pasión el crucifijo de la difunta:

—El sacerdote no llegó a tiempo —dijo.

—Nunca llegan a tiempo —contestó Damián y palabras como cura, Claudia, hijos de puta, Jesús, porquería, se le cruzaron por la cabeza...

María, el Rubio.

Damián se metió en el baño a lavarse. Estaba tan mojado como si recién hubiese salido de la ducha. Los otros dos esperaban. No encendió la luz. También él sentía miedo o aversión por su cara en la cual ya se estarían moldeando las formas de la locura (con rostros de muertos y bocas repletas de palabras sucias.) Locura vacía de los dioses necesarios para calmar la soledad inmensa. "¡Mierda!" Hizo la luz y se vio en el espejo. Cuando se mojó las manos, el jabón se le cayó y nece-

sitó a María y al Rubio. Los necesitó mucho. Apagó la luz y se metió corriendo en el cuarto. La oscuridad era más penetrante. Los encontró acostados, dormidos, juntos. Damián se quedó mirando, después se dio vuelta. Al fin, el cartelón se paró.

GRAMSCI

(Viene de la pág. 16)

Salieron de la iglesia, brutalmente. Hicieron una carrera empecinada, viril aun cuando uno de ellos (¿quién?) gemía con voz de mujer. Eran pedazos de oscuridad que se movían sin sentido, alocadamente. Casi no había ansias de llegar: golpeaba un sentimiento difuso de que con la carrera se perdían todas las cosas. Y entonces se empecinaban. Los gritos del cura, a pesar de desgajarse serenamente entre los laberintos inescrutables de la noche, se amontonaban en ecos estrepitosos en otras zonas laberínticas más complejas del alma. El insulto —el **hijos de puta**— la cosa terrible bajaba de pronto como alud de apocalipsis. Y las manos de los dos, atrapadas una en otra, eran los vasos comunicantes que difundían un solo sentimiento, una sola lucha interior, estableciendo (pensó alguna vez Damián) la única comunicación, la última.

Por medio de estas anotaciones —escasas para un tema tan vasto— habrá podido advertirse el sentido último de la fusión establecida por Gramsci entre política y cultura. La lucha cultural es un momento de la lucha política general por la hegemonía; su objetivo no es —en el caso, v.g., del arte—, "crear nuevos artistas individuales", sino "luchar por una nueva vida moral que debe estar ligada a una nueva intuición de la vida hasta que ella se transforme en un nuevo modo de sentir y de ver la realidad y, por consiguiente, en un mundo conaturalizado con los artistas posibles y las obras de arte posibles". En una palabra: la lucha cultural forma parte de la lucha total por la hegemonía que una clase libra en un doble plano: el de la "sociedad política" y el de la "sociedad civil" que creará, según las precisas expresiones recién citadas, "un nuevo modo de sentir y ver la realidad".

Estos elementos aquí anticipados no pueden agotar el tema; apenas si lo abordan. Quedan al margen del gran esquema trazado —esquema para una sociología del conocimiento, viciado, como buen esquema, por abstracciones y generalizaciones— todos los elementos concretos que cada situación en examen pueda aportar. Esta interpretación del hecho cultural en su relación con la política no supone, en el caso del arte, la elaboración automática, sobre esas bases, de una estética o una crítica de arte sociologista. Todo lo contrario: lo único que indica es una clave histórico-concreta para entender la lucha cultural. Pero la crítica interna de un producto estético es otra cosa muy distinta. Jamás confundió Gramsci ambos términos. Política y cultura fueron, para el gran pensador italiano, dos rostros de una misma voluntad: la de la liberación integral del hombre. Sus reflexiones ayudan a otorgarle conciencia a esta necesidad.

PALABRA

Bs. As. - Septiembre-octubre de 1962
Año II - Nº 3

CONSEJO DE REDACCION

Jorge Méndez
Ricardo Dessau
Tulio R. Severi

DIBUJOS

Juan M. Sánchez
Norberto Onofrio

Dirección Postal
Venezuela 2965 - Capital
Jorge Méndez

COLABORADORES

Miguel A. D'Angelo
Simón Sak
Máximo Soto
Norberto León

DIAGRAMACION

Rolando Castro

PORTADA:

Servando Cabrera "Playa Girán"

Invitamos a todos los escritores jóvenes a colaborar en esta revista.

APARECIO

julio huasi

LAS BODAS UNIVERSALES

poemas

EDITORIAL NUEVO ESTUARIO

SUSCRIPCIONES

5 números \$ 100

10 números \$ 180

Giros a nombre de Jorge Méndez, Venezuela 2965, Capital.

PALABRA - Nº 4

NUMERO ANIVERSARIO

desde Cuba

NICOLAS GUILLEN

EZEQUIEL M. ESTRADA

homenaje a

WILLIAM FAULKNER

LIBRERIA

DEL MAR DULCE

Córdoba 1354

Capital

DAR LA CARA

(Viene de la pág. 4)

tando el jarro de los buches con la chaquetilla, calculó que después lo iba a enjuagar, pensó que era mejor no llenarlo del todo. "Como para mojarse los labios", y trató de ver quiénes se habían quedado cerca de los lavatorios y a los que iban desparramándose por el dormitorio: Espeche pasándose un peinecito por el pelo alborotado y rezongando contra ese Carman que no sabía lo que era una broma; el furriel toqueteándose la frente y Velarde alzando un pie desnudo y arrancándose algún pellejo y pegando saltos hasta su cama.

—¿Lo lastimaron? —lo detuvo Sabul.

—Creo que sí.

—¿Mucho?

Bernardo le miró esa frente gigantesca: Sabul era un Isaías oscuro y afligido:

—No —lo tranquilizó— menos de lo que yo creía.

Y volvió con el jarro lleno de agua, lamentando no haberse hecho un buche para sacarse ese gusto de la boca, pero justificándose porque estaba apurado y Mariano solo, ahí, echado en su cama. "Igual a una yegua blanca y cansada", hubiera dicho Sabul. Y los que dormían cerca de Velarde con ganas de seguir la cosa para celebrar como Dios manda la última noche de conscripción: esa especie de Fin de Año entre machos solos, sin mujeres, con ganas de mujeres, que habían verificado ante el ejército que eran machos dejándose tocar en las revisiones cuando ese médico de quevedos los palpaba con una toalla, o demostrando que todas las mañanas se levantaban con el sexo erguido entre los aplausos de muchos, las espolvoreadas de talco o la camiseta colgada como de una percha.

—¿Esta fría?

—No —dijo Mariano entre trago y trago—. Parece pis. Pis. —se sonrió.

—¿Querés que vaya a buscar a la cocina?

—No, no —Mariano le apoyó la mano en el brazo—; quedate en paz. Haceme el favor.

Bernardo le palmeó varias veces la mano: no voy, estate tranquilo, dame el jarro que lo dejo en mi cama, tratá de descansar, no me digas nada; yo te entiendo, yo te quiero.

Allá lejos, del otro lado de las puertas del dormitorio, empezó a sonar ese clarín duro y adormecedor: los del grupo de Velarde se fueron echando en sus camas; dos, cinco, nueve, sombras que se iban desplomando lentamente y se desvanecían. El imaginaria echó un vistazo a ese dormitorio negro y por un momento lo miró a Bernardo: no lo acusaba de nada, so-

lamente parecía defraudado; se alejó arrastrando los pies y se sentó sobre un canasto. De pronto, alzó bruscamente la cabeza: nada, nadie reiniciaba esa fiesta. Entonces dejó la bayoneta en el suelo y aplicadamente se puso a chupetear su lápiz. *Faraón egipcio, décima dinastía, seis letras, vertical ocho*, el barro del Nilo, las columnas de Babilonia y el cuello de Nefertiti. En su cama, Espeche apoyaba la mano sobre una estampa del Sagrado Corazón de Jesús.

—Gracias —murmuró Mariano.

—¿Cómo dijiste?

—Gracias.

ADAMOV

(Viene de la pág. 9)

oquedad similar a la de sus obras. Es interesante recalcar la fúnebre psicología de sus personajes. Estos se hallan sumidos en un total negativismo quietista... "partía de la idea general de que todos los destinos son equivalentes y que ante ellos la aceptación o la renuncia conducen al inevitable fracaso, a la destrucción total" (P. Barceló)... postura que se traduce en una constante zozobra e incapacidad resolutive. Luchan sabiendo de antemano que sufrirán una derrota, la soledad los une más allá que cualquier otro vínculo. La inquietud los separa y frustra. La circunstancia de narrar Paolo Paoli conexionalmente con una potencia social o económica, da fuerza a estos argumentos pues el ítem de la obra de Adamov, que es la soledad humana, no es atenuada por la presencia de una fuerza concreta y real, que se cambia o destruye y se vuelve a rehacer variando en sus consecuencias. Preciando: Adamov se cierra sobre sus personajes y los aplasta, con su incertidumbre; los hace buscar la muerte por el temor a la vida, finalidad que excluye y niega otra causa de pervivencia a lo humano.

En definitiva, Adamov tiene la posibilidad de crear, por sus condiciones, siempre y cuando elimine las taras que lo frenan y que seguramente le llevará a una sucesiva convencionalización. Para finalizar me permito transcribir un párrafo de Cliford Odets —brillante exponente de una generación vencida— de su obra "Levántate y Anda" (1935) como hito para quienes tienen la valentía de liberarse de atavismos, como presumimos que Adamov, de evolucionar, tendrá: "Si esta vida conduce a una Revolución, es una buena vida; si no, no tiene el mayor sentido".

NUEVO CINE

(Viene de la pág. 13)

se de la cual Khun no ha podido todavía desprenderse. Limitaciones que pese, (lo repetimos por impor-

tante) a sus mejores buenas intenciones, ha terminado, por lo que vemos, en un doloroso ejemplo, con Leopoldo Torre Nilsson. Confiamos, entonces, que un realizador joven de tan importante capacidad filmica, no pase a integrar, realmente, una "generación perdida".

En síntesis: No pretendemos agotar el tema, ni abarcar los múltiples matices que presenta la compleja situación del cine argentino. Queremos, sí, abrir un debate, iniciar una polémica, un cambio de opiniones. Lo creemos necesario. Por eso quisimos hacer notar las vertientes que se mueven dentro del nuevo cine, vertientes, inclusive, distintas u opuestas, delinear sus proyecciones, apuntar las limitaciones de una corriente en el fondo, conformista. Hemos apoyado y seguiremos haciéndolo, a un cine de crítica y denuncia, de rebeldía e inconformismo, que para nosotros —lo volvemos a repetir— constituye su definición, manifiesta y testimonia una posición histórica. Un cine responsable. Que enfrente a nuestro público con sus problemas más urgentes, que tienda, en fin, a la toma de conciencia. Un cine de lucha, de vigilia, de verdad. Como dijo Viñas, un arma de un quehacer cultural muy importante, en estos momentos difíciles.

Dijimos también, que Murua, Birri, Feldman, Kohon, Martines Suárez, Viñas Kanaf, Simonetti, y muchos otros tienen la palabra y sabemos que ellos, pese a todos los obstáculos, lo seguirán defendiendo.

EL CERAMISTA

(Viene de la pág. 14)

rer desbordar el límite de su impotencia y cubrirlo para calmar el dolor.

En cada músculo, en la médula de sus huesos ateridos, sintió la soledad transformada en miedo; la soledad magnificada por la ausencia de la vida. Sólo existía el mar y él... y su angustia de mestizo que no tenía forma porque en él estaban latiendo todas.

Miró el mar y ya no sintió miedo. De pronto las olas le trajeron un mensaje, el secreto de la constancia. De pronto comprendió que él era un estudio, un escalón más hacia una raza nueva, hacia un mensaje nuevo... nuevo y eterno.

De sus manos, de sus manos desesperadas de creador, surgiría en la arcilla el milagro renovado del hombre.

Quizás no ahora, quizás su pequeña individualidad no lo contemplaría, pero en la metemosis eterna de los seres él, en una encarnación remota de su raza, de su raza que aún no existía, él sería el artefacto del mensaje del Hombre.



— JUAN M. SANCHEZ. E. —

josé portogalo

CeDInCl

TODO SERA ESE DIA

Todo será de madrugada y pájaros.

Y todo se dirá cuando amanezca el día
asomando fresca de trigales y luna
y sol descalzos.

Y entonces, ah,
después del combate
sobre la piel pasmada de la tierra,
desde los huesos húmedos
brotará la raíz
con una luz innumera
de corola que esparce su perfume.

Las palabras, los gestos, la esperanza, los sueños
en árboles y calles incendiadas
apoyarán sus sienes
y su júbilo

—caricia de las olas en espuma de sal.

Y el cielo sin velones funerarios.
—con el canto purpúreo de los gallos
y el aspa molinero de la brisa—,
asomará al rocío
su sonrisa de flor.
Nacerá el verano más dulce.
El alba desnudará sus ojos
de adolescente lúcido
en un escalofrío de relámpago
que desgaja la noche.

Un resplandor
de fruto ya maduro,
un hálito
de brizna, el incesante
aberrajo escolar de los baldíos
y el cinturón de lumbre de los años
y la hembra,
en la gasa inasible de las nubes
vendimiarán luceros.

Y todo se dirá cuando amanezca el día
—sus párpados lavados por la lluvia—
cuando el pan sea hermano,
cuando el amor ande suelto
y la amistad
tenga fulgor cereal
en una mano.

Y una golondrina.

En los remotos orígenes de la cultura humana, el poeta era una de las jerarquías más altas a las que podía aspirarse. Era, ante todo Demiurgo, una mezcla de artesano y brujo, dotado de poderes misteriosos y respetado hasta por los más despoitados tiranos.

Las leyes de la ciudad se escribían en versos, tanto como los tratados de la medicina o los libros de la filosofía.

Los dioses de la mitología fueron obra de poetas y por muchos siglos los militares aprendían directamente en los poemas épicos, las reglas ejemplares de estrategia y táctica en las batallas.

Hasta la consolidación de las escuelas filosóficas en Atenas, después de Platón, el poema era el medio más apto de expresión y a él debían recurrir los Xenófanes de Colofón o los Parménides de Elea, tanto como Ferecides de Siro o Empédocles de Agrigento para debatir sus tópicos de filosofía e incluso para atacar el saber y la importancia de los poetas, en el movimiento más antiartístico que recuerda la historia de la cultura.

En efecto, no se recuerda otra época, ni aun en la edad más feroz del oscurantismo cristiano o del fanatismo de cualquier superstición, en la cual se haya atacado al arte con más saña que en la Grecia del siglo V, en la Atenas de Pericles.

El movimiento comienza ya en Heráclito de Efeso, que asegura que tanto Homero como Arquíloco debieron ser apaleados en público por mentirosos, lo recogen los Eleatas despreciando el saber y la ciencia expresada por los poetas, se generaliza con la invasión de filósofos a Atenas y culmina en la República de Platón de la cual se expulsa explícitamente a los poetas.

Un buen día de estos, será tema apasionante ocuparnos de todo el movimiento antipoiético que cumplen en Grecia los filósofos, sus causas y su resultado.

Hoy nos conformaremos con señalar que solo mediante esa liquidación del arte pudieron establecerse las doctrinas filosóficas que hasta nuestros días continúan siendo la base de los debates.

Lo curioso es que los filósofos, para lograrlo, debieron escribir en verso y el propio Platón, cuando quiere fundamentar muchas de sus tesis filosóficas, debe recurrir al mismo sistema, poniendo "mitos" y parábolas poéticas para poder expresarse; aparte que el propio Platón debe gran parte de su repercusión a sus innegables dotes de fino poeta y literato.

Toda la antigüedad se expresa por el poema, la sátira, el epigrama. En las épocas más difíciles de la Edad Media, el verso se filtra por los intersticios de la vigilancia y su repercusión es tremenda, cuando no definitiva como en el caso de la Comedia de Dante, que liquida por sí toda una época de la que hace tremendo balance, inventario y liquidación.

Todo esto sin mencionar la función menuda, peyorística, digamos, que cumplió siempre la crítica de los poetas que, a veces con sólo un pequeño "dístico", una simple rima intencionada, denunciaban escándalos, corregían costumbres, volteaban ministerios.

Cabe preguntarse ahora —sin perder más tiempo en resaltar la fuerza tremenda que significó la poesía en toda época— adónde ha ido a parar en nuestros días toda aquella máquina y todo aquel prestigio.

¿Para qué sirven hoy los poetas?

¿Quién los toma en serio? ¿Quien los teme?

¿Existen acaso como poetas? ¿Son...?

Buenos Aires y sus alrededores están, si, indudablemente, repletos de jóvenes poetas que deambulan de editorial en editorial, de literato en literato, remolcando montañas enormes de papeles, futuros libros, colecciones y carminas de nuevos versos.

Hace poco una estadística revelaba que nuestra ciudad es una de las que editan y publican mayor cantidad de libros de poemas del mundo entero.

Cualesquiera de los que por un motivo u otro hacemos de la literatura un menester cotidiano, tenemos sobre nuestro escritorio, apilados y con gran remordimiento, una pila regular de carpetas con versos de jóvenes conocidos o desconocidos que quién sabe con qué ilusión o esperanzas los han traído y esperan, a veces años, un comentario, un aliento, quizá una recomendación para un editor.

En cada café de Buenos Aires, diría en cada mesa donde se reúne un grupo de amigos, así como hay allí un actor en ciernes, un cantor de tangos posible, también hay un poeta.

No sé si con carácter de denuncia, pero algo inusitado voy a decir, comprometiéndome con pruebas en la mano a fundamentarlo frente a los incrédulos: ¡Buenos Aires está lleno, repleto, colmado de poetas!

Lo que también puedo demostrar con pruebas fehacientes en la mano, lo que no haría falta demostrar por su palpable y evidente realidad, es que tal montaña de papeles, tal plétora de poetas, tanta tinta fatigada y tanta ilusión allí volcada, no funcionan.

Sé que no hay nada más difícil que decirle a un poeta que sus versos no funcionan. Sé de la recóndita mirada de desprecio, del iracundo gesto o de la sonrisita suficiente de tantísimos poetas a los que no hubo más remedio que comentar y valorar el ma-

LOS POETAS

nci

agustín cuzzani

Las opiniones que se exponen en esta sección, no son compartidas necesariamente por la redacción.

motreto para poder devolvérselo y que no perturbe el intenso tráfico de papeles que cada uno de nosotros tiene sobre su mesa de trabajo.

Sé también, y lo confieso, con cuántos recursos de pedantería y suficiencia, envuelto en un discursito de corte crítico estético, aconsejamos a tales poetas, alentamos o desalentamos, compartimos con ellos un segundo su impaciencia o sus esperanzas. Sé como ocultamos cuidadosamente una realidad indudable: No sabemos qué decirles. No sabemos cómo ayudarlos. No creemos que puedan llegar a ninguna parte.

Pero eso no soluciona nada. Muchos de esos jóvenes poetas vuelven a la carga un par de meses después con nuevos poemas, o con los mismos retocados disciplinada y humildemente con nuestros consejos. Otros poetas nuevos vienen con su carpetas. Algunos, los que por mil esfuerzos inauditos o por recursos de cualquier naturaleza se preparan a publicar, utilizan todos los medios de seducción, tentación o simpatía... para pedir un prólogo donde se cuenten maravillas, o se dé el espaldarazo! A veces, incluso... hacemos ese prólogo... y entonces nos asociamos al poeta e íntimamente empezamos a creer que a lo mejor, con nuestro prólogo...

Miles de libros de esos, se publican. Libros pequeños, con pies editoriales inverosímiles, con títulos donde después de noches enteras de fantasía y concentración, el poeta se juega entero para ser original.

Muchos de esos libros nos llegan ya impresos, directamente, provistos de una dedicatoria obligada y amable.

Por las páginas de literatura de los diarios nos enteramos que se han publicado muchos más. Ningún crítico —todos se han confulado— desalienta jamás a ningún poeta nuevo.

Ninguna librería logró jamás tampoco vender un solo ejemplar. La mayoría ni con recomendación de los recien.

Pero nada obsta. Nada impide ni ataja. La avalancha es tal, que al poco tiempo de haber jurado no leer jamás otra carpeta inédita de poemas ni recibir los manuscritos para evitarlos remordimientos, otra vez el escritorio se congestiona de carpetas, carminas, colecciones, poemas...

Hay pocas revistas literarias. Es muy difícil, descargar allí el material y sin padecerlo personalmente, nada me cuesta imaginar lo que será la redacción de tales revistas —mientras duran— y el cúmulo apabullante de carpetas con nuevos poetas, nuevos versos, nuevas ilusiones...

Personalmente, nunca me conformé con el papel de elefante consejero, ni me divertí con el cúmulo de carpetas donde tanta cosa noble pudo estar enterrada. Nunca me gustó llevar tampoco el remordimiento de no leerlos, ni es cómodo para nadie encontrar por la calle uno de esos jovencitos y rascarnos la cabeza preguntando dónde habremos metido la carpeta, o qué le diremos...

Tampoco nos gusta ni gozamos, desanimando, explicando que nada podemos hacer para lograr que tal libro se publique, que tal revista los incluya, o que tal librero los venda.

Peor aún, no sentimos ninguna satisfacción por alentar esperanzas, dar prólogos o avivar entusiasmos que sabemos cómo morirán.

Este casi ensayo de corte casi autobiográfico tiene ahora ese objeto.

No me agrada en absoluto todo lo que hasta ahora me ocurre con esos poetas.

No me resulta ni cómodo ni útil continuar leyendo sin fe, aconsejando sin verdad, desalentando sin piedad, o con piedad, asumiendo como un verdadero chivo emisario y crítico, dolores, esperanzas, desesperación y frustraciones de tanta juventud necesitada de mejor destino.

Quiero que se me admita aquí, aún sin pretender que toda la verdad me asista que esto es fruto de una verdadera alarma, de un auténtico deseo de hacer por los poetas jóvenes algo distinto de lo que venimos haciendo hasta ahora, algo quizá mejor para ayudarlos.

No daré —no las tengo— soluciones, recetas o fórmulas. Pero me resulta necesario intentar una investigación y me atrevería a esperar que perseverando sobre este esfuerzo, alguien encontrara la salida.

Comencemos por plantearnos el primer problema, referente a los medios de expresión que buscan los poetas. Por lo general se encaminan hacia el libro, pequeño, caro, inútil. O la página, de siempre muy escasa circulación de alguna efímera revista literaria. O, mucho menos fácil, la página del domingo de algún diario.

En esos tres destinos muere todo. Ni el libro se edita, ni el poeta puede financiar su edición, ni el librero tiene lugar para ofrecerlo ni el público lo compra.

Lo más grave es lo último. El público no recibe ya a los poetas por esas vías, salvo las normales excepciones que confirman la regla.

Y es aquí donde anclamos el barco.

¿Cuáles son los medios de expresión de nuestra época?

Porque no siempre fue indispensable el libro, o la revista, o el diario.

¿Qué pasaba cuando la poesía viajaba en manos de trovadores, aedos, rapsodas?

¿Qué pasaba con los epigramas transmitidos casi al oído, o desparramados a pulso en salones literarios? ¿Qué hubiera sido de tantos poetas de muchas épocas si sólo hubieran confiado sus afanes en la posibilidad de editar libros...?

Nuestro mundo contemporáneo ha creado un verdadero arsenal de medios expresivos modernos. La mayoría de ellos se proyectan vertiginosamente sobre millones de personas. Todas las artes que realmente quieren decir algo o necesitan comunicarse, se orientan instintivamente hacia estos medios.

Sin embargo, la batalla por expresar poemas no se ha dado nunca al nivel de estos verdaderos monstruos del tiraje. Radiotelefonía, Televisión, Show, Recital, espectáculos públicos...

Repito que no doy fórmulas. No tengo recetas.

Pero...

Qué pasaría si todo el esfuerzo de tantos miles de poetas se encaminan hacia el asalto a la radiotelefonía, hacia la televisión?

Qué pasaría si los miles de jóvenes quieren expresar y decir, se esfuerzan en encontrar la forma de manifestarse por esos medios?

Cuando el poema debió ser confiado a la memoria del trovador, hubo que adaptar la forma poética a ciertas reglas, a ciertos ritmos, a cierta apelación mnemónica. Cuando se confió al salón literario, o al teatro, o al libro, las formas fueron distintas. Posiblemente la radio y la televisión exijan una revisión de las formas expresivas, una adecuación a los nuevos medios.

De alguna manera, la zamba y la copla folklórica recogen hoy poesía moderna y metáforas de increíble elaboración popular. El Tango lo ha intentado y la glosa lo ha pretendido. La famosa "animación", la continuidad de tantas audiciones, la presentación de tantos temas musicales, lo necesitan.

¿Se les ha ocurrido a los poetas golpear esas puertas? ¿Incluir sus poemas en medio de audiciones, shows, comentarios de músicas, letras cantables?

¿Han pensado en la recepción tremenda, popular, multitudinaria, de esos medios?

Que es necesario replantear la forma, concedido. Que es necesario replantear el mensaje y el contenido para que tales poemas lleguen e interesen. Concedido.

Pero que nuestra época **necesita** así su poesía, también deben concedérmelo. Entonces ya no se trata de un esfuerzo por ayudar a jóvenes poetas. Entonces se trata de descubrir que el público tiene una verdadera necesidad de recibir poemas por los medios normales por los que recibe arte en nuestros días. Radio, T. V., Cine, peña folklórica, canción, etc. etc.

Lo que empezó siendo un simple deseo se transforma entonces en un reclamo.

No es con carpetas de versos inéditos, con libritos nunca leídos, con sueños enterrados bajo la lápida de un prólogo, como vamos a apaciguar nuestra necesidad de recibir poesía.

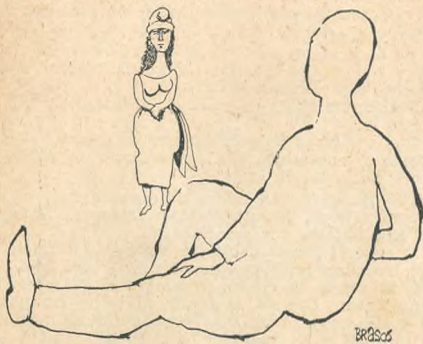
Mientras no se intente real y honestamente difundir el poema por esos medios, todo lo otro será, desgraciadamente inútil.

Y lo que es más sensible, mientras los poetas jóvenes no luchan para ocupar ese lugar, seguirán incomunicados con el público, y su eficacia será prácticamente nula.

No hay más que asomarse a la historia para alarmarse. Las épocas en las que los poetas no han logrado influir en el público, son las más desdichadas y pobres de la historia.

Podremos reclamar entonces, a tanto poeta desorientado, que haga algo así para que nuestra época no lo sea?

BRASCO



REFLEXIONES

PENETRANTES

La eternidad en sus diversos aspectos
ocupa, este pensamiento mi ocio provincial.

Dejamos simplemente que el país se desperece
[al sol;
otras comarcas también sumisas han estallado
[de pronto
y sobre el hueso de sus aldeas recónditas se apoya
un gran cristal sostenido por estructuras de alu-
[minio
para que sutiles comerciantes sometan desde allí
el mundo a sus acciones.

Un país crece alimentado por el espíritu de las
[leyes
y sus hijos devienen rubios y oscurecen su piel
[a la luz
de los manglares en lejanísimas tierras sometidas.

¡Que no sea yo el hijo de un imperio, que no
[podamos
hermanos míos, masacrar a las razas inferiores!

Ya que estas tierras aún soportan a los fijodal-
[gos de la conquista,
ultramarinos, capitanejos, alcaldes de primer
[voto
todavía los lusitanos acechan la colonia del
[Sacramento
y los gauderios se encaraman en sus siambrettas
y se pierden a tajos en la distancia.

Quién hizo el tiempo ligero para nos, ya la década
concluye
una década útil para aprender, para olvidar
para conocer y equivocarnos
que habiéndonos creado Dios en sitios diferentes
lejos de una gran lejanía los unos de los otros
nos ha juntado luego en noches largas y hondas
de alcohol y dexedrina
fornicación y apaciguamiento
trepadors en la vida como en un gran camello
que cruza un arenal seco y lleno de alucinaciones
Quién hizo el mundo profano para nos y esta
[historia que decae
un mundo subdividido en zonas de exportación
dominios de competencia
mercados lánguidos de América al sol gentil de
[los latinos

(payadores y sumisos)
tierras de pan llevar, de pan y dividendos
llevar
al otro lado de las aguas,
tierra curial, país que me nació hace tanto
y qué has de hacerle
y qué has de darle
prendamos argentinos la luz de los vivaques
al pie del Aconcagua donde la roca airosa
del cielo nacional confines mira
o en Santa Fe, donde Simón, Mateo, Estanislao
en Humahuaca, en Salta, en Córdoba, en Men-
[doza,

campos de soledad, mustios collados
donde quizá caudillos sucumbieron
años atrás ¡arriba nacionales!

Arriba, nacionales, iluminados
por la joven luz de la provincia
embellecidos por las calandrias y por otros
artefactos que la tierra argentina exuda y nos
[ofrece;

Trexis et Urondis et Noah, comites Miguelis
horriblesque ultimosque Britannos
señoras lánguidas al terminar octubre
Isolda, Enide, Soredamors, Eloise, Nicolette,
Ana, féminas de la fatalidad 4
de la literatura y de la vida,
Marcucio, Vignacio, Curutchet,
pies de jóvenes sátiros pensantes,
juncos de esta nación torcidos simplemente por
[sus vientos:

en estos nombres inclino mi cabeza
mi espíritu informal en sus eternidades
en esta piel mis labios
en estas soledades mis congojas.