

El Juguete Ratoloso 2

MARIO JORGE
DE LELLIS
poemas
inéditos

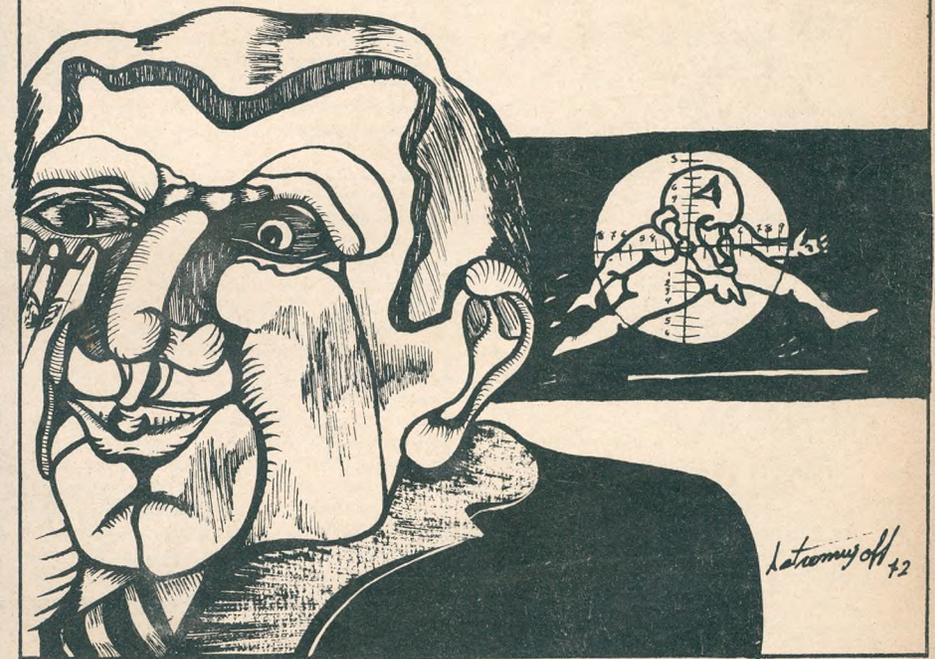
NUEVO CINE
POLACO

CUENTO
CUBANO

RAUL
GONZALEZ
TUÑON
crónica de los
poetas mártires

TEATRO
DOCUMENTAL

ES POSIBLE
UNA CULTURA
REVOLUCIONARIA?



MAYO 1972 - \$2,50

El Juguete Rabioso

(revista hidrófoba)
Año 1 No. 2

REDACTORES: Marcelo Cohen, Daniel Freidemberg, Irene Gruss, Federico Moreira, Claudio Polo, Jorge Ricardo, Silvia Zully, Jorge Zunino.
COLABORADORES: Carlos Marcucci, Abelardo Castillo, Raúl González Tuñón, Ariel Bignami, Francisco Linares, Jorge Asís, Mirta Asís, Juan Alberto Nuñez, Miguel Cantilo, Eduardo Gómez, Rubén Reches, Oscar Barros, Lucina Alvarez, Alberto Giudici, A. Rivas, Guillermo Boido, Armando Ene, Héctor Oliva.
EDITOR RESPONSABLE: Daniel Freidemberg.
CORRESPONSALES: Poli Délano (Chile), Guillermo Chaparo (Uruguay), Joan Queralt (España), Daniel Curado (Córdoba), Ricardo Guzmán Mac Donald (Jujuy), Mauricio Solarz (Tucumán).
TAPA: Oscar Astromujoff

DIAGRAMACION: Luis Olguín.

CORRESPONDENCIA: Fragata Presidente Sarmiento 2140, Capital Federal República Argentina
(Registro de la Propiedad Intelectual, en trámite)

Se permite la reproducción total o parcial citando la fuente. La redacción de la revista no necesariamente comparte los conceptos vertidos en los artículos firmados.

editorial

Alguna vez Isidoro Blastein ironizó sobre el hecho: desde hace varios años parece ser obligatorio que todos los reportajes a escritores incluyan una pregunta de este tipo: ¿cómo participa el escritor de los conflictos de la realidad contemporánea?

A pesar de que el interrogante no es imprevisible, hay que ver los vistosos pases de magia que improvisan algunos intelectuales para escamotear la respuesta. Que en la década del 20 un escritor dijera lisa y llanamente: "se me importa un pito todo lo que usted entiende por conflictos de la realidad" era más o menos explicable, aunque no justificable desde el punto de vista de la ética marxista o simplemente desde el punto de vista de cualquier peón de la Patagonia. Hoy no. Hoy cambiaron mucho las cosas. Hoy solo Victoria Ocampo- y quizá ni ella- tendría la suficiente cuota de coraje como para dar una respuesta de ese calibre. Hoy se recurre al ilusionismo, y lo que resulta por lo menos vergonzoso es que muchos de los alumnos de Fu-Man-Chu se digan intelectuales de izquierda o lo que es más, intelectuales revolucionarios. Estos son los que hacen largas disquisiciones que incluyen fórmulas como "concientización", "imputación del sistema", "literatura militante", "anti cultura" y otras parecidas. Se preguntan a sí mismos, se hacen encuestas a sí mismos, se reúnen en mesas redondas que suelen ser las mesas de café trasladadas a las páginas de una revista "cuestionan" a todo y a todos, desde el Arcipreste de Hita hasta Alfredo Carlino, pero no ofrecen ninguna respuesta coherente. O sea que, a pesar del tiempo y de las cosas que pasaron desde que un escritor podía contestar "se me importa un pito" la preguntita no envejeció, no perdió efectividad, no perdió "poder revulsivo" por decirlo en lindas palabras.

En algún reportaje, Francesco Rosi, el creador del inolvidable "Salvatore Giuliano", declaró que en su país muchos jóvenes, a pesar de ejercer una militancia activa, no se proponen "a priori" hacer obras que "sirvan" al pueblo, a la revolución. Rosi admitió que esa actitud les permite adentrarse en un campo ilimitado de donde tal vez salgan grandes cosas.

La actitud de los jóvenes italianos nos parece, para un comienzo, la mejor, o al menos, la más honesta.

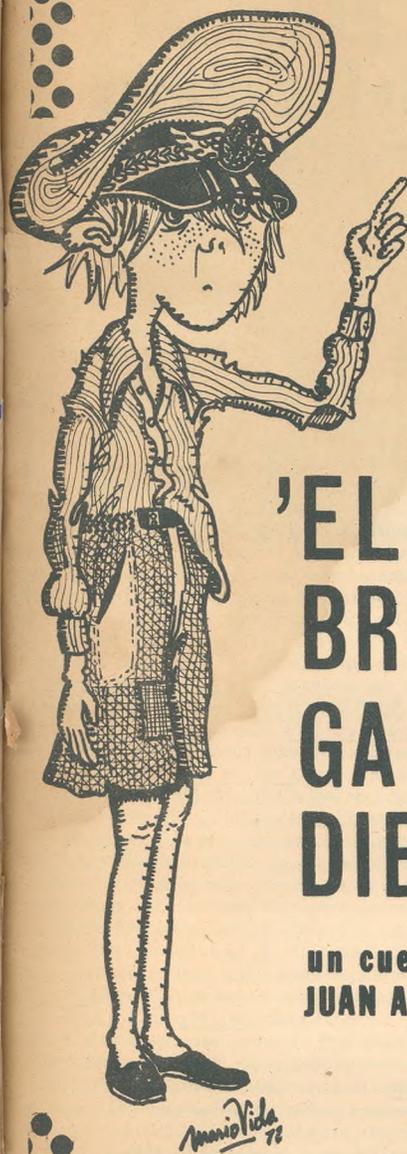
No se trata de eludir responsabilidades: la mayoría de nuestra redacción las asume en el proceso de liberación de nuestro país. La práctica política también alimenta nuestro oficio, aunque su influencia no pueda verificarse de manera inmediata, pero no nos parece mal escribir sobre los "monstruos interiores", escribir, en algunos casos, hasta la vergüenza, esa especie de rebelión contra uno mismo, según el concepto de Marx. Por otro lado, en la medida que el creador se sumerja en la realidad de su época (y mejor si lo hace sin eludir las responsabilidades civiles que esto impone) sus monstruos perderán la categoría de interiores y echarán a andar por el mundo como el Quijote, Hamlet, el coronel Aureliano Buendía o los siete locos.

No es nada despreciable el poder conmocionante del arte (Artit hablaba de "cross a la mandíbula", de lograr en cada obra un cross), no es nada despreciable su poder sensibilizador, su "mínimo poder de rebelión", como dijimos en el otro editorial, pero hay que tener bien en cuenta cuales son sus límites, hablando siempre de límites actuales. Conviene no olvidar que el pleno acceso del pueblo a la literatura y al arte solo se logrará con la toma del poder por los obreros. El compromiso político exige tener bien en claro que el arte no ocupa en el combate el puesto principal. Sin embargo, necesitamos combatir, en nuestro terreno, la asfixia, el achatamiento cultural. El arte, la literatura no deben caer. Héctor Agosti destacó en un ensayo el profundo símbolo de coraje, de fe en el arte y en la vida de Luis Aragón escribiendo poemas de amor mientras luchaba en la resistencia al nazi-fascismo. Y Aragón no tuvo miedo de "ensuciar" sus poemas cuando los sintió necesario. Lo que pasa es que hay que saber mantener el "sutil equilibrio" como dice Tuñón en su nota en este mismo número.

Las obras que valen, las que generalmente perduran, provienen de una particular, intrincada y no pocas veces contradictoria relación del artista con el medio. Su poder de cross reside en una carga suficientemente respetable de revelación, entendiéndolo en un sentido religioso sino estrictamente humano. Esta revelación puede hacerse evidente más tarde o más temprano: el artista está sumergido en su época, se nutre de ella pero no puede calcular, aunque quiera, donde irán a parar sus señales. Es, por lo tanto, creemos, lo sabía incluso Brecht. Es algo que previno Vallejo: "Todo acto o voz genial viene del pueblo / y va hacia él de frente o transmitido / por incansables briznas por el humo rosado / de amargas contraseñas sin fortuna".

¿Podrá el mundo maravillarse alguna vez de todos los cross que lograron nuestros ilusionistas revolucionarios?

Juan Alberto Nuñez. Nació en San Nicolás en 1932. Cuentista. Periodista. Publicó "Ciudad por dos" junto con el poeta Alberto González, y "Contracuentos". El cuento que publicamos es inédito y lo ilustra Mario Viola.



'EL BRI GA DIER'

un cuento de
JUAN A. NUÑEZ

En el mundo decía el brigadier, en el mundo pontificaba con su grueso dedo en alto y su gorra de astronauta, en el mundo... todo está hecho para el ojo. Lo decía, se lo oíamos decir y sin embargo lo que el pretendía que entenderíamos con eso, en realidad nunca llegamos a saberlo exactamente; pero esas cosas, nos bastaba escuchar su palabra, esa arbitraria utilización de las vocales, era suficiente para observar ese aire de militar derrotado con que llevaba los pantalones, para que todos en el bar, un poco así como así, entráramos a codearnos entre desconcertados y alegres. Era aquella, como acostumbraban decir ciertas señoras de negro y hasta algunas mecanógra-

fas enfermas de nostalgia, su frase preferida. En el mundo todo está hecho para el ojo. El Brigadier lo aseguraba poniéndose muy serio, y por citar las palabras del poeta, "sólo cuando la llave morada del vino le abría el candado del alma". Y lo hacía, como es propio imaginar, no de una manera vulgar, rebuscada y sin luces, sino encareciendo proféticamente la palabra, sobre todo al comenzar la frase: En el mundo, decía, en el mundo... y prolongaba después de una forma altamente significativa cada una de las pausas, e izaba con además tan preciso y patriarcal la punta de su dedo, que la misma parecía sobrevolar nuetras cabezas, o girar sobre la oscura mensajería de las mesas como el fruto maduro y generoso de algo larga y trabajosamente meditado.

Todo esto hacía reír mucho a sus amigos. Naturalmente Es un fisólogo, es un fisólogo en serio, exclamaba Santucci. Ves?, retrucaba el negro Godoy avanzando entre las mesas, no se dice fisólogo tano ignorante. Se dice fi-ló-si-fo, con acento en la ósifo. Viene del griego viejo, como las pasas de uva y las botas con tiritas; de filo y de sifo, Filo tiene todo aquello que corta; y el que dice sifo dice sifón, y el sifón para que sirve? sato, para cortar el vino. Por-

lo tanto toda esa sabiduría es una sabiduría de doble filo que practican sólo los que cortan el vino con soda, no es cierto brigadier? y tras la cargada, la mano que le buscaba zumbonamente la espalda. Pobre brigadier; ceremoniosamente se echaba hacia atrás en su silla sin decir palabra luego, hurgaba buscando sus fósforos los bolsillos del mugriento chaleco, encendía su medio-avanti, tras esa inicial y apostosa bocanada de humo en la que su rostro se perdía por un instante, resurgía con un gesto ausente, como con esa cara de nada que suelen tener de pronto los policías cuando se sacan la gorra, y que en opinión de algunos sin embargo, era como un dulce perdón, como el gesto entrebostado y benévolo de quien ha venido al mundo a decir "su cosa" tratando de soslayar las pequeñas bajezas de la criatura humana.

En el boliche, por cierto, todos conocían su debilidad, y lógicamente era muy raro que alguien buscando divertirse no le acercara a la mesa un vaso de vino. Tampoco faltaban aquellos que, tras el aplauso burlón y vinoso, le exigían le vantarse y repetirla de pie sobre la silla. El brigadier accedía siempre de buen grado. Se alzaba trabajosamente sobre su pierna derecha, y apoyándose en el chico, reiteraba con el dedo en alto: En el mundo, hijos míos, porque a veces decía hijos míos, en el mundo todo está hecho para el ojo. La carcajada entonces estremecía las botellas, sacudía las cucharitas, desfiguraba los rostros, daba puntadas, y a más de uno lo volteaba lloriqueando sobre una mesa.

El Chico.- Hay cosas que quedan sin lugar a dudas, y a él me parece verlo todavía sobre aquella silla con la gorra del brigadier encasquetada hasta las orejas. Jugaba. Tendría cinco años por aquellos días o seis quizás. Era un mu chachito alto, de huesos largos y afilados, un poco rubio creo y con un obstinado mechón sobre la frente. Con la gorra hasta las cejas y prendido al viejo pantalón del brigadier, noche a noche, nos oía reír en silencio. Sólo cuando desde alguna mesa alguien elevaba la copa brindando por la salud del profeta, o cuando Lucio y El Paraguayo de rodillias y entre hipos e insultos le rogaban repetirla una vez más, mientras el brigadier permanecía de pie y con el dedo en alto sobre la silla, él alzaba la cabeza, echaba hacia atrás la gorra y nos buscaba los ojos. Después, como temiendo vaya a saber que cosa, recogía su mirada y se que daba abstraído observando del padre esa uña opaca sobre el dedo que emergía como un tocoso mascarón de proa desde un agujero del zapato. Huía. Siempre pensé que esa era la forma que tenía de olvidarse, su manera de huir, de escapar, de olvidarnos. Pero había algo en ese gesto que nos decía también que a través de esa pretendida fuga, de escurrirse cabalgando sobre aquel dedo enorme, el buscaba ganar tiempo, nada más que tiempo a esa carcajada que oscuramente se le iba ovillando en el fondo del estómago. Porque de pronto le veíamos apretar los labios, esconder los ojos, dibujar con la punta de la zapatilla extraños símbolos en el suelo, o pellizcar como al descuido, mientras el brigadier descendía de su trono, restos de platos vecinos, y sabíamos, a lo mejor uno sabía un poco confusamente entonces, que esa carcajada, esa cosa chiquita le iba creciendo

"EL BRIGADIER" Continuación

desde allá abajo como un amanecer enloquecido de gorriónes. Y era lindo de veras verla, imaginarla trepándosele por el pecho, subiéndole burbujeante hasta los ojos nada más que, para que de golpe, le reventara en la boca como una granada primaveral; porque entonces, ah entonces... irrefrenable, tempestuosamente, encabritado sobre ese puñadito de años, el pibe echaba a correr viboreando entre las mesas con la gorra en alto, giraba alrededor del padre tocándole las manos, tomándolo del saco, o salía a la calle blandiendo la espada de su alegría como un San Jorge de pantalón corto gritando para el ojo, para el ojo, para el ojo. - Cosa linda.

El brigadier, entre tanto, con ese rostro que todos le conocíamos y en el que sin la gorra de algunamanera se entremezclaban viejos lobos de mar y payasos de Larrañaga, le dejaba hacer. Sólo sus ojos iban de a ratos detrás del muchacho, tal vez como intentando enredar con el hilo sutil de su tristeza su indómita alegría; mientras tanto esperaba. Sabía muy bien que cuando se cansara, que cuando ya las piernas no le respondieran, que cuando el tambor del pecho le subiera a la garganta, él iría a buscar refugio entre sus brazos. Soy su puerto, soy su puerto murmuraba. Y cuando eso sucedía, con el cachimbo a un costado de la boca y exhalando ese aire fermentado que denunciaba una larga y vinosa historia de boliches, el brigadier lo miraba, lo miraba con toda la tristeza golpeándole los ojos. Le buscaba la alegría como con un palito, con los ojos de aquel que busca hallar en un mediodía de pájaros y flores, una sombra, una diminuta mancha, un rinconcito oscuro que lo reconcilie, que sea a la vez una señal, un remoto punto de contacto con el pasado, una dulce prolongación y una esperanza. - Lo miraba, se le quedaba en los ojos sin decir palabra, tomándole las manos, y a través de ese silencio, de ese peso de mutismo, todos advertíamos que algo, algo muy adentro comenzaba a morir despaciosamente en el pibe.

Dicen que así, de esa forma, fue creciendo. Agregan algunos que sin dejar de ser un chico, lo fueron viendo hacer se hombre sobre aquella silla. Y perdiendo con el tiempo, entre tantas otras cosas, esa edad que hasta allí le había permitido jugar con su gorra de brigadier, esos pocos años que le habían otorgado el derecho a caminar tomado de su mano, el inocente orgullo, como hay quien le dice, de ser un poco gufa, grumete sigiloso en las trementas y borrachas cosas noches de los regresos a casa; y poco a poco, naturalmente, hasta esa sana costumbre de reír que toda criatura trae al mundo. Porque así como hubo una noche en que se descubrió caminando vacilante detrás del padre, en otras de ellas encontró el vacío, esa cosa agria y sin mañana que subrepticamente había anidado justamente allí donde alguna vez afloró la alegría. Y como no podía ser de otra manera, al poco tiempo nomás, se sorprendió intentando decir aquella frase con un gesto que estaba lejos de ser el suyo: En el mundo todo...

Estaban sentados a la mesa. Cenaban en silencio, como siempre, unidos tan solo por el ir y venir del pan y el gorgoteo pesado y oscuro del quebracho. Cuando el muchachito bajó la mano, cuentan que el brigadier le buscó los ojos. Tenía un brillo extraño en la mirada, o era, tal vez, esa línea que la duda le dibujó en la frente. Husmeaba entre los pliegues del silencio como si sospechara que detrás de las palabras, de las palabras que el muchachito había dicho solo a medias, se ocultara lo mismo que detrás de las suyas. Durante mucho tiempo, lo reconozco, había escurrido a sus espaldas tratando de aprehender ese misterio, pero comprendió, lo comprendo ahora, a esta edad en que la vida me ha dejado algo más que una mancha de nicotina entre los dedos, que para conseguirlo viejo y querido brigadier, tendré que haber remontado no se de que manera, la silenciosa historia de tu sangre, todos los frustrantes segundos de tu vida, y acaso esa memoriosa melancolía que te golpeaba los ojos.

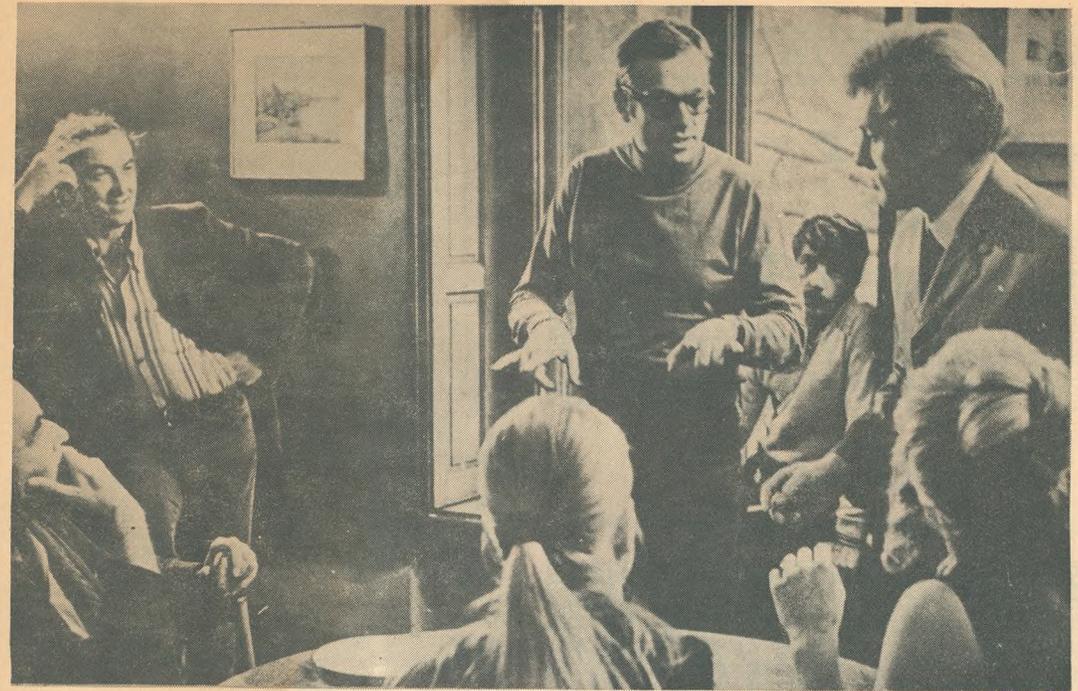
"En el mundo todo..."
Si, todo brigadier, todo.

nuevas opciones para el CINE POLACO: krystof zanussi

Krzysztof Zanussi integra la más reciente promoción filmica, aquella que la crítica de su país ha denominado "tercera generación del cine polaco". Ha cumplido 32 años y aquí el factor edad tiene importancia para comprender los aspectos peculiares que esta tercera generación -Zanussi entre ellos- aporta en relación a las que la precedieron. Se trata, fundamentalmente, de un sector humano que, años más, años menos, ha nacido y vive en los marcos de una sociedad socialista, con las particularidades, no secundarias por cierto, que este proceso asume en Polonia. El gran shock de la guerra y los problemas que hacen a la identidad de Polonia como nación -como nación despedazada durante centurias-, que explican algunas constantes del cine de las décadas pasadas, ceden lugar a la realidad presente y a lo que significa para aquellos que la encaran cabalmente y procuran definirla en una actitud de vivisección tan auténtica como necesaria. No se trata aquí de crear artificiales barreras generacionales, presuponiendo la imposibilidad de los intelectuales de mayor edad de afrontar las inquietudes actuales, ya que, de aceptarse tal absurdo, para contrariarlo está un ejemplo contundente- la más reciente producción de un A. Wajda que, a partir de la redefinición de su rol creador (Todo para vender), aborda, con evidente lucidez, un momento particularmente conflictivo de la evolución histórica de su país (vg. Caza de moscas).

La diferencia, sin ser definitiva ni absoluta, podría radicarse en un peculiar estado del espíritu, una diferencia de actitud deducible del propio proceso que se ha seguido en el seno de la sociedad. Mientras el artista definido en ese rol desde fines -o antes- de la guerra, por esta misma condición parece encarar sus temas de manera más cosmogónica, la generación que le sucede busca, en la definición de artista, su identidad necesaria. Y no solo ya como imperioso deseo de realización personal sino fundamentalmente a partir de la toma de conciencia de que la realidad en sí -de la que forma parte- debe devenir para sí. De la participación en el cuerpo social por el cumplimiento de una función específica -la actividad profesional- pasa a la participación por la interpretación -la actividad artística-. Los griegos imaginaron un espantoso monstruo mitológico -el basilisco que destruía todo lo que miraba pero que, por eso mismo, se aniquilaba al enfrentarse con un espejo. Más precisamente, se destruía en su imagen -la conciencia de sí. Quizás aquí los griegos ensayaron también una maravillosa definición del arte, porque duplicar la realidad y asignarle a ese doble todo el poder, es una posibilidad específicamente humana que pasa, necesariamente, por la construcción de un instrumento impar, un objeto vacío y capaz de poblarse por reflexión. Ese objeto, tan implacable, tan distinto a todo lo que es natural, en que su único en sí factible es su para sí ese objeto -el espejo- es el Arte. Eso no implica ninguna actitud mesiánica, pero sí una determinada diferenciación, una asumida distanciamiento.

Ese parece ser el camino seguido por Zanussi y ese también el tema de su primer film (1), lo que de alguna manera nos justifica la digresión precedente. "La estructura del cristal" trata del reencuentro de dos científicos que han estudiado juntos pero que han optado por caminos diversos. El encuentro es, sobre todo, el pretexto para una confrontación de esos caminos opuestos. Jan, una promesa en el campo de la investigación, se ha recluso desde hace un



Zanussi dando indicaciones al grupo de filmación. A la izquierda se encuentra W. Sobocinski, el célebre camarógrafo de Wajda. De pie, a la derecha, Daniel Ochrychiski

una nota de ALBERTO GIUDICI

tro en la campaña, donde dirige el instituto meteorológico-local. Por supuesto, una actividad sin sentido, ya que todo el mundo conoce allí el estado del tiempo, menos él. Marek, su ex-condiscípulo y ahora brillante científico llega a la ciudad en una aparente visita de amistad pero con la oculta intención de "rescatar" a su amigo de ese ostracismo sin sentido y sin perspectivas. El primer diálogo serio entre ellos revela la incomunicación de dos destinos divergentes. Marek describe, con un desarrollo matemático, los nuevos problemas planteados en su disciplina científica. A Jan le cuesta seguir el discurso, ya que ha olvidado la lectura de los símbolos matemáticos. En cambio expone a su amigo una serie de cuestiones filosóficas que a éste le resultan inhábiles. Tan inabarcables como el entorno que rodea a Jan, que es en definitiva el mundo de las sensaciones y la fuente de los conceptos, algo más que el telón de fondo por el que discurre una vida, sino su justificación. Así, las imágenes de lo circundante constituyen un valor, similar al que apreciaban los filósofos y artistas orientales, que en una brizna de paja descubren lo universal.

En la renuncia que Jan hace a su brillante destino personal -por el que transita firmemente Marek- se cuestiona el concepto de la felicidad ligado al éxito, pero también se relativiza una posible y mecánica formulación de la idea del deber social. Este último aspecto tiene particular implicancia en el mundo socialista y a través de él se procura replantear, no tangencialmente, la relación individuo-sociedad. Zanussi, antes de dedicarse al cine, había estudiado física en la Universidad de Lodz y Filosofía en la de Cracovia. Estos contactos le dieron algo más que el pretexto temático de su película: le dieron la posibilidad de expresar a través de un conflicto particularmente agudo en sí mismo, uno de los problemas más interesantes e importantes que se plantea ante una estructura socialista: el de la función específica del individuo en el cuerpo social como una parte del todo o, por el contrario, como una totalidad individualizada en la especificidad; y si esa especificidad se al

canza en los límites de la capacitación o más allá, en las imprecisas fronteras de la capacidad, o, para decirlo de otra manera, si la capacitación colma plenamente la capacidad intrínseca de la persona, condicionando también los límites de sus deberes para con la sociedad, de su utilidad social. El éxito que alumbró el camino de Marek no es solo la consecución de una brillante carrera. No es eso lo que Zanussi parece cuestionar, sino la condición para que ese proceso se dé. La raíz del ascenso de Marek reside en su especialización en una rama de la investigación científica, y lo que triunfa es, precisamente, esa parcelación de su totalidad como individuo, lo que lo aleja, paradójicamente, de la comprensión del sentido de la realidad. Porque lo real es lo concreto que incluye el sentido universal, por lo que opta Jan.

Desde el momento que la capacitación implica especializar al individuo, asignarle un rol parcializado en la sociedad, ¿es esa opción legítima y posible? Resueltos los problemas de la educación general y completa -condición básica para toda exigencia de perfección- el pleno específico se traslada de una esfera numérica y estadística al de la realización de lo personal, como la máxima opción de lo social. La problemática esbozada por Zanussi en su film, lleva directamente a la definición del sentido de la creación intelectual -que es el problema básico de la cultura- y al del acceso de la libertad. Concentrándose en la sustanciación de lo individual, no cuestiona la sociedad liberada sino, por el contrario, le da su cabal dimensión.

Alberto Giudici

(1) La estructura del cristal, cuyo estreno en Buenos Aires está previsto para los próximos meses. Exhibida en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, obtuvo el premio al mejor guión.

volver a las raíces?

UN DIALOGO CON ZANUSSI

Pregunta: Tengo interés en conversar con Ud. sobre dos aspectos de su Estructura del Cristal. Uno temático y otro en relación a los problemas de las formas cinematográficas, concretamente a sus referencias sobre el cine intelectual. La primera cuestión es si el tema de la película expresa sólo una preocupación personal, condicionada por su anterior dedicación a una disciplina científica, o hace a un problema común a su generación.

Respuesta: No creo que sólo sea una cuestión personal, ya que entonces no sería importante para comunicarla al público. El problema que quise abordar es más importante, más amplio que las cuestiones puramente científicas: es el problema de mi generación que busca su propio modelo de la vida. Porque en nuestra sociedad vivimos el peligro de cierta mecanización, productos de los cambios operados en lo técnico y en lo social. Creo que desde este punto de vista, el ejemplo de los científicos debe ser analizado con mayor amplitud que una cuestión meramente científica, ya que puede abarcar a gentes de diversas condiciones, pero que tienen el mismo problema, que es el de cómo vivir entre valores antagónicos. Cómo, desde un punto de vista, obtener éxitos y cómo, desde otro punto de vista, ser moral, o sea conservar los valores humanos que existen en la vida. Este es el punto de partida que dio origen a mi película y después se vio que la reacción del público, de un público muy diferente y no vinculado a la actividad científica, era de manifiesto interés por estas cuestiones.

Pregunta: ¿Este planteo hace a una etapa del desarrollo de la sociedad socialista?

Respuesta: No creo que sea específicamente una cuestión del mundo socialista. Pienso que hace a determinada etapa del desarrollo tecnológico. Además, en la historia de nuestra cultura se dio siempre una dualidad entre una vida activa y una vida contemplativa de los valores exteriores e interiores del ser humano.

Pregunta: Sin embargo, además del cuestionamiento ético, hay otra cuestión de tipo metodológico, desde el punto de vista de la evolución del pensamiento marxista. Su película me hizo recordar algunas observaciones críticas de Piotr Kapitsa hacia la actividad de los filósofos soviéticos. O sea que, aparentemente, él observa una dicotomía entre el gran desarrollo científico-técnico caracterizado por la obtención de conocimientos y descubrimientos concretos muy importantes y una falta de generalización de esos logros desde el punto de vista conceptual. Entonces, él criticaba a los pensadores de su país de no estar en correspondencia a ese desarrollo de la ciencia en general.

Respuesta: Esa es una observación muy justa. Ud. sabe que yo he viajado con mi película por la URSS, ofreciendo funciones privadas para los científicos y los jóvenes estudiantes. Hemos tenido, después de las proyecciones, muchas discusiones. Fundamentalmente, el tema de estos encuentros era el mismo que Ud. planteaba: la falta de proporción entre el desarrollo de las ciencias - más ciencias - muy especializadas - y nuestro conocimiento total del mundo, que nosotros perdemos. En este sentido, recogí la opinión de numerosos profesores rusos que dicen que actualmente se invierte mucho en el desarrollo técnico, pero se estimula poco el desarrollo de estudios menos prácticos, pero más importantes; que ahora estamos, paradójicamente, más desintegrados, que se debe buscar una síntesis filosófica del mundo moderno. Por eso, ciertos hombres, como el de mi película, toman decisiones extremas: retirarse de la vida activa y buscar la verdad absolutamente en el mundo personal, para intentar una nueva síntesis de nuestros conocimientos del mundo.

Este último punto, por supuesto, también fue motivo de discusiones, ya que en los países socialistas se centra siempre en la cuestión de la utilidad del hombre que trabaja para los otros hombres. Desde este ángulo, se objetó que la sociedad le ha dado a este científico - el de mi película - instrucción y que ahora él no trabaja para la sociedad. Este era un punto de vista. Uno contrario, que provocaba una discusión muy fuerte, era el que interrogaba cómo cada hombre puede, individualmente, elegir su modo de vida, y por supuesto, su lugar en la sociedad; si solamente pensamos en relación a las necesidades sociales. Eran puntos de vista muy avanzados que encontré en Moscú, Leningrado, Dubna y Novosibirsk, donde están las mayores agrupaciones científicas. Todavía había otro problema: el de la vocación científica. Nuestro siglo se caracteriza por un nuevo romanticismo, el de la ciencia. El héroe de nuestra época es el científico, como en el siglo pasado lo era el poeta y antes el militar. Entonces, el problema en discusión era el de definir qué significa vocación por la ciencia. En relación a esto, han dicho una cosa paradójica. Que en la práctica, la mayor parte de los científicos no se ocupan de la ciencia, como lo entendían los griegos, o sea el estudio de la naturaleza, sino que se ocupan de problemas muy específicos y que muy pocos, como Einstein, pueden, conociendo los detalles, comprender la totalidad. Entonces, ese hombre que se refugia en el campo, el protagonista de mi película, parece estar más cercano a esa vocación por la naturaleza, ya que percibe una necesidad de retornar a las raíces de nuestra vocación por la ciencia. Nosotros los científicos, me decían, tenemos una gran responsabilidad por los resultados de nuestros descubrimientos, pero no estamos preparados desde el punto de vista humano, desde el ángulo filosófico. En la discusión de estos problemas, tanto en Rusia como en Polonia, no existen diferencias de tipo generacional, sino de orientaciones distintas.

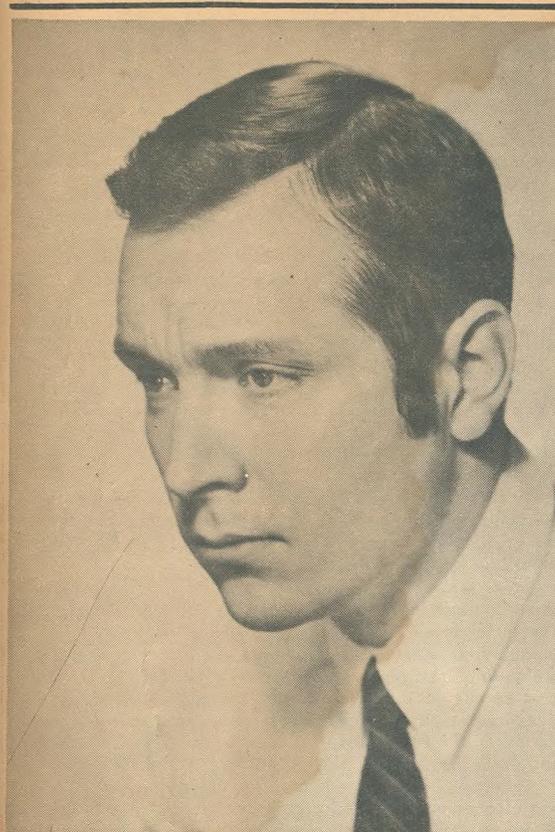
El cine intelectual

Pregunta: En el plano formal, Ud. ha dicho que la nueva problemática es - frente a la opción anterior de escribir para el cine - la de escribir con el cine. ¿Esta sería la proporción que Ud. da como cine intelectual?

Respuesta: Sí, el cine intelectual es una posibilidad más amplia de cine personal, que expresa plenamente el pensamiento del autor. Un cine que se trata como la literatura.

Pregunta: Indudablemente eso debe generar nuevos problemas para la estética del cine. Justamente, Bela Balaz reprochaba a Eisenstein de haber intentado llevar el pensamiento supraconceptual al cine, algo que él consideraba un imposible.

Respuesta: Sí, Eisenstein tenía más razón que Balaz. Creo que la aparición del cine sonoro detuvo, de alguna manera, el desarrollo del pensamiento de Eisenstein. Por eso, en esta época debemos liberar al cine de toda literatura y de todo teatro. Ahora, el espectador está en su casa mira la TV. El cine, pues, queda liberado de la obligación de ofrecer determinados servicios al público. Se puede proponer al espectador las cuestiones más difíciles; se puede pensar en un cine más ambicioso. Antes, el lenguaje hablado y escrito pertenecía a todos; el de las imágenes, a unos pocos. En la actualidad, el lenguaje de las imágenes perte-



K. Zanussi

necesita a todos, porque ahora todos son capaces de ver y recibir. Muchos ejemplos hay en este sentido; el cine clandestino norteamericano, uno de ellos que revela en qué medida el cine se ha democratizado y no pertenece ya a los monopolios.

Pregunta: Se trata de lograr, como dice el cineasta húngaro Andras Kovacs, que el diálogo tenga el valor de la acción?

Respuesta: Para que la liberación del cine sea posible - habrá que alcanzar el momento en el cual se pueda escribir el pensamiento no directamente a través del diálogo, sino a través de la imagen con la palabra, pero esta última siempre como citación. Por ejemplo, yo valoro en el trabajo de Godard el esfuerzo por emplear el diálogo sólo describiendo un determinado tipo de comportamiento de la acción. Así, nosotros no estamos obligados de seguir el pensamiento de los personajes que hablan, sino de seguir el pensamiento del autor que pone esa escena, ya que para la gente que la protagoniza, hablar es un tipo de comportamiento.

Esto entraña sus riesgos, ya que el espectador puede buscar en el diálogo la semántica del film. Si el espectador puede encontrar una idea expresada en palabras, no busca más, ya que el diálogo ha canalizado todo el esfuerzo intelectual. La cinematografía de los años precedentes estuvo muy ligada a las otras artes, a la literatura también. Antes, en la estructura cinematográfica tradicional, el director de cine era un hombre que tenía su concepción estilística, que podía realizar cada guión de un modo personal; el director actual, en cambio, puede expresar directamente sus ideas. Por ejemplo, Pasolini, que emplea el cine como forma directa, sin emplear la literatura como etapa intermedia. Para mí su trabajo es más directo que el de otro maestro, Bergman, más interesado por su trabajo previo al rodaje. En este sentido, tanto Pasolini, como Godard, como Resnais hacen un gran esfuerzo por crear un lenguaje directo del cine.

A.G.

lo fundamental en poesía era volcar y expresar su etapa y su realidad, sin tapujos, desnuda, y así lo hizo. Y hoy, al cabo de 5 años, tiempo que no puede medirse con el reloj, o el almanaque porque en ese caso resulta poco tiempo, apenas lo que son, cinco años, sino que hay que medirlo a través de acontecimientos que conmocionaron en mucho nuestra realidad, en cuyo caso es densamente bastante tiempo, pensamos que de todas maneras es importante y necesario volver sobre Mario, hablar de él aunque suscitadamente y dentro del escaso espacio de una nota y esperar que se aparten las trabas que injustamente ponen algunos para reeditar sus libros y publicar su obra todavía inédita.

(11 de marzo de 1972)

ROBERTO ARLT



AGUAFUERTES ESPAÑOLAS	\$ 5,-
EL AMOR BRUJO	\$ 6,-
EL CRIADOR DE GORILAS	\$ 5,-
EL JOROBADITO	\$ 5,-
EL JUGUETE RABIOSO	\$ 5,-
LOS LANZALLAMAS	\$ 6,-
LOS SIETE LOCOS	\$ 6,-
TEATRO COMPLETO (Dos Tomos)	\$ 24,-
CRONICON DE SI MISMO	\$ 9,80
ENTRE CROTOS Y SABIONDOS	\$ 9,80
LAS MUCHACHAS DE BUENOS AIRES	\$ 9,80
EL TRAJE DEL FANTASMA	\$ 4,-



Cía. Gral. Fabril Editora S. A.
Hipólito Yrigoyen 1582 - Bs. As.
Tel. 40-7011/13



Pero sin embargo hace pocos meses un grupo bastante numeroso de escritores firmó una carta pública que hablaba sobre algo que desgraciadamente tomó de sorpresa a unos cuantos. Desgraciadamente, decimos, porque esa carta trataba sobre la conducción y el accionar de la SADE, que como todos saben no es sino la entidad que agrupa a todos los escritores argentinos, e indudablemente sorprendió porque salvo un reducido grupo, la mayoría de los escritores una vez publicado su primer libro, se afilian y merodean durante un tiempo por la vieja casona de la calle México - hoy clausurada y con la piqueta municipal pendiendo inexorablemente sobre ella - para luego alejarse lentamente de allí, ya que generalmente, la SADE no satisface en forma alguna los lógicos requerimientos de sus socios ofreciendo una imagen esclerosada que pronto desilusiona a quienes se acercan con intenciones de hacer algo positivo en el seno de la institución que sin lugar a dudas les pertenece.

No faltan tampoco aquellos que ante tan panorama no vacilan en tildarla de refugio de mediocres totalmente alejados de la gran literatura que ellos escriben por lo que optan en llevar a otros ámbitos las brillantes iniciativas que tienen para llevar a cabo los grandes cambios que ellos están llamados a realizar.

Esta actitud además de orgullosa es negativa ya que olvida que cualquier conjunto social depende principalmente de sus integrantes y adoptarla significa además un grave acto de menosprecio incluso para el mismo que la toma.

Sin entrar a analizar la felicidad o no de estos razonamientos es sabido que tanto estos escritores como los demás siguen rezongando en diversos tonos y desde distintas actitudes la angustiante situación del ya de por sí conflictuado oficio literario que no puede abstraerse de las asfixiantes condiciones en que debe desarrollarse su labor que se expresan en el cada vez más acelerado vaciamiento cultural que se efectúa día a día a través de los medios masivos de comunicación, de la fabricación de best sellers, del nada disimulado aislamiento al que se ve sometido cualquiera que asuma una posición de autenticidad y compromiso con su realidad y de la ya, a esta altura inconcebible, censura en sus formas mas crudas y sutiles.

Todo esto sin hablar ya de las trabas, diríamos, específicamente profesionales que acorralan al escritor con la necesidad del doble o triple oficio donde generalmente el verdadero y el único valedero debe luchar por imponerse en los revocados que dejan los demás. Precisamente producto de esas actitudes que antes mencionábamos es que la SADE, aún nucleando a la gran mayoría de los escritores argentinos, se fue transformando en una institución casi oficial que prácticamente se limita a entregar premios periódicos, organizar "actos" culturales que no trascienden el mero ámbito de entrecasa y a renovar cada tanto sus autoridades muchas veces hasta sin necesidad de comicios.

Sin embargo, como dijimos al principio, algo nuevo está pasando. Para empezar a analizar este fenómeno sería necesario retroceder algunos meses atrás, cuando en septiembre del 71 asumió la conducción de la SADE el actual grupo dirigente encabezado por los Sres. Dardo Cúneo y Juan Filloy que representaban a la Lista Nueva Sade que se impuso sin elecciones ya que no se presentó ninguna otra.

Es necesario hacer notar que durante las tratativas previas a la constitución definitiva de la lista se acordó en darle una composición que se dio en llamar de "centro-izquierda" y dotarla de un positivo programa de reformas que incluía puntos de vital importancia para el mejoramiento de la situación del escritor, tales como la sanción de una ley del libro que facilite la edición de obras argentinas, que defienda los derechos del autor y que dé al libro como artículo cultural la categoría de producto de primera necesidad para el país. Asimismo existía un proyecto de pensión al escritor que una vez otorgada se agregaría a cualquier otro tipo de jubilación que éste tuviese. A esto se agregaba un proyecto de defensa del patrimonio cultural argentino, el apoyo al intercambio y la formación de jóvenes escritores a través de congresos y talleres literarios y una campaña de difusión de la poesía y la narrativa nacionales.

Este programa de llevarse a cabo hubiera significado un gran avance en la lucha por la conquista de los derechos del escritor, pero a la vez entrañaba una toma de posición política que muchos de los actuales dirigentes no estaban dispuestos a realizar.

Ni bien asumida la nueva conducción se pudieron comenzar a atisbar las características que imprimiría el Sr. Cúneo al accionar de la Comisión Directiva por él presidida, al definirse en su discurso de asunción como representante del "partido argentino de la cultura", definición que huele extrañamente acuerdista y en la que evidentemente se olvida que llevar una acción social realmente unitaria, no significa de ninguna manera abandonar las concepciones ideológicas individuales para así formar el "gran partido". Este razonamiento fue completado sobre el final del discurso cuando llamó a los escritores argentinos a votar por la "utopía universal", porque -dijo- "es tiempo y época para ello". Muchos piensan que en realidad es tiempo y época para cosas bastante menos difusas.

Poco tiempo después y en plan, seguramente, de concretar las tareas que se le habían encomendado no tuvo mejor idea que la de ir a la Quinta Presidencial a almorzar con el Sr. Lanusse acompañado por parte de la C.D. (lógicamente la parte que de la ecuación centro-izquierda prefiere el primer término para disimular su pertenencia a un tercero que no figura) almuerzo en el cual el pro-tesorero de la Sade, Sr. Fernando de Elizalde, acuñó la ya célebre frase según la cual "los escritores serán la flor en el ojal del gobierno".

Evidentemente estos métodos de lucha son bien distintos a los que encaran la Asociación de Actores, Plásticos o Músicos, por recurrir solo a las entidades más cercanas a los escritores, para defender sus derechos avasallados.

Otras de las pautas del accionar de la dirección de la SADE lo constituyó el tratamiento dado a la tan sonada Fiesta de la Poesía.

Esta fiesta según todas las aspiraciones debía tener un carácter eminentemente popular y desarrollarse en los barrios, plazas, etc... para que se constituya realmente en un vehículo de acercamiento de la poesía a su legítimo dueño: el pueblo. En cambio ésta se llevó a cabo durante cinco noches consecutivas del mes de diciembre en la bastante poco popular esquina de Florida y Alvear donde su mensaje quedaba reducido a los ocasionales paseantes que aún circulaban por allí a esa hora un día de semana. Además y como queriendo resaltar el ridículo de todo esto estaba auspiciada y financiada por las grandes editoriales que justamente se niegan a editar poesía y traban el surgimiento de la verdadera literatura nacional.

Lógicamente a esta altura es factible preguntarse cómo es que se pudo llegar a esta situación. Es sabido que el escritor, como cualquier otro individuo, no puede aislarse de las condiciones que le impone el medio en que vive y son justamente los escritores quienes más se esfuerzan muchas veces en recalcarlo, sin embargo son muy pocos como hemos visto, quienes buscan en el marco de su agrupación específica el medio de cambiar aunque sea en principio parte de las actuales condiciones, situación realmente lamentable sobre todo considerando las grandes posibilidades que ofrecería una institución de la magnitud de la SADE de estar en manos de aquellos escritores que justamente quieren el cambio.

Mientras los escritores que aun teniendo claro todo lo anterior no tomen conciencia de que sólo trabajando desde el seno mismo de su institución natural se podrá lograr que la SADE cumpla una auténtica tarea gremial, en beneficio de todos los socios y en función de una sólida organización, ésta seguirá siendo siempre flor en el ojal del oficialismo de turno. Solo uniéndose todos los escritores que aspiran a que su entidad representativa sea algo más que eso, se podrá lograr en poco tiempo recuperar la SADE para las verdaderas tareas que el momento exige.

Con el agravamiento de la crisis general del país, la situación del escritor como la de todos los demás trabajadores de la cultura, es cada vez más apremiante. La necesidad de una organización que luche por los reales derechos del creador es paralelamente más urgente, inclusive para apoyar las voces disidentes que ya existen en el seno de la actual C.D. y que no han contado con el apoyo coherente que tanto precisaban para respaldar sus planteos, y en vistas de consolidar una SADE que junto a las demás entidades artísticas y gremios combativos en general, lleve una política en favor de todos los trabajadores del país, aún dentro del marco de la C.G.T., organismo fundamental de clase por encima de toda conducción circunstancial. La suerte de los escritores en la Argentina está íntimamente ligada a su contribución al proceso de liberación de su país.

S.A.D.E.

HASTA CUANDO LOS MARQUESES?

- ¿Qué opina del Marques de Sade?
- No sabía que a Dardo Cúneo se le diera por los títulos nobiliarios. Pensar que lo conocí socialista.

Isidoro Bláistein

Generalmente cuando algún escritor aparece en los diarios hablando de temas que no pertenecen al área estricta de la literatura es porque algún suplemento lo ha convocado para opinar sobre temas tan capitales como: ¿Qué espera del año que se inicia? ¿el porteño es un hombre triste, alegre o simplemente caradura? El hecho es que salvo algún trascendental hecho de la política mundial o nacional, los escritores raramente se pronuncian individual o colectivamente para fijar su posición sobre cuestiones económicas, políticas o sociales que directa o indirectamente inciden en su quehacer creativo y en su ubicación como creador en la sociedad en la que le ha tocado vivir.



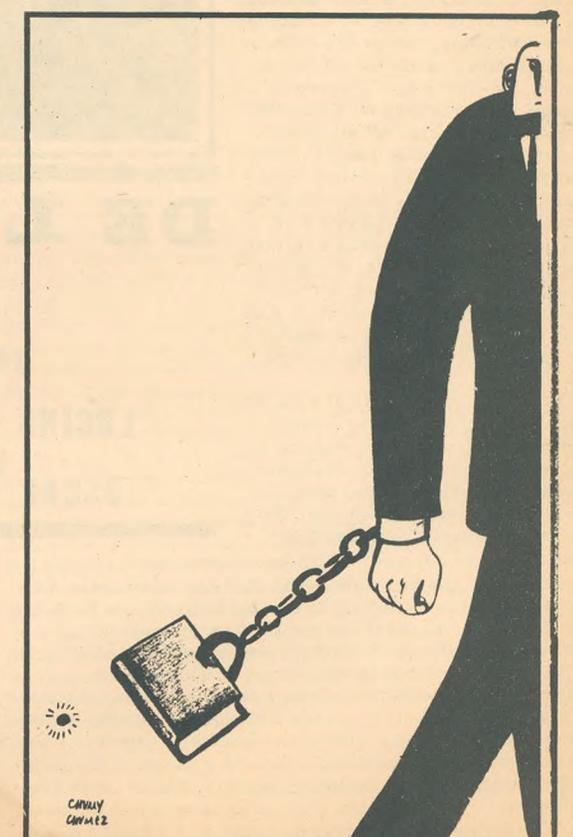
La Giustizia (da Rohac di Bratislavia)



(da die Zeit di Amburgo)



(disegno di Gai)



CARNEY CANALES

El 15 de noviembre de 1966 murió De Lellis, Mario Jorge. Tenía cuarenta y cuatro años y su vida estuvo signada por una definición humana e ideológica que lo caracteriza de una manera peculiar. Hasta esa fecha final de una parte de su vida (la otra es su obra), publicó 11 libros de poemas que se sucedieron desde 1941 con FLORES DEL SILENCIO hasta HORTIGUERAL DE ALMAGRO en 1965 y en cada una de sus poesías, además del resto de su obra aún inédita, encontramos el testimonio de un hondo vivir cotidiano y nuestro, lo vital y ansioso. Carlos Carella dice de él en un poema: "nunca me había sentado a comer con un hombre / que no es igual a nadie / y que quiso morirse llevando de mortaja / un apio / una cantina / un vino / y un domingo". Y él mismo dijo en uno de sus sonetos (inédito) "a ensuciar mis manos con cerebro / preferí estudiar a Don Quijote". Versos que, en principio, sirven para encargar y orientarnos en esa totalidad que fue De Lellis, hombre y poeta que anduvieron juntos, paralelos, porque uno sin el otro no hubieran podido continuar y porque uno y el otro son uno y no pueden dejar de serlo.

El hombre y el poeta nacieron cuando descubrieron frente a sí la vida, y contraponiéndosele, su conciencia y sus esperas. Una elemental cédula de identidad o partida de nacimiento, no determinan más que un nombre que se suma a cualquier censo, un mero individuo de ojos pardos, nacido en marzo, de la clase del veintidós, de piel blanca, al que sólo lo identifica una impresión digital y, en el mejor de los casos, tiene derechos de ciudadano elector, como tantos. Ser, en cambio, requiere nacer de otra manera. Por un lado tiene su individualidad y por otro hay un mundo confuso que lo envuelve y lo zarrea, hasta que alcanza a gobernar sus pasos, saber dónde pisa, a prender el nombre de las calles y las cosas y definirse. Y entonces se produce el nacimiento que es darse en la forma, aunque inacabada, de un primer poema. Comienza a diferenciar lo que era confuso y exige darse paso; "se dilata, se acusa, se contempla"; "crece un amigo, un pantalón y un cigarrillo" y empieza a hablar del amor porque lo siente y de su sangre que le recorre los sueños; penetra en la cara de los viejos y anda calles solitarias donde se encuentra a sí mismo y va descubriendo otro mundo más profundo y vital que generalmente permanece oculto detrás de tanta fantochada mercantilista y comercial que le ha dado al amor, a la sangre y a esas calles un aire de lupanar.

De Lellis, crece así, él y su poesía, evadiendo cualquier asentamiento jurídico y legal, superándolo, en una dimensión de realismo sensible, dándose en un proyectación que va desde un ser concentrado en su individualidad hasta al-

guien en cuyo además "doflan los caminos sin tiempo, / las mujeres sin nombre y sin geranio, / los niños deshojados bajo una piel de madre, / la fábula, la tierra, la burla bajo el brazo, / el panel sin abeja / y un dios sin religión y solitario". Asimila al hombre, sus alegrías melancólicas y la humana emoción que habita en el medio ambiente, transformando todos sus elementos en creación poética. Constantemente sufre, percibe, aprecia, se alegra y expresa la realidad que bulle a su alrededor. Objetiva y subjetivamente, su sensibilidad, detecta y valoriza las dualidades aparentemente inalterables de un mundo donde habitan los que "usan zapatos charolados cuando la luna viste de alpargatas / y el centavo no suena en los bolsillos / y el pan es duro y negro desde el trigo". Un mundo Buenos Aires con lo que subyace en él de universal, donde coexisten

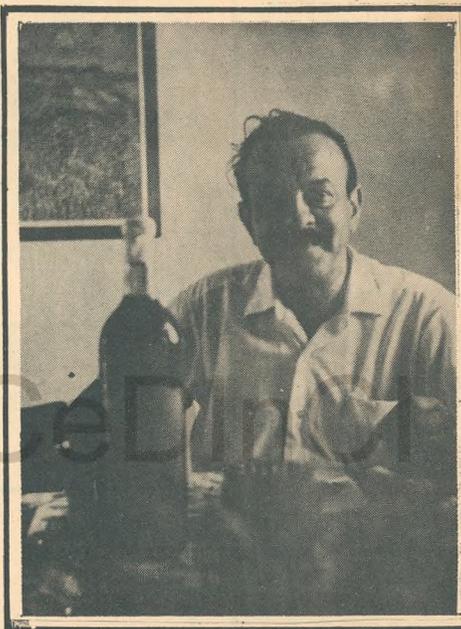
ten sus hermosos amigos "sacrilegos del agua", "halcones ros aduceos del de pronto" con esos otros hombres tristes impecablemente respetuosos de las leyes y las costumbres cómplices de los que conocen el "confort y la blanda cama" y los que roban la tierra.

Sin exotismos artificiosos y sin alardes, pero con convicción, definido ya y crecido, Mario Jorge De Lellis, con sustanció en Almagro todo lo que tenía para sentir y decir. A través de sus bares, sus adoquines, sus paredes, sus obreros y su palpitante de barrio, expresa y canta la "quintaescencia" del ancho muro de la vida, donde uno se para / y se golpea el corazón, el aire y las maneras / y se sabe hasta aquí, / tan mezclado de cielo y tan de tierra". Integra el latido de los umbrales, los boicots infantiles, los hijos, una cabellera, y todo aquello que es raíz de ese misterio de la comunicación entre el medio y el hombre inmerso en él. Y él mismo, que se declara y proclama "recolector de limpias madrúgadas", legalizando con su vida y su poesía un estilo y una autenticidad que rechaza todo tipo de fuga a ámbitos ideales. "Humanamente hablando entre las calles" se renueva, se fortalece, se transforma y subraya la necesidad de recuperar el sol de las esquinas,

la equidad de las relaciones entre los dueños de los umbrales y el que los habita, y "dar un tropel de puños por una mosca herida, / divulgar cada infamia en cada verso". Y como padre, el hombre y el poeta le dicen al hijo que "esto tiene que estar de otra manera. / Aunque doliera el muro que te habita. / Aunque la voz te quebrara y te murieras".

Esto es lo que es De Lellis. Su poesía nos descubre un mundo, su postura frente a él y además, implícita y explícitamente el suyo personal e íntimo. Una ansiedad en definitiva por salir de todo lo que detiene y coarta el canto, y una conducta que lo lleva a cachetear el seno burgués, adherir sin reservas a la revolución cubana (por lo que escribió un libro de poemas CUBA; SI, lamentablemente perdido) y del que sólo quedan algunos poemas sueltos a hermanarse con Lumumba y su lucha que hizo distinto a todo un pueblo que ya no tendrá "la rodilla en tierra y el corazón quebrado", y rescatar a los que comulgan con su ala de horizontes. Por otra parte, incursiona en el terreno cultural con ensayos sobre Pablo Neruda y Cesar Vallejo, un libro de cuentos El Buque de la Calle de La Amargura, un trabajo SORGO, MAIZ y PÁJARO producto de su viaje a China y con una revista VENTANA DE BUENOS AIRES desde la cual da a conocer poetas y opina sobre distintos aspectos del acontecer cultural. Preocupado por lograr que la poesía no caiga en resultar un producto desentendido de lo colectivo, combatía el absurdo de una poética elitista y el agobiante crecimiento de la cursilería literaria, fundamenta y se exalta y procura desde sus posibilidades contrarrestar la actitud de editoriales que recién dan valor y publican a buenos escritores cuando éstos le aseguran ganancia respaldados por algún premio internacional, o la muerte les da una nueva dimensión a ellos y a sus obras. Desde noviembre de 1952 hasta setiembre de 1955, insistió con su VENTANA... eligiendo los dientes a la medida; dientes dispuestos a la sonrisa o al grito, como lo aclara rotundamente en una de sus editoriales, y haciendo lo conveniente en favor de nuestro arte, poniendo mucho de sí en la empresa.

Hasta ese 15 de noviembre de 1966, De Lellis supo que



DE LELLIS

por
LUCINA ALVAREZ
y
OSCAR BARROS

SIGUE PAG-7



EL ULTIMO ESTAÑO

Ud. sabe, señor. Déjeme paso.

Alguna vez pensamos que la única manera de escribir sobre De Lellis era buscando un boliche con estaño por Almagro y abandonándonos en una mesa al conjuro de dos o tres ginebras. Eso fue después de haber leído Canto a los hombres del vino tinto, y de haber llorado al conocer El último estaño, un grito inconcluso de amor por la ciudad, el grito terrible y dulce de quien tenía el corazón saqueado por un verso.

Pero por suerte ahora llegamos a convencernos de que no es así. Que no es precisamente el culto a la imagen común de la ciudad, la práctica de un portenismo turístico y caradura lo que hay que sacar en limpio de la obra de De Lellis. Todo lo contrario: es su forma de vivir el personaje más ínfimo, desde Don Eduardo, con su palabra fea y su condición de gran caminador, hasta su hija Sandra, a la que le dijo que "la vida es un barrio en el bolsillo donde guardamos las cosas dislocadas". Una forma de respirar el poema, de convertir plenamente la ciudad y sus personajes en palabra, un oficio de transpirar simplemente la literatura que por eso le permitió también irse más allá de nuestros límites y cantarle a Carlitos Chaplín o a Yuri Gagarin, el astronauta que "era un buen comunista porque en otoño se emocionaba con las hojas secas".

Muchos nos preguntaron por qué levantamos tanto a De Lellis si en el fondo no es más que un poeta menor. Puede ser, pero de todas maneras no nos interesa rebatirlo. Lo que está en juego no es el hecho de que sea o no uno de los grandes poetas argentinos, de que sea o no un escritor de trascendencia internacional. Es otra cosa. Sucede que no se puede explicar cómo uno ve una pareja de cuarentones entrando a un hotel alojamiento y se acuerda a los Hombres del reservado; cómo uno piensa "este es el último estaño de mi copa mal parada" cada vez que un dolor cálido o terrible lo enfrenta al necesario lugar común de un vaso de vino; cómo a veces se prefiere detestarse la exacta terminología política para decir más justamente que los yanquis vinieron a llevarse bandoneones. En todo esto se encuentra la verdadera dimensión de lo que dejó De Lellis, que es la verdadera y profunda dimensión de todo poeta en serio: el dar nombres a las cosas. Tener un diccionario propio, como dice Nicanor Parra.

Y sucede todavía algo más, casi nunca dicho por la crítica de escritor lustrado y espacio medido: De Lellis influyó poderosamente a toda una generación nos atrevemos a nombrar a Isidoro Blaisten, Humberto Constantini, Héctor Negro, Alberto Szpunberg y Alfredo Carlino, que también quíeralo o no la crítica - pagaron su derecho de piso y existían, y ahora influye a la nuestra como lo hacen pocos poetas de Buenos Aires. Es que pocas veces antes de Mediodía por Dentro o Ciudad sin tregua, la poesía porteña había logrado, sin abandonar un lenguaje familiar a su gente, un acento tan renovador en la forma y en los contenidos.

Hace poco uno de nosotros dijo que cuando leyó por primera vez Cantos Humanos se pasó tres días pensando poemas que invariablemente incluían soles legañosos, almas mancadas o frases como "permítame, señor". Algo hay de cierto: los versos de De Lellis son de esos que se prenden a la ropa y terminan caminándonos la piel por dentro. Para decirlo más simplemente, emocionan. Por eso su forma se transfiere y su fecundidad de creador se hace contagiosa. De Lellis quiso a la ciudad sin mitos, sin falsas grandilocuencias, despojándose de todo atisbo de lamento. Y tuvo la capacidad poética necesaria como para enseñar a querer la de esa manera. Queremos decir que lo verdaderamente importante es que podamos decir esto de él sin haberlo conocido, sólo por haber leído su obra.

Creemos que todas estas cosas son ciertas. Y algunas más. Por ejemplo, que De Lellis publicó once libros de poemas (y no once mediocres grupos de versos sino once libros de poemas), uno de prosa, uno de viaje y dos excelentes ensayos, que dirigió una revista literaria precursora de varias de las actuales. Sin embargo la crítica lo desconoce y es prácticamente una casualidad encontrar alguno de sus libros en las librerías de Buenos Aires. Entonces, viendo la cantidad de libros deprimentes que aparece día tras día, uno se pregunta por qué a De Lellis nunca se le hizo justicia, salvo alguna reedición llena de heroísmo económico o uno de esos homenajes mal difundidos a los que nunca van más de cien personas. Lo más fácil sería contestar que es porque publicó un poema que se llama Canto a los hombres del dólar, porque escribió SORGO, MAIZ y PÁJARO, donde cuenta con admiración lo que vio en China Popular, o porque envió a Casa de las Américas un libro dedicado a Cuba. Si, de alguna manera debe ser así. Pero creemos que la razón fundamental del silencio es otra. De Lellis nunca se vendió fue un poeta en el papel y en las baldosas. Y si se dió el lujo de decir "somos un ejército limpio de cachorros", es porque de verdad se sentía limpio, incapaz de alquilar la mano para que le guiaran los golpecitos sobre las teclas. Esa actitud se trasluce en su poesía y llama la atención de cualquier escritor joven, lo invade. Por eso quizás De Lellis sea pernicioso, no publicable.

Sea como sea, nos queda la tarea de rescatarlo, de "levantarlo", incluso de devolver un día sus versos a la gente de la que nacieron. Mientras tanto, hasta que esto último sea posible, publicamos unos poemas inéditos, como una muestra de qué confiamos en su optimismo parido por la nostalgia, en su capacidad para corporizar la magia donde otros ni siquiera ven el vacío.

Los que siguen son poemas del libro inédito "El Último Estafío" que de Lellis escribió entre 1964 y 1966.

Bar Rocha

(Corrientes y Bulnes)

Tuve que entrar, como hace muchos años:
la mesa del rincón, la vieja mesa

donde sorbía el corazón su tiempo
de enamorada adolescencia.

Hoy también, como entonces purreteaba
una linda alegría detrás de la vidriera.

Cómo era? Cómo se llamaba?
Sí, cómo se llamaba? Cómo era?

Había unos billares, ruido de cubiletes
y un cortinado crema.

La barra del café tenía un poco
de pase inglés en las ojeras.

(La edad de ellos, cuando silbando tangos
me iba por guardiavieja.

La misma edad de ellos. El primer cigarrillo
y la primera estrella.)

Crecieron tanto, tanto
que ni me ven siquiera.

Yo sí los ví. Mis tres hijos:
Detallada de otoño, Adriana, me recuerda?

Gustavo, hijo mío, simple cosa,
o Alejandro, varón, color de tierra.

Qué le hace una mancha más al tigre?
Sí, claro, como ayer. Una ginebra...

bar Alvarez

(Medrano y Bartolomé Mitre)

Este es el último estafío
de mi copa malparada.

Un aire de largo esgungfio
tienen los curdas de grapa.

Filosoffa de kiosco
y sudores de alpargata.

Don Cesáreo es tan cesáreo
como un alvarez de españa.

No me conocen y soy
familiar como sus lámparas

Muchos antes que me vieras
con este perro en la cara,

mucho antes que te viera
tan luz melancolizada,

yo estuve aquí chaplineando
medianoches alunadas.

¿Con qué coalova o qué morbo
el vino subió a la nada?

¿De qué piba con zaguán
corazoneamos migajas?

¿Cuándo fue? ¿Bajo qué florero
se nos inventó la lágrima?

¿Y en qué esquina de mi amagro
cholo tostu me esperaba?

Ya no recuerdo. Hace mucho.
Acaso también estabas,

alucinada de luz,
pequeñísima en tu falda.

Qué lindo es estar aquí,
pensando en tus dos miradas

cuando el bar se desmoronó
entre tu ausencia y mi gratia.

Las estrellas comen todas
helados con gusto a sandra

Vos sabés que esto es tan triste
como mi perro en la cara.

Este Cesáreo comprende
más allá de su entrecasa.

Porque su estafío es el último
de mi copa malparada.

Café 2 Avenidas

(Carabobo Directorio)

Claro, con dos ginebras
se abarata la angustia.

Se oyen menos los ruidos de doctor
con sus dagas de nunca.

Se idealizan las cosas que caminan
con zapatos sin música.

Y el llamamiento del amor
tiembla en la tarde con olor a lluvia

Esta noche, ¿qué luz de velador
te inventaría la dulzura?

qué pintita de sueño sin nacer
se morirá en la luna?

Qué azoteas, qué gatos, qué barandas
trabajarán tu cúpula?

Pero con tres ginebras es más fácil
habilitarme la locura.

Oír todo este ruido de la triste vida
como una clásica obertura.

Decir esto que sé de jabalí mordiendo
tu poco de criatura.

Mesas, manolos, litros,
trapo rejilla o terrón de azar.

No te conozco y nada más que hoy
sos bolichón de mi amargura.

No volveré. Mi enero 21
es un dolor en punta.

Y una ginebra más. Con gusto a muerte
y ganas de olvidar. La última.

Esta es la primera parte de un poemario que consta de doce,
bajo el título general "El Gorrión", inédito.

UNO

Al comenzar,
acorazado de aire buenosaires,
recalando en las vivas chimeneas,
en el adiós pampam de algunas ropas
lustradas por el sol,
nació para septiembre.

Fue en un muro de fábrica,
en un pedazo de aire buenosaires,
más hermoso que en flor, más que en un árbol.

Al comenzar,
se asomó con un pico,
miró lo fatigoso, lo de abajo;
venían los vientos vendimiando,
calores perfumados como de chocolate hirviendo
tarros de sal marítima
y largos ríos degollados sobre una gran planicie.

Al comenzar,
saltó apenas de su nido.
Volvió a mirar.
Abajo la tierra era de hombres,
era de acerbos ojos puntiagudos
oficialmente tristes.

Pero él no veía más que casas,
pisaba nada más que una pajilla escoba,
ofrendaba su pío más impío
a la atmósfera azul, a la azotea.

Al comenzar,
era un gorrión. Lo supo.
Un aceptable pájaro en la calle.
Un movible manchón color de barrizales
reasumiendo en los muros
la brillante defensa de las alas.

Debajo iban venían hombres vivos;
iban venían alegrías,
indiferencias y fatalidades.

Al comenzar,
buscábase en su vuelo cayéndose en el aire como hoja
y quería que el aire lo llevara hasta que fuera aire,
hasta que un gaseoso mundo lo tuviera,
cuerpo de pluma y viento.

Algo tardó en volar. Crecían, entre tanto,
acepillados trajes, trompos de la infancia,
barbillas asomadas a ventanas,
calmantes para enfermos,
jubilaciones, muertes.

Crecían, para siempre,
manos hermosas, pobres,
abiertas como deltas de puertos proletarios;
ojos hermosos, pobres,
tan hondos, tan humanos,
mirando la negrura primavera del mundo;
crecían hombres duros,
hombres hermosos, pobres,
recargados de bolsas y de miedos.

El pobre es importuno.
Viene a tender la mesa maloliente,
la fecundante lágrima, la vida.

Y al comenzar, así, con pobres en los hombros,
emancipando flores y semillas,
dándole modo de gorrión al aire,
malogrando la muerte de los sacos
y barruntando libres libertades,
quería ver.

Podría.
Era un pájaro puesto para ver,
era un pedazo de aire buenosaires,
era un gorrión, un árbol, una aurora.

Y al comenzar, se puso muy contento.

M. J. de Lellis

EL ÚLTIMO ESTAFÍO

El Ciclón

(Hortiguera y Cobo)

Si supieras qué viento sin tu voz,
qué enero sin su enera!

Un pulpo al gusto en las paredes
con soledad se despereza.

Y el disco de Gardel suena mezclado
con un ventilador de tres paletas.

Y el viejo rasca el algodón de su recuerdo
pepsicoléandolo a su vieja.

Y los siete muchachos de la fábrica
hacen rodar sus dados de cuareta.

Qué lindo que también por las paredes
Leguizamóns vea.

Y que haya pedazos de esa calle
donde sandra corriendo piruetea.

Y que este bodegón tenga tus ojos
en una noche de luciérnagas.

Y que hasta aquí entren vigilantes
como en las cárceles de veras.

Si supieras qué triste, qué difícil
es quedarse sin nada
de tu cuerpo amoroso que se queda.

Y qué lindo que fuera que mañana
tus brazos me durmieran.

Y qué de aquí a tu casa, a nuestra casa
un beso nos cupiera.

Y que el viejo viviera en mandolinas
con su tremenda vieja.

Y que estos obreros fueran los del mundo
con su noche de fiesta.

Y que todo pasara y que tus manos
me apretaran la vida hasta la médula.

Y entonces sí, que viento con tu voz,
qué enero con su enera!



CRONICA DE LOS POETAS MARTIRES:

ANTONIO MACHADO

Esta es la segunda nota de la serie de tres que Raúl González Tuñón escribió sobre los poetas mártires de la guerra civil española.

Cada año que cae del almanaque, desde el día de su muerte en Colliure, en la Francia de Blum y Daladier, luego del martirio que comenzó el día del exodo trágico, se agranda la figura de Antonio Machado -otro caso típico de poeta que lo fue por sus versos y por su vida-, víctima de los traidores a su patria, el nazifascismo, la farsa de la No Interacción, el munichismo.

En plena gloria y en su espléndido otoño compuso hermosos poemas y prosas de rica sustancia, inspirado por la guerra civil. Una manera de ser consecuente con su poesía anterior, luminosa y transparente, plena de contenido humanista. Fue el gran lírico que llegó al poema civil cuando era necesario, y cuando algunos maduros asustados y algunos jóvenes de mentalidad vieja se refugiaban en la torre de marfil (resultó una torre de alfenique) temiendo que su poesía se manchara en la sangre y en el barro. Pero la sangre y el barro pueden ser dos de los muchos elementos de la poesía, que además no solo supone escribir versos. Si la sangre hizo al Cristo, ese Jesús de una iglesia humilde alcanzada por un bombardeo, junto a cuya madera quemada los milicianos colocaron un pequeño cartel con esta leyenda: "Tú eres de los nuestros" y del barro ascendió él, de la sangre y el barro que surge a veces eventualmente la más pura estatua animada de la poesía. Y Antonio Machado escribió algunos de sus mejores poemas "entre olores de pólvera y romero".

El crítico pacato diría aquí que el maestro descendió a la simple propaganda, más, acabada la guerra española, ya casi muy lejanos sus sucesos, las páginas escritas por el poeta en esas horas dramáticas continúan vivas y seguirán vivas porque a la fuerza varonil y al aliento social de su fondo unía el aliento lírico claro y profundo. Demostró, una vez más, que la poesía no está reñida con la vida, con el destino, con el futuro; no es recinto cerrado ni puerta sellada. Trasciende el drama personal, es el otro viento del mundo, y siempre, cuando es verdadera, puede transformarse en la herramienta que ayude a las luchas del hombre sin menoscabo de la libertad creadora, que es su secreto. Hay que captar la honda finura de este equilibrio.

Conocí a Antonio Machado el día que se inauguró en Valencia el segundo congreso internacional de escritores (1937). Allí, en acto solemne, escuchamos su conmovedor discurso de apertura y de bienvenida a los delegados extranjeros. Al final de su discurso rindió homenaje a la memoria de García Lorca. (Esa misma mañana, durante la sesión, el dirigente socialista Fernando de los Ríos relató, con detalles dados por un prisionero, las circunstancias de la muerte del poeta, apresado en casa de un amigo por fascinosos franquistas, conducido a la cárcel, y poco después a los fosos del cementerio).



Antonio Machado, por su hermano José.

Evoco a don Antonio descendiendo del coche que lo traía de su casa campestre: allí, frente a la plaza principal de Valencia, aquel día no olvidado, Manolo Altolaguirre lo acompañaba cuando nos acercamos a saludarlo. Al decir Manolo: "amigos argentinos", él nos miró con una amplia sonrisa, cruzada por esa luz que se hace en el rostro de quien ve de pronto a unos amigos lejanos. Y la pampa que nosotros traíamos en nuestros ojos, muchísimo más extensa que Castilla, se hizo apenas un llano pequeñito dentro de la inmensidad de Castilla que se perdía en el fondo de los ojos del querido maestro. Días después nos hizo llegar cordiales palabras, a propósito de unas prosas poéticas nuestras aparecidas en la revista Hora de España, luego incluídas en mi libro Las puertas del fuego.

Ahora el poeta descansa. ¿Descansa? He tenido estas días en mis manos y ante mis ojos sus poemas, tan frescos como la brisa que agita los álamos del río Ebro, Duero, Jarama, Guadalquivir; tan calientes como el pan de hogaza de los mesones extremeños; tan oloroso como el espliego de los muebles familiares; tan nobles como el vino de la tierra; tan firmes como las manos de los campesinos; tan delicados como lo fue el bondadoso y valiente hombre que los compuso; tan de la superficie y tan del aire; tan españoles y tan del mundo.

¿Dónde está su tumba? Allí en Francia, en el pueblecito llamado Colliure. Algún día llevaremos sus restos a España; esto es seguro. Nosotros lo sabemos. Lo saben sus hermanos Joaquín y José, quienes viven en Chile el decoro de la pobreza en el exilio. A uno de ellos alude en el poema: "Ya está en la sala familiar, sombría/ y entre nosotros el querido hermano que en el sueño infantil de un claro día/vimos partir hacia un país lejano". No lloraremos por lo que no pudimos hacer para salvarlo. Sobre la hierba crecida de su memoria repetimos el juramento: ser fieles a su recuerdo y a su ejemplo, y vengarlo.

Ahora el poeta duerme. ¿Duerme? Su voz no se ha extinguido, como no se ha extinguido ni se extinguirán las voces de aquellos que trajeron un sueño, un mensaje al mundo, los cuales permanecen siempre como la luz de las estrellas más remotas.

Raúl González Tuñón

Continuamos con la polémica iniciada en el número anterior. Los encuestados elegidos para esta oportunidad eran David Viñas y Ariel Bignami. Viñas, ocupado en la puesta en escena de su obra "Lisandro" nos pidió que pospongamos su intervención hasta el próximo número. Publicamos entonces sólo la respuesta de Ariel Bignami, cuentista, ensayista y miembro de la dirección del Encuentro Nacional de Artistas y Escritores.

POLEMICA

¿es posible una 'cultura revolucionaria'?

La extrema generalidad de la pregunta se reduce en gran medida a través de la introducción con que la revista abre la polémica y algunas precisiones aportadas por Abelardo Castillo. Sabemos, a partir de entonces, que el interrogante está referido a la posibilidad de una cultura revolucionaria en la actualidad y en nuestro país, y a "un estilo total de vida", sino a "una literatura, un arte" revolucionarios. Me parece imprescindible, para empezar, agregar: una pedagogía, una ciencia, todas las actividades acerca de las cuales el uso común suele diferenciar entre una cultura material (técnica, experiencia de producción otros valores materiales) y una cultura espiritual (ciencia, arte y literatura, filosofía, enseñanza, etc.). Es en este segundo sentido que hablamos aquí de la posibilidad o no de una cultura revolucionaria; porque si se quiso planear la cuestión de la posibilidad exclusivamente de una literatura y un arte revolucionarios, no habría habido motivos para no plantearla en esos términos estrictos.

En tal sentido, me parece claro que construir una cultura revolucionaria, global, dentro de los marcos de una sociedad capitalista, es tan utópico como en las mismas condiciones colectivizar una fábrica o establecer el socialismo en una municipalidad, mientras los resortes principales del poder siguen estando en manos de la gran burguesía ligada a los monopolios y los terratenientes. Otra cosa, que me parece innegable, es la existencia, mayor en unos países, menor en otros, más desarrollada en algunas esferas de actividad, menos en otras, de lo que Lenin definió de esta manera: "En cada cultura nacional existen, aunque sea sin desarrollar, elementos de cultura democrática y socialista, pues en cada nación hay una masa de trabajadores y explotados, cuyas condiciones de vida engendrán inevitablemente una ideología democrática y socialista. Pero en cada nación existe asimismo una cultura burguesa, con la particularidad de que esta no existe solamente en forma de "elementos", sino como cultura dominante". Los elementos, entonces, de cultura democrática y socialista, como dice Lenin, de cultura revolucionaria, como dice "El juguete rabioso", pueden tener mayor o menor desarrollo dependiendo, entre otras circunstancias, del esfuerzo y capacidad de los militantes de la cultura - pero recién podrá dejar de ser un conjunto de elementos, y pasar a ser una cultura, con el ascenso de la revolución al poder. La lucha por una cultura revolucionaria, en tal sentido, es la lucha por un poder revolucionario; en nuestro país, como en casi toda Latinoamérica, la lucha por cumplir la etapa inicial del proceso que nos llevará al socialismo: la revolución agraria y antiimperialista, que liquidará el dominio de los terratenientes en el campo y de los monopolios en la industria.

Esta lucha revolucionaria plantea, en cada etapa, tareas inmediatas decisivas: ahora, en la Argentina, unificar las fuerzas anticolonialistas del movimiento obrero y limpiarlo de rucis y corias; crear y fortalecer el frente antiimperialista, que halla su expresión más avanzada, en cuanto a programa, existencia real y capacidad de movilización, en el Encuentro de los Argentinos. Están claras, me parece, dos cosas: que estas no son tareas de los hombres de la cultura solos, y que estos pueden, sin embargo, cumplir en ellas un papel importante, como militantes del movimiento antiimperialista, incluyendo el empleo de sus medios de expresión específicos. Si entendemos que la lucha por una cultura revolucionaria es la lucha por un poder popular, entonces se hace evidente que el corrobajo, el rosario, la huelga del Chocón, son tanto o más importantes para establecer una cultura revolucionaria que las batallas universitarias, por ejemplo.

Teniendo todo esto en cuenta, no puede ser más justo el planteo central de los integrantes del Encuentro Nacional de Artistas y Escritores, integrante del ENA: "Por una cultura para el pueblo en una nación liberada".

¿No corresponde, entonces, para los militantes de la cultura, otra tarea que la de participar junto con todo el pueblo en el combate revolucionario? Al contrario: la creación y desarrollo de esos elementos de cultura revolucionaria de que hablaba Lenin, son en medida fundamental, su aporte específico. Históricamente ese aporte ha tenido una importancia trascendental: basta mencionar al mismo Lenin, a Gramsci y Lunatcharsky, a Brecht, Picasso, Siqueiros, Eluard, Della Volpe, Lucien Seve, tantos otros.

Ya en este terreno, y para circunscribir más aún el interrogante planteado por "El juguete rabioso": ¿es posible, hoy y en la Argentina, un arte, o por lo menos obras de arte revolucionarias?

Yo también creo, como lo sugiere la revista en su introducción al debate, que el abandono del arte como medio específico de expresión revolucionaria por otras formas de militancia, más directas e inmediatas, puede ser justo en el caso o los casos individuales de quienes se sienten más útiles en estas o, al contrario, no se sienten a la altura de la tarea de crear esos elementos de cultura revolucionaria. Pero esta actitud, que puede ser válida individualmente, si es teorizada como un planteo general en cuanto al arte, pasa a ser antidialéctica, en suma reaccionaria. Me remito, solidarizándome, a lo que dice Castillo: "... negar el papel (no digo el gran papel, no digo nada más de lo que digo) de lo que ustedes llaman "cultura revolucionaria" en cualquier proceso de liberación es, más bien, tener una idea algo troglodítica de las revoluciones, para no hablar de la historia humana en general". En eso están, de hecho, Marcuse y sus discípulos, también en la Argentina, que al negar en bloque a la cultura olvidan el pequeño detalle de la existencia de clases dentro de una misma sociedad capitalista, actitud coherente con la negación, en el plano político del papel de la clase obrera. Pero no están tan lejos de este planteo como pueden creerlo y quererlo quienes, dentro del movimiento popular, antiimperialista, todavía exigen al arte una utilidad inmediata como condición ineludible de validez revolucionaria. Excepcionalmente, es posible que un poema, una canción, una obra de teatro, una novela, etc., jueguen un papel inmediato en la lucha revolucionaria. Más habitual es que lo jueguen en un proceso; y de todos modos, en cuanto a utilidad inmediata, el mejor poema no puede competir con un volante más o menos bien escrito sobre las elecciones de delegado en una fábrica; el mejor cuadro no llega a ser tan útil como una pintada estratégicamente colocada y bien hecha. Desde el punto de vista de la utilidad inmediata, que algunos siguen exigiendo a la obra de arte, tendrían razón Marcuse y Sartre, la cultura sería "la merde" y pintar o escribir, un entretenimiento ocioso de exquisitos que no tienen nada mejor que hacer.

Creo que la respuesta de mis amigos Jorge de Santamaría y Gabriela Bocchi, aún planteando cosas justas, se acerca peligrosamente - peligrosamente para ellos mismos, para la coherencia de su propia actitud de artistas militantes - a ese planteo de negación del papel propio del artista como tal en el proceso revolucionario. De impugnar "el status de medium, de brujo de la tribu" que algunos artistas se atribuyen, se pasa sin transición a objetar "la con-

dición misma de artista, el privilegio que implica". Sobre este supuesto privilegio ya dijo cosas definitivas Marx, - que algo sabía de esto, fundamentando los motivos de la - hostilidad del capitalismo hacia el artista. Claro, hay artistas que son privilegiados: eso no convierte de por sí, la condición del artista en un privilegio; es presumible que - esos artistas que son privilegiados y se sienten identificados con el privilegio, lo estarían si fueran cualquier otra cosa. Y la condición de artista, en una situación muy distinta de la que se le ofrece en el marco capitalista, con - funciones altamente modificadas, tiene un largo futuro en el socialismo, como lo demuestra la historia de todas las revoluciones reales, cumplidas, desde la rusa y la cubana, hasta llegar ahora al proceso chileno (sobre este, recordando la lectura del informe de Carlos Maldonado, "La revolución chilena y los problemas de la cultura", en el número 27 de "Cuadernos de Cultura").

En cuanto a la existencia de un arte revolucionario en la Argentina, es una cuestión que no puede ser contestada de manera simplista, ya que suscita varios problemas.

Si fuera posible reducirla a la esfera de las intenciones, todo sería relativamente fácil. Hay, sin duda, un sector de creadores e intérpretes que se identifican con ideas avanzadas, con la perspectiva socialista, se proclaman partidarios de una transformación revolucionaria y adoptan conscientemente el enfoque popular de la situación que abordan con sus medios específicos, procurando incorporar sus ideas a su obra artística. La importancia de la existencia de esta corriente es innegable, y sus resultados políticos y artísticos han sido importantes, alcanzando niveles tan altos como los de la poesía de González Tuñón y Tejada Gomez, la plástica de Castagnino y Berni, las canciones de Mercedes Sosa y Nacha Guevara, el cine de Edmundo Valladares, la narrativa de Wernicke. Deliberadamente menciono pocos nombres, y no todos pertenecientes a la misma corriente política, pero que coinciden en el planteo antedicho.

Sin embargo, y aún dando por sentada la importancia de la existencia de esta corriente, ¿se puede clasificar automáticamente como "revolucionario" todo lo elaborado por ella, en conjunto? No, desde que no todo es válido en el plano artístico; desde que la adopción de una perspectiva política justa no excluye la posibilidad de resultados medios que dejan de ser políticamente justos al no lograr ser artísticamente válidos; desde que esta corriente presenta todavía deficiencias muy serias (por ejemplo, la presencia de la clase obrera como personaje, totalmente insuficiente con respecto al papel real que juega en el proceso argentino).

Existe, por otro lado, una corriente específica y declaradamente reaccionaria, por lo menos en sus planteos concretos, y que todavía conserva una vigencia no desdenable en el panorama artístico de nuestro país (uno de los pocos de Latinoamérica donde la reacción sigue teniendo, entre los artistas y los escritores, una base real, aunque cada vez más restringida).

Pero la complicación esta planteada por la existencia de otra corriente - si su heterogeneidad ideológica permite definirarla así - constituida por un gran número de artistas y escritores que no adoptan un punto de vista conscientemente revolucionario, o que si lo hacen, incorporan confusiones ideológicas más o menos considerables - pero que al alcanzar niveles apreciables de validez artística en la recreación de la realidad que abordan, "apunten contra las ilusiones del mundo burgués, le mueven el piso al lector", como dice Castillo, o al espectador, diría yo en forma más general, y en tal sentido sus obras juegan un papel objetivamente revolucionario. El fenómeno no tiene nada de nuevo en la historia del arte: ya fue analizado por Marx y Engels con respecto a Balzac, y por Lenin con respecto a Tolstoi. En nuestra época, sus alcances son mayores que nunca, en todo el mundo, ya que la "tendenciosidad general del arte se ha precisado en el sentido de que conduce a - acentuar los elementos nuevos que existen en la dialéctica de la realidad de hoy y por tanto a vincularse con la tendencia de la sociedad hacia el socialismo" (Carlo Salinari).

Estos elementos contradictorios deben ser tenidos en cuenta dialécticamente al analizar las posibilidades de un arte revolucionario en nuestro país, y no eliminan ni disminuyen en nada las responsabilidades que nos plantea su necesidad.

Nicolás Perez Delgado tiene 26 años y trabaja en la TTB - bacalera Cubana. Su libro "Los cuerdos nunca hacen nada" - fue finalista en el concurso de Casa de las Américas, en - 1970. El cuento que presentamos fue recomendado en for- - ma unánime para su publicación por el jurado internacional de dicho concurso. Este relato transcurre durante un momento crítico para la Revolución - el intento de invasión yanqui en Playa Girón - lo que aumenta el valor de su humanismo revolucionario.

un cuento cubano Y GUARDO' LA PISTOLA. Nicolas Perez Delgado

- Este es Rigo -dijo Bedelia-. Este es el Negro.

Los dos hombres se dieron la mano al pie del altar de Santa Bárbara. Había olor a cera derretida y por toda la sala colgaban imágenes sagradas. "Con permiso", dijo Bedelia y los dejó solos. Un caracol descansaba sobre el piso, tras la puerta de la calle. Rigo se lo puso al oído.

- Este es el zumbido de la costa, Negro, Escúchalo -y se lo tendió-, ¿Conoces bien la costa?

- Mejor que esté caracol.

- Habrá mucho que hacer en la costa. Y peligroso Negro.

Bedelia regresó con dos tazas humeantes sobre un plato grande. "Café", dijo el Negro y dejó ver dos hileras de dientes blancos como la leche. La piel le brillaba y la camisa, empapada de sudor, parecía de nylon, pegada sobre el cuerpo.

Ahora vuelvo - dijo Bedelia.

¿Y aquél? ¿Quién es? -dijo Rigo señalando un retrato loco en la mesita del centro.

¿Ese? Hijo de Bedelia. Lo tienen cumpliendo veinte años. Dicen que era chivato cuando Batista. Bedelia dice -e no.

El Negro saltó la mirada del cuadro hacia el altar de Santa Bárbara, enorme, empotrado en la pared, en un ángulo de la habitación.

¿Tu crees, Negro?

- En algo tiene que creerse. Y más cuando se anda metido en esto. Dicen que Bedelia hace milagros.

- También dicen que tú los haces, Negro; pero en la cosa escapando de la milicia.

El Negro sonrió

¿Y usted, cree?

- No sé. Pero es lo que dicen: en algo hay que creer - cuando se anda metido en esto. Pero yo creo más en mi adivinación y en los hombres, cuando son amigos.

- A veces ella falla. Y ellos también.

- No siempre.

- No. No siempre. Pero a veces sí.

¿Por que te metiste en esto, Negro?

- No me gusta el comunismo. Fidel nos engaña. ¿Y usted?

- Igual. Fidel nos engañó.

Bedelia apareció nuevamente. Traía una vela en cada mano. La encendió y las puso en el altar. Las penumbras de la tarde ya se estaban adueñando de la casa y el resplandor nervioso de las llamas dibujaba sombras en el rostro de Santa Bárbara. La mujer se arrodilló, apoyó el mentón en el pecho, y comenzó a recitar, con los dientes apretados; palabras que ninguno de los dos hombres entendían.

Ellos se habían quedado parados, muy serios, en medio de la habitación.

- Ella los protegerá -dijo Bedelia, poniéndose de pie - y de ustedes será profundo.

El Negro sacó el pañuelo y se limpió el brillo de la cara.

- Tenemos que irnos, Bedelia -dijo Rigo, y después, mirando al Negro: ¿nos vemos mañana?

- Usted dirá. Usted es el jefe.

El mar estaba picado. A cada instante, una nube perdía escargaba pesados goterones. El bote de goma, atenuado por la cuerda contra los arrecifes, saltaba al golpe de las olas. El Muerto hacia equilibrio sobre él, con las piernas tensas y muy abiertas, alcanzando los paquetes a Rigo. El Negro lo recogía y los llevaba al auto. Los tres hombres estaban enchumbados hasta los huesos. El viento chillaba en el filo de las rocas.

- El diente de perro va a rajar la goma -dijo el Negro -y ay que apurarse.

Pero el Muerto ya había alcanzado el último paquete y se lo pasaba a Rigo.

- Cuidado con la planta de tiro rápido.

Las Browning, con sus hocicos chatos, las petacas, los M-3, la planta de radio y la bazooka, con barriga hueca, estaban bajo el asiento posterior del auto. El Muerto miró el reloj: las cuatro y cuarto de la madrugada. "Completo", dijo y desapareció dando saltos sobre los arrecifes. No se veía una sola estrella, ni la luna. El mar era una mancha imposible de separar del cielo.

Rigo bajó el asiento y lo aseguró con las tuercas. "Negro, esconde el bote, dijo.

Ahora, casi secos ya, vefan a través del parabrisas como la noche se desflacaba en las luces del amanecer. El cielo tomaba tintes rojizos, a veces anaranjados, sobre el fondo de las montañas.

- Mala noche, Negro.

- Lo contrario. La prefiero a las treinta de los konsomidos. Abren huecos así de grandes.

Rigo, con el brazo izquierdo apoyado sobre la ventanilla, miró con la derecha y el Ford trepó sobre la carrera del circuito Norte. A ratos el asfalto se opacaba: jirones de neblina se posaban sobre él, pero desaparecían en las subidas, bordeando las montañas. Abajo se vefan valles cubiertos como de una nata.

- Que te parece el Muerto, Negro?

- No me gusta. No sé.

- Hace poco mató a un muchacho.

- Si. Dijo que era infiltrado del G-2. Lo mató. Le descargó el peine completo. Yo conocí al muchacho.

- ¿Y era del G-2?

- Eso no se sabe. El Muerto lo mató.

Los milicianos, a la entrada del viejo puente, detuvieron el auto con un ademán de las metralletas. Otros dos, desde la cuneta, vigilaban.

"Estos van a desgraciarme el trabajo", pensó Rigo.

- ¿De dónde vienen?

- De Bahía Honda - Dijo Rigo.

- Bien. Abra el maletero.

Rigo obedeció. Uno de los milicianos se quedó a un costado del auto. El otro acompañó a Rigo para husmear en el maletero. Después, un golpe seco que estremeció al vehículo cerró el maletero.

- Buscan contrabando? -preguntó el Negro, pero el miliciano no respondió.

- Sigán - les dijo.

El auto se puso en marcha y atravesó el puente haciendo cruzir los tabloneros medio sueltos.

- ¿No se te erizan los pelos, Negro? -dijo Rigo, enclochando para poner la tercera.

- No. Ya estoy acostumbrado.

- Pero si nos cogen nos fusilan. Vamos cargados.

- Y el pelotón debe tener la cara fea, más fea que la del Muerto.

- ¿Qué tú harías? - dijo Rigo encendiendo de nuevo la radio.

- No sé. Pero dicen que cuando uno llega allí ya está muerto. Me gustaría cagarme en la madre del pelotón.

- ¿Para qué?

- No se. Para que tengan que decir que el Negro murió con los huevos puestos. Para eso sólo.

A Rigofredo no le cabían dudas de que el Negro era todo un macho. Cuando el oficial del caso lo citó en la casa de contacto y le explicó lo que quería Seguridad del Estado, le fue detallando una a una las características de los integrantes de la banda. El Negro: guapo de veras y muy respetado entre los demás. Había estado preso cuando Batista por llevar comida a los alzados de la Cordillera del Rosario, y casi lo revientan a golpes, pero no habló. El Muerto: esquivo, desconfiado hasta de su sombra. Bedelia: una sante ra resentida por los treinta años que el hijo carga tras las rejas. Pascasio: posible enlace directo con la CIA. Los demás eran tipos sin color que desembucharían todo en el primer interrogatorio. Luego, Rigo fue presentado a la banda.

- Me gustan los M-3, Rigo. Tiran sabroso.

- Son buenos, Negro. A mi también me gustan.

Ser un agente recién desembarcado. Olvidarse de sus gustos, de su afición por las dos barritas bordadas en cada hombrera. Mentarle la madre a Fidel e inventar un cuento sobre los últimos años de su vida. Y, siempre, en cada reunión, estar adivinando detrás de cada palabra, o en una mirada de Pascasio, o Lugo, la sospecha.

- El Muerto mató al muchacho del G-2 con un M-3. Le destrozó la espalda. Pero los huecos grandes fueron los del pecho.

- Los huecos de salida son los peores. Negro.

Con otros compañeros había sucedido. Es ponerse fatal. El Muerto entra en la habitación. Ni siquiera lo mira esdía, pero dice: "Este es un G-2", y descarga una ráfaga, corta, precisa. El cráneo estalla con facilidad; como la cáscara del mamoncillo. Entonces ya no es nada: un pedazo de carne cualquiera: uno está muerto.

- "Granja Toño Montoto" -lee en voz alta el Negro, de una valla de la carretera-. Y lo conocí. Era guapo. Lo mataron en la loma.

Y no como otros compañeros. Ninguna escuela ni granja se llamará Rigofredo Pendá, con su retrato sonriente a la entrada, quizás hasta dentro de cincuenta años, cuando el hoy sea historia y nadie se asombre de las minifaldas y sus hijos sean más viejos que él.

- Estamos llegando. Dale suave.

- Si, Negro, es en la curva - dijo Rigo, desconectando.

- Mujer, trae dos cervezas más, Busca una congelada para Rigo.

Las venas de la mujer eran raíces que sobresalían de las piernas hinchadas. Con los pies abiertos, en busca de equilibrio para el vientre cargado como un barril, caminó hasta el refrigerador.

- Eres de condición, Negro -dijo Rigo: un semental.

- Tome, Rigo -dijo la mujer-. Esta para usted. Está llena de escarchitas.

- No lo batas. Con cuidado -gritó el Negro-, que se congela.

Estaban sentados en un costado de la casa. Rigo recostado a la pared de madera con el taburete en dos patas. El Negro lo montaba a horcajadas, descansando su pecho amplio en el respaldo. Hasta ellos llegaba la sombra de las ramas lujuriosas de los dos algarrobos. Sobre los techos entejados en rojo podían verse las crestas de los mogotes del Valle de Viñales. Era una tarde de invierno tropical, muy limpia, y el viento levantaba los papeles regados en el patio.

- Cuando terminemos con la cerveza vamos a hacer un brindis con añejo de exportación. El de la calle es aguardiente quemado. Vamos a brindar por el nuevo patriota que vamos a darle a la Patria. Y cuando nazca, volveremos a brindar.

- Es hembra -dijo la mujer.

- Cállate, Negra; no traigas salación.

- ¿Y cómo se llamará? - dijo Rigo.

- Bueno -dijo la mujer secándose las manos en el delantal-, el nombre se lo pone el padrino. ¿Pero tú no le has dicho nada, Negro?

- Rigo -dijo el Negro en tono solemne-, tu eres el padrino de mi hijo. Ve pensando un nombre elegante.

Los dos centinelas se cuadraron con las AKAS cruzadas sobre el pecho y el teniente Pendá entró a la Dirección de Seguridad. Cruzó con amplias zancadas el vestíbulo, saludando con la mano a los hombres que allí se encontraban. "Rigo, qué tal Rigo, estás perdido. Rigo", le decían, pero él no se detuvo hasta que no llegó al despacho del Capitán Caliente, que se levantó al verlo y le estrechó la mano desde detrás de su escritorio. A la derecha, en la pared, había un enorme Che Guevara con un tabaco en la boca. "El caso ha terminado", dijo el capitán, sentándose de nuevo, y el teniente asintió con la cabeza. "A estas horas ya debe haber comenzado la recogida en La Habana y Las Villas". Caliente hablaba despacio, silbando las eses, mientras dibujaba muñequitos sobre una hoja de papel. "has hecho un buen trabajo". El cenicero comenzó a llenarse de colillas apagadas, apachurradas por la punta. "Hemos llevado el caso con limpieza y ninguno de la red escapará. Los pejes gordos los tenemos en la provincia. Dentro de un rato los tendremos trancaditos". El Capitán Caliente estrujó la hoja garabateada y la tiró en el cesto. "Vete tú ahora y trae al Negro". Un guardia entró con café. Rigo se lo tomó ya de pie.

Los centinelas volvieron a cuadrarse. El teniente Rigo-fredo Penda se sentó en el auto y buscó las llaves en el bolsillo. Abrió el chuchó e hizo roncar dos veces seguidas el escape. Fue a poner la primera, pero se detuvo. Y esta vez no contestó el saludo almidonado de los centinelas, ni miró a los compañeros del vestíbulo.

- ¿Con el Negro? -le dijo el Capitán Caliente-. Seguro que paredón. Está embarrado hasta la médula. Lo sabes.

- El caso del Negro es distinto, capitán. El no es como los otros.

- Necesitas vacaciones, Rigo. Te ablandas.

- El Negro es distinto, capitán.

- Esta bien, Tráelo. Después veremos si la pared no lo coge.

Rigo dio media vuelta. Ya en la puerta, sintió a sus espaldas la voz del capitán.

- No lo olvides. El Negro es del enemigo.

El carro frenó bruscamente frente a la casa. Por las rendijas de la cerca de madera. Rigo vio a la mujer tendiendo unas ropas en las ramas del algarrobo. Sonó el claxon. "Negro", gritó. Un momento después aparecía el Negro, en camiseta, en la puerta de la casa.

- Rigo, y eso tú por aquí?

- Acércate - dijo Rigo sin apearse- Vístete que tenemos que salir. Vamos hasta La Habana. Hay que recoger los hierros nuevos.

El Negro entró a la casa y unos momentos después salió acompañado de la mujer. En el portal, abrochándose la portañuela, le dijo:

- Cúdense la barriga. Vengo -se detuvo y miró hacia la máquina-: ¿Cuando regresamos, Rigo?

- Mañana

- Mañana, Negra.

El auto chilló las gomas en la arrancada. Algunas nubes grises se empegostaban en el cielo. La aguja del marcami-las comenzó a subir, y vibraba sobre el 80. En el valle, el Negro apenas pudo ver a las mujeres que se bañaban en bikini en la piscina de Los Jazmines.

- Quisiera estar como esos -dijo el Negro-, sin problemas, con una buena hembra y chupando jaiboles finos.

- A lo mejor ellos nos ven pasar y piensan igual de nosotros. Las apariencias engañan, Negro. Siempre hay problemas.

- Te noto raro, Rigo. ¿Hay peligro en lo de La Habana?

- Lo hay.

- ¿El pellejo por medio?

- El pellejo por medio, Negro.

Ahora se callaron. En la curva en U del kilómetro 18 el auto mordió la cuneta a unos centímetros del barranco.

"Suave, Rigo, no nos matemos nosotros mismos". Rigo, entonces, se detuvo. "Maneja tú, Negro". El Negro era cuidadoso. El auto descendía y ascendía por todo el curverío hasta que los mogotes se hicieron lomas y la carretera se fue enderezando. Las curvas ahora eran suaves, sabrosas de coger, apretando el acelerador. Estaban cerca del entronque con la Central. "Dobla a la derecha. Primero vamos a Pinar, Negro". Unos instantes después cruzaban sobre el puente del Cuamá y entraron por Vélez Caviedes: la Jefatura, de policía, la funeraria, el cine Praga. "Coge a la izquierda, Negro". Bajaron Maceo. Eran las doce y cuarto del día y los muchachos salían corriendo de los colegios, golpeándose en las carteras. "Parquea". Las gomas rasparon el contén.

- Negro, tienes que tener confianza en mí.

- La tengo, Rigo

- Pase lo que pase, Negro.

El Negro lo miró con las dos manos apretadas sobre el timón.

- Tú no eres como los otros. Negro.

- Por qué nos paramos aquí, Rigo?

- Quiero hablarte. Puede pasar algo que no comprendas.

- Siempre puede pasar algo cuando se anda en estos trajes. ¿Preocupado por lo de La Habana?

- No, Negro. Yo soy de Seguridad.

Los dos hombres guardaron silencio. Una pareja de soldados se aproximaba por la acera, pero siguieron de largo.

- No juegues, Rigo. Dime lo que tienes que decirme.

- Estás preso, Negro. Yo soy de Seguridad.

El Negro sonrió sin mirar a Rigo. Cuando se volvió encontró una pistola apuntándole.

- Te has vuelto loco, Rigo. Nos van a ver. Estamos en medio de la calle.

Una bandada de golondrinas alzaron vuelo en tropel de un árbol cercano, espantadas por una pedrada. Entonces el Negro se fijó bien: era una Makaroff de veinte tiros soviética.

- Rigo, me has desgraciado. ¿Qué hago yo ahora?

- No puedes hacer nada, Negro.

El Negro dejó caer los brazos sobre el asiento, hundándose en el espaldar. Estaba desarticulado, la mirada errática. El cañón bolo de la Makaroff seguía apuntándole.

- Rigo... -dijo vomitando un buche de aire. Y se calló.

- Arranca, Negro. Vamos a Seguridad.

El Negro no se movió. Totalmente descolgado. Luego puso en marcha el motor. "Dobla a la izquierda", oyó que le dijeron.

- Tienes que seguir teniendo confianza en mí, Negro -dijo el oficial y guardó la pistola.

El Juguete Rabioso entrevistó a Víctor Bruno, actor, director y maestro de teatro, que el año pasado participó en "Vení que hay amor y bronca", una importante experiencia que se dio en dos teatros céntricos y en Mar del Plata, Uruguay y distintos lugares del Gran Buenos Aires.

VAMONOS PATRIA A CAMINAR!

reportaje a VICTOR BRUNO

E.J.R. -- Sabemos que estás preparando un espectáculo que parece ser algo fuera de lo común. Hablanos de eso.

Víctor: -- Bueno, el espectáculo se llama "vamonos patria a caminar", y lo hace el grupo "Nuestro Tiempo", el mismo que hizo "Vení que hay amor y bronca". No es una obra teatral tradicional. Si lo tengo que llamar de alguna manera, diría que es un "collage" de documentos y formas de nuestra realidad. Es un libro que armé el grupo sobre la base de poemas de Otto René Castillo, un importante poeta guatemalteco. Sobre esa base nosotros intercalamos elementos de nuestra realidad nacional, y también un pantallazo latinoamericano, en donde tocamos, en este orden, Perú, Chile, Cuba, Uruguay y Brasil. No es teatro didáctico, se acerca más al teatro documental. Mostramos documentos, comparamos elementos de la realidad para que el público saque sus propias conclusiones. Así habrá declaraciones grabadas de la mujer de Zenteno, tomadas cuando se hizo el acto de homenaje en la plaza Lorea, declaraciones de la hermana de Méndez, el obrero muerto en Morón, declaraciones de la esposa de un periodista brasileño torturado y asesinado. O sea que no hay elementos imaginativos en lo que hacemos.

Entre otras cosas, mostramos estadísticas referentes a la penetración imperialista, con datos de la composición económica en cuanto al activo en dólares de las empresas y bancos más importantes del mundo. Tocamos el campo sindical, contraponiendo declaraciones de Tosco y Alcala de Rucci, Cavalli, Coria.

Abordamos, a partir de los dos chicos muertos en Lacarra por la policía, el problema de la infancia en nuestro país, usando estadísticas y documentos de las Naciones Unidas y la Fao. Hablamos de las movilizaciones populares con documentos del Cordobazo, el Chocón, Tucumán, Rosario, las luchas de los maestros.

El "collage" no plantea una solución en el sentido que entendemos como tal; si algo hay planteado, es el camino unitario. Esto está reflejado en algunas declaraciones, en algunas canciones se percibe claramente la unitario de la lucha.

E.J.R.: ¿De qué manera piensan resolver todo esto teatralmente?

Víctor: Todo esto se manifiesta a nivel formal con poemas que van a ser dichos o leídos, con canciones, proyecciones de diapositivas y, si es posible, filmaciones, con grabaciones y noticias periodísticas comentadas o simplemente enunciadas; a veces el actor, en lugar de leer o transcribir algo que dijo alguien, va a jugar el rol concreto de esa persona.

Del arreglo musical y de poner música a algunos de los poemas se ocupa Carlitos Nuñez, y de la escenografía y ambientación, Ernesto Parisi; los que vamos a estar sobre el tablado somos: Michelle Bonnefoux, Darfo Altomaro, Federico González y yo. Todos absolutamente somos responsables del libro. De la puesta general me hago cargo yo. Posiblemente estaremos para mediados de abril.

E.J.R.: ¿Están seguros de poder conseguir una sala?

Víctor: Todavía no tenemos lugar. Es bastante difícil de conseguir; en algunos sitios por razones económicas y en otros, puramente ideológicas. Pero sí lo vamos a hacer, y queremos hacerlo, en un local del centro. No creo en esa teoría que ahora se difunde de que un teatro revolucionario sólo es posible si se lo hace en los barrios. Si pudiéramos, lo haríamos en la calle Corrientes. Pero, así como hicimos con "Vení que hay amor y bronca", no nos vamos a quedar solamente ahí. Mitras estemos en el Centro ya programaremos funciones en el Gran Buenos Aires y Provincia de Buenos Aires. Así que vamos a cubrir los dos sectores, porque ambos nos importan. Cobraremos un precio accesible, de modo que la mayoría de la gente pueda ir, pero de ninguna manera vamos a abandonar el radio céntrico. Porque no nos parece nada correcto ni conveniente, sobre todo en este momento de agudización de la lucha ideológica, donde no se puede dejar absolutamente ninguna barrera sin ocupar.

Todo lo demás es hacerle el juego al enemigo. No queremos abandonar los teatros ni las salas para experiencias pseudo izquierdistas que vemos a diario y que, en última instancia, tienen un fondo netamente reaccionario, o para simples pinturas que tienden a un costumbrismo pasado de moda.

E.J.R.: Volviendo al espectáculo. Qué antecedentes hay de este tipo de teatro? En qué línea se inspira?

Víctor.: Más que producto de inspirarnos en una línea, esto surge como necesidad del grupo. De alguna manera se puede hablar de distintos antecedentes formales y de contenido. Con respecto al teatro político, hay muchos antecedentes, por ejemplo los de Piscator en Alemania, pero no es lo mismo que hacemos. En cuanto al teatro documental, en Buenos Aires se dio "El canto del fante" de Peter Weiss, que presenta documentos con estadísticas referentes al colonialismo portugués, pero en la forma en que está planteado es muy diferente a nuestra obra tal como te la conté antes.

Nosotros empezamos a introducir noticias periodísticas en "Vení que hay amor y bronca", y eso nos dejó con ganas de utilizar de una forma totalmente nueva el elemento documental. En nuestro país no he visto obras similares, tal vez las haya, pero no las he visto. Lo nuestro es nuevo en cuanto a la forma y al contenido. No desconozco que existen experiencias de teatro político, hechas por grupos que vos que están replanteando lo teatral, alejándose de una concepción meramente estética, y poniendo la estética al servicio de un contenido, sin devaneos formalistas que nos hacen alejar de la lucha ideológica. No sabemos qué nivel de calidad vamos a alcanzar. Nuestras intenciones son decir las cosas bien, y, sobre todo, con mucha claridad.

la poesía de GUILLERMO BOIDO

COPULA

y a esta mutua playa le
haremos creer que
perdura nuestra huella y que
el sembrador de mareas
duerme

PAJARO NOCTURNO

sabr  volver de mí
est  noche sumisa?

y aun así corazón mío
permaneces?

es l tidez el desamparo
es infamia?

ARS AMANDI

sin otra

morada que el oscuro desván donde melancólicos
invasores deshojan por mí los pétalos de la
muerte

sin otro

paradero que el brusco segundo que ha de conver-
tirme en un ser de mil años

sin otra

certeza que la dispersión de una vida alzada ante
mí con la persistencia de un muro

sin otras

palabras que aquellas que al descender hacia el
centro de tu corazón han de volverte un ciego
silencio

sin otra

artesanía que la de morir para nacerme en la es-
peranza de que tal vez t  también nazcas conmigo

oh animal de lejan as
mírame

mírame de pie sobre mi propia sangre:
te perfecciono en el dolor aun a riesgo de aprenderlo todo

Guillermo Boido tiene 30 años y es profesor de Ma-
temáticas. El año pasado publicó su primer libro de poe-
mas: "Situación", que no produjo ningún comentario de la
gran prensa. G.B. no participa de ciertas características
formales de la poesía argentina actual, lo que hizo decir a
algún crítico que escribe "contra la corriente". Boido tam-
poco se inscribe en algunas tendencias predominantes en el
taller Mario Jorge de Lellis (al cual pertenecen los redac-
tores de esta revista), lo cual no impide que los integra-
tes del taller admiren en su producción una obra de singu-
lar coherencia y profundidad.

Que un poeta "escriba contra la corriente" parece-
r a ser motivo suficiente para que pase ignorado por la cr -
tica "respetable", pero reducir el problema a esta explica-
ción sería pecar de simplismo. Además de esa razón, hay
otras que hacen a problemas de estructura social y que
afectan a todos los escritores que, como Guillermo, no
venden su soledad ni mendigan favores.

La obra de Guillermo Boido merece un análisis
serio que El Juguete Rabioso toma el compromiso de ha-
cer.

CR DO

no he visto la resurrección de la carne

en cambio he visto como un hombre puede
entre los dientes del dolor el látigo el hambre
volverse alimento de su propia carne
hasta alcanzar el tamaño de los muertos

AMEN

desp jame de tu rostro

no permitas
la servidumbre
estéril
de la memoria

PARIENTES

esa terrible mirada de la piedra
esa luz viva del agua ese
dolor de la madera

esa madre antigua que
desde las cosas nos vigila

AZAR

qué
sumidero
olvidar 
alegremente
este
mi antiguo
nombre

y qué
canción
de flauta
dir 
mi nuevo
hueso
entonces

CHILDHOOD'S END

sin ti
viajo a la diestra de lo que ha vivido

y ya no querr  nacer
aquí donde la muerte es joven

CA A PENSANTE

como la piedra busco
la razón de lo profundo
en mi propia ca a

DEJA VU

he visto esa provincia donde
la sombra de mi cuerpo habla
de mi cuerpo como de una sombra



"Si vienen por t  en la mañana, vendrán por mi
en la noche" James Baldwin

Argentina vive los días actuales con el mismo temor,
con la misma reacción que provoca cualquier hecho indig-
nante: su repudio.

Que lo digan, sin , Lea Lublin, pintora reconocida no
sólo en el ámbito nacional, cuando recibí por resolución
"judicial" la condena a tres meses de suspenso (o deten-
ción) y la destrucción (a 451 Farenheit) de su obra "Blan-
co sobre blanco"; y los integrantes del grupo teatral "67"
de Santa Fe, presos desde hace siete meses sin causa jus-
tificada.

A esta altura de las cosas, ya resulta innegable que, si
bien la represión carcelaria no es sufrida por todos, prác-
ticamente nadie (nadie cuyos intereses no est n ligados
a los de los monopolios y la oligarquía) deja de caber den-
tro de alguna de las innumerables formas represivas. En
nuestro campo, el cultural, la situación es la misma que
en los demás sectores populares, si bien a veces se le a-
grega una modalidad específica: la censura.

Y sucede que en este, como en otros sectores, inevita-
blemente, el temor y el repudio dan como resultado la
reacción popular, manifestada en luchas que, si se entre-
lazan y unifican, terminarn  por constituir una real ame-
naza a las fuerzas represoras.

Los trabajadores de la cultura tenemos nuestros propios
medios para aportar al combate común, y ya la situación
exige que lo hagamos, de las maneras que est n a nuestro
alcance, sin pretender el rol protagónico, que no nos co-
rresponde, pero también sin subestimarnos.

Todo esto nos sirve de introducción para anunciar dos
hechos que, en lo cultural, pueden ser de algún modo un
inicio para la acción.

Uno: las jornadas de lucha contra la represión y la ce-
nsura, en las que intervendrán plásticos, escritores, cine-
astas, m sicos, gente de teatro, etc., representando a di-
versas instituciones. Todavía no tenemos la nómina com-
pleta de entidades participantes, pero sabemos que van a
ser muchas, y que el movimiento se caracterizar  por su
amplitud. En su momento se anunciará la fecha y de qué
modo se llevarán a cabo.

Pero ya desde ahora entendemos que es importante dar-
lo a conocer sin demora, y llamar a todos los artistas a
participar de las mismas.

El otro hecho es el recital "Los poetas con los presos
- políticos y gremiales" que hará el Taller de Escritores
"Mario J. De Lellis" el 12 de Mayo en el local de Foetra,
en el cual participarn  todos los poetas, sin exclusión de
tendencias, que quieran expresar su solidaridad con los
prisioneros de dictadura y contra sus carceleros. Lo im-
portante será que, tal vez por primera vez en el país, la
poesía ocupar  un escenario para ligarse concretamente a
las luchas obreras.

Sabemos que con esto no basta, sabemos que parece muy
poco un recital o una jornadas organizadas por artistas pa-
ra parar el brazo de la represión. Pero también creemos
que ningún aporte es pequeño cuando se integra al torrente
general en donde deben confluir los múltiples esfuerzos que
ya se están poniendo en práctica en todos los sectores del
pueblo.



ROBERTO CANDELARIO RODRIGUEZ, PISTUN. Artista y
caricaturista catamarqueño fue prisionero político "por ha-
cer dibujitos" según decir de alguno de sus jueces ocasiona-
les. El dibujo que ofrecemos pertenece a una serie realiza-
da durante su confinamiento en el Penal Militar de Magdale-
na y fue publicado por la revista cordobesa "Aquí y Ahora".

ultimas publicaciones

Christiane Rochefort: Primavera en el parking. 192 págs.
Elizabeth Azcona Cranwell: La rueda de los equinoccios. 140 págs.
Jesualdo: El garaf n blanco. 156 págs.
Mario Sexer: La perihola. 176 págs.
Jorge Amado: Tienda de los milagros. 326 págs.
POETAS DE AYER Y DE HOY
Rodolfo Reiman: Travesía. 96 págs.
Nicomedes Santa Cruz: R tmos negros del Perú. 112 págs.
LOS FUNDAMENTOS DE LA CULTURA
Guido Morpurgo Tagliabue: La est tica contemporánea. 790 págs.
Crane Brinton: Historia de la moral occidental. 560 págs.
LAS LITERATURAS DEL MUNDO
Rafaele Cantarella: La literatura griega clásica. 544 págs.
Rafaele Cantarella: La literatura de la época helenística e imperial. 494 págs.
BIBLIOTECA CLÁSICA Y CONTEMPORÁNEA
Todas las obras de Pablo Neruda reeditadas en volumenes separados.



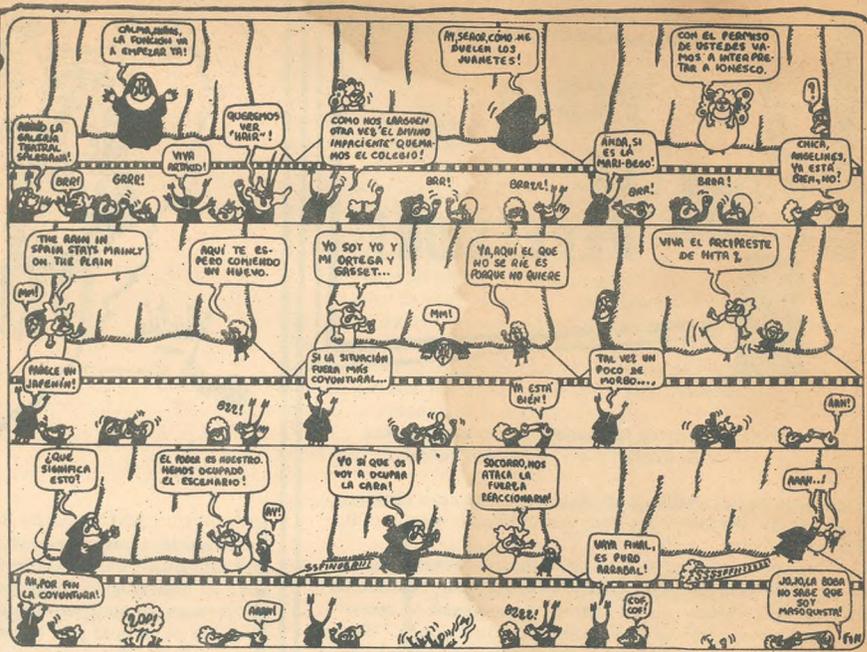
editorial
LOSADA S.A.

DISCOS-LIBROS
POSTERS



Hasta la una de
la mañana
T.E.45-7845

teatro
en
españa



LIBROS

EUGENIO MONTALE, "ANTOLOGIA" (Compañía General Fabril Editora. Selección, traducción, prólogo y notas por Horacio Armani).

La producción de Montale, puede ser dividida en diferentes etapas directamente relacionadas con la aparición de sus cuatro libros de poemas.

En los dos primeros ("Huesos de jivía" y "Las ocasiones") encontramos a un simbolista muy particular: un fusión del hermetismo del símbolo con una realidad inmediata. Así, un drama, un olvido, una muerte, son representados por símbolos concretos que no son más que una alusión directa a sus experiencias vivenciales. Esta poesía es en general poco variable, salvo en lo que hace al oscilar de su "hermetismo", caracterizado por una mayor o menor transparencia, y en la utilización de un lenguaje cotidiano en algunas oportunidades o en la de un lirismo complejo en otras, de acuerdo a la manera en que modula el fluir de su pensamiento. Emplea el recuerdo como un simple modo de recrear hechos de la vida, ya sea mostrando circunstancias objetivas que lo cautivaron o situaciones reguladas por alusiones a su eco interior de esta forma superpone constantemente estados psicológicos unidos por un extraño temblor humano y una calidez escéptica e implacable.

Ante "la tempestad y demás", notamos una clara humanización, su mensaje emotivamente más controlado y no tan imprevisible, aparte de conservar su característica precisión y riqueza de palabras.

En "Sátira", su último libro, descubrimos a un observador irónico y a veces cruel de la realidad actual, explayándose en un tono epigramático que recuerda a algunos clásicos latinos, pero con un humor contemporáneo, descarnado, prosaico y muy lúcido. Humor y lucidez que también pone de manifiesto en la entrevista imaginaria que el propio poeta se formula y que figura acertadamente al final del texto junto a otros escritos diversos.

En cuanto a las versiones, diremos que son excelentes, y salvo pequeños detalles, bastante fieles a los originales.

Para concluir, recalcaremos la importancia de este volumen, que nos permite tener por primera vez una selección de la obra poética de Montale, que es, sin lugar a dudas, uno de los cuatro poetas italianos más importantes del siglo.

J. Z.

Ritmos negros del Perú, por Nicomedes Santa Cruz. (Editorial Losada).

Sebastián Salazar Bondy destacó como un elemento fundamental en Nicomedes Santa Cruz su sentimiento de la negritud "que en el país solo había aparecido tímida y sobre todo jocosamente en la música popular afro-peruana". Nicomedes Santa Cruz asume el hecho de ser negro con todo lo que esto implica, y esto implica, entre otras cosas, ser explotado. Una de sus décimas, la que comienza "como has cambiado pelona", es una burla a la negra que traiciona a su raza, que es como decir a su clase: "has cambiado las chanclas por zapatos taco aguja y tu cabeza de bruja, la amarraste con peinetas".

La poesía de Santa Cruz, como de la Nicolás Guillén, su declarado maestro, se apoya fundamentalmente en la sonoridad, en el ritmo. El prólogo previene que sus décimas y poemas están hechos para ser escuchados al son fervoroso de su conjunto Cumanana.

Santa Cruz utiliza la décima tradicional peruana, no innova en este sentido. Aporta, en cambio, imágenes de fuerte expresividad: "Negra, grupa de repisa/cinturita de cucharita". Como creador, tal vez sus mejores logros estén en sus poemas, agrupados en la segunda parte del volumen.

Nicomedes Santa Cruz es un investigador del folklore, serio, auténtico, arraigado en su pueblo y su tradición, que es como decir en el pueblo y la tradición de Latinoamérica. No es un "folklorólogo". Sin embargo, toda investigación del folklore tiende a limitar, institucionalizar al investigador y al objeto investigado, tiende a congelar. Santa Cruz salva este peligro con su naturalidad y su auténtico espíritu creador. No obstante, pienso que un poeta, un creador no debe nutrirse únicamente del folklore. Es más: prefiero, siempre, aquella respuesta de Arlt cuando, según cuentan, le reprocharon su despreocupación por el lunfardo: "Me crié en Villa Luro, un barrio de malandrines y gente pobre: no tuve tiempo de estudiar esas cosas".

Lafforgue pretende, en el prólogo, que Nicomedes Santa Cruz testimonia la tendencia irreversible de la poesía de volver a ser canto colectivo. Con la abolición de las clases y el surgimiento de un nuevo hombre sobre la tierra no es dudoso ese reencuentro con "los orígenes", pero siempre en un plano cualitativamente superior, es decir, sobre la base de los aportes del folklore universal, pero también sobre la base de Vallejo, Neruda, Poe, Heine, Rimbaud, Lorca, Darío, Artaud, por nombrar unos pocos. No creo que Lafforgue piense que todos ellos escribieron para que el hombre vuelva al tam-tam.

J. R.

LIBROS

Funeral Verde, por Federico Moreira. (Ediciones La Gótera).

Funeral Verde es un libro lleno de personajes que se mueren o que murieron, pero en una especie de rebeldía, como el marino que velan "a bordo de una ola amarilla" - mientras un pastor le sentencia "porque de tierra eres no volverás al mar".

Al viejo Elizondo lo asesinaron los cuchillos del vino pero sigue acodado en la encrucijada de un boliche, jugando un truco a la muerte.

Estos personajes que se le retoban a la muerte o que son su burla grotesca, como "Grela", viven en cualquier barrio. A todos -al propio autor- solamente el barrio los llora, les hace un funeral con una plaza. Moreira los conoce y habla de ellos y de él mismo en poemas que contienen imágenes plásticas, precisas.

Tal vez este de más decir que en Funeral Verde no hay pintoresquismo sino un rescate de la profunda humanidad de la gente "sencilla", de su angustia y su empujada esperanza, que son compartidas por el autor y que se resuelven en el poema final, "Kyrie Elisson", un llamado a la rebelión hecho sin demagogia ni declamación: "Kyrie por los muertos que no tienen hambre/Kyrie por los ricos que tan poco la tienen/Kyrie por los culpables de que Dios no exista/Kyrie por los culpables de que el hombre no pueda/Kyrie por los patrones de este reino animal".

Hay casos en que Moreira olvida que cada palabra debe balancearse y hace concesiones a la facilidad y a la ingenuidad. No obstante, Federico Moreira no es de los que esconden detrás de las palabras sino de los que las usan - (o son usados por ellas) como una forma de violentar su soledad, atrapar a sí mismos, dar, o mejor, dejar algo. J. R.

La manifestación, de Jorge Asís (Centro Editor de América Latina).

Cuando algo que podría llamarse "rebelión" o "irreverencia" - con sus signos inmediatos: la sátira social y política así cruel, la desenfadada presencia del sexo, la abundancia de palabras "obscenas" - se encuentra desprovisto del arma fundamental del talento, el peligro que corre el escritor es el de hacerse ridículo o aburrido. Por el contrario, Asís, que por su ingenio satírico pudo haberse convertido en "enfant terrible" de derechas y ultraizquierdas, fue capaz de salvar el riesgo en base a requisitos fundamentales como honestidad, amor por la literatura y el mencionado talento. Es así como en La Manifestación se encuentran cuentos dignos de nuestra mejor narrativa. Tales los casos de Minga, Quiero retruco - éste muy especialmente- y El Antonio, en los cuales se alcanza el mejor nivel del libro en base a un lenguaje fresco y colorido, a un mismo personaje central resentido, marginado, creado con sangre, y a crudas pinturas sociales de la mediocridad y la frustración. Es cierto que la calidad se hace despereja en cuentos como Villa Domínico y Vittorio, en parte por el abuso del idioma coloquial y en parte por una caída ocasional en el costumbrismo. Pero esto, que podría hacer pensar en cierto complejo de superioridad con respecto a algunos personajes, se diluye con la lectura de un cuento conmovedor: Abuelo Salvador. Un párrafo especial merece el que da título al libro: pensamos que la actitud demitificadora, hacia el militante puede resultar áspera para la izquierda, pero sin duda es mucho más dolorosa para la derecha. Basta recordar que, con todas sus vacilaciones, Rodolfo está jugado.

Además, hay que tener en cuenta que se trata de un personaje muy especial. Esto es perfectamente válido porque, quiéranlo o no los "críticos de izquierda", un escritor, para ser tal, tiene que renunciar a los absolutos y remitirse a su propia, particular experiencia de vida. Y se sabe que no todos los militantes son superhombres.

M. C.

SOLICITADA

Que las revistas independientes sigan apareciendo dependiendo de sus redactores y lectores. (y si la censura quiere) Si esta revista es de su interés (eso esperamos) Suscribese y acérquese a nosotros

5 números \$ 1.000.- viejos

Emiemos su giro (eso también esperamos). Escríbanos.

"El juguete Rabioso"

Cólera Buey, por Juan Gelman (Ediciones La Rosa Blindada).

Sin tener a exagerar, consideramos a Juan Gelman como uno de los mejores poetas argentinos actuales, tal vez el más original y el que con más acierto ha logrado crear un idioma poético propio.

En "Velorio del solo", "Gotán", y mucho más en "Los poemas de Sidney West", Gelman se destaca por inventar un vocabulario que lo identifica. Me refiero a palabras, modismos, expresiones, constantemente usados y de una manera muy particular a lo largo de sus obras. En estos libros, especialmente en los dos primeros, cada uno de esos hallazgos es funcional, cumple un cometido; cada palabra, cada frase contribuye a apuntalar la estructura formal y conceptual del poema de tal modo que se hace indispensable. Pero, ya en "Fábulas", y ahora en "Cólera Buey" - (formado por los restos de otros 9 libros escritos entre 1962 y 68), salvo muy honrosas excepciones, no sucede lo mismo. Aquí hay una obsesión por ciertos términos y modos expresivos repetidos hasta el aburrimiento.

Consideramos que, bajo formas aparentemente originales, falta una verdadera búsqueda. Lo que hay es una acomodación pasiva a fórmulas ya encontradas que, en su tiempo, fueron efectivas. No existe ese fondo y constante desvelo para hallar la palabra justa que saque a luz de una forma totalmente nueva las relaciones implícitas en las cosas que caracteriza al trabajo poético; esa palabra que debe estar, según Ungaretti, cavada como un abismo. Aquí en lugar de síntesis hay despilfarro, en lugar de búsqueda rebuscamiento.

Claro que en un libro de más de 150 poemas, y teniendo el talento indiscutible y el oficio de Gelman, no puede dejar de haber muchos muy buenos y hasta algunos de calidad excepcional ("Teoría sobre Daniela Rocca", "Ropero", poema XVII de "Traducciones I", etc.), pero se pierden ahogados entre la maraña de recursos reiterados y juegos verbales. Con una selección más rigurosa, "Cólera Buey" se hubiera favorecido y sería tal vez el libro que esperábamos de la trayectoria de Gelman.

Hace falta una mención aparte a un extenso poema al Ché formalmente bien hecho, pero donde el autor, aparte de declarar que el Che fue "el único que se puso de pie para defender al pueblo", se da el lujo de criticar a todo el mundo (incluidas las distintas variantes de la izquierda), como si él tuviera la autoridad moral necesaria para hacerlo, y como si la figura del Comandante no fuera lo suficientemente importante por sí misma sin necesidad de recurrir a recursos tan bajos, que él mismo hubiera repudiado.

D. F.

ANGELA DAVIS: RESPUESTAS IDEOLOGICAS

¿Cómo ve usted las relaciones entre blancos y negros en términos de una lucha unida aquí en este país?

Bien, a menudo se ha formulado la tesis de que la población negra actuando sola es capaz de derrocar el sistema capitalista en este país. Si nos organizamos correctamente, se arguye, podemos desatar la suficiente violencia para poner al país de rodillas, que podemos destruirlo totalmente. Quizás eso sea verdad. No sé, pero sin embargo creo que constituye cierta ilusión la noción de revolución que implica esta posición, pues la esencia de una revolución victoriosa en este país no es su destrucción, sino más bien la de las destrucciones que impiden el acceso del pueblo a sus propias creaciones.

Y nadie puede negar que la génesis del capitalismo norteamericano estaba totalmente vinculada a la explotación de mano de obra esclava.

La población negra creó las bases para todas las riquezas acumuladas en las manos de unas familias poderosas de este país. Por lo tanto, tenemos derechos a esas riquezas. Por lo tanto nuestra estrategia fundamental consiste, no en destruir esta riqueza, sino más bien en abolir las relaciones de propiedad que permiten a esos pocos amasar riquezas mientras que las masas del pueblo apenas logran sobrevivir bajo un nivel económico muy bajo.

¿Cree que la unidad blanquinegra sea posible, y si es así, bajo qué bases?

Nunca podremos perder de vista el hecho de que en cuanto a la opresión del pueblo negro, la mayoría de los blancos en este país han sido engañados no solamente en el sentido de aceptar la política racista de la clase dominante y su gobierno, sino que también ha perpetuado activamente el racismo hasta un grado tal que ha arraigado absolutamente en la estructura social de este país. Por lo tanto todo el problema de la unidad blanquinegra es muy sutil bajo estas circunstancias y precisamente debido a la ubicuidad del racismo la cuestión de la unidad entre blancos y negros no puede ser resuelta más que reconociendo la necesidad de que el pueblo negro dirija la lucha total.

Unidad blanquinegra con gente negra en la vanguardia debido a que el fenómeno del racismo y la explotación, bajo el capitalismo no solamente han colocado a la población negra en el plano más bajo del orden social, sino que también han paralizado la habilidad de los blancos para luchar en una forma radical. Las tendencias reaccionarias de muchos sindicatos están en proporción directa con su incapacidad para trascender su propia política racista. Los negros, por otra parte, intensifican cada vez más su práctica revolucionaria y militante para eliminar a nuestros opresores. Para que haya unidad entre blancos y negros es imperativo que los blancos reconozcan la necesidad de combatir el racismo a todos los niveles. Es imperativo que los blancos acepten el liderato de los negros.

¿Cómo militante activo por la libertad de los prisioneros políticos antes de su propio arresto y ahora como prisionero político? cómo ve usted esta lucha en su relación con el movimiento en su conjunto?

El movimiento que comienza a cristalizar alrededor de los prisioneros políticos es en extremo importante en una serie de niveles diferentes. Bajo el fascismo este movimiento sería virtualmente imposible. A estas alturas su éxito será determinado no solamente por su habilidad para conseguir la libertad de los prisioneros políticos, sino que, más importante, por su habilidad para ampliar un movimiento con vista a derrocar el sistema mismo.

En este sentido, es importante tener en cuenta que el prisionero político negro es muy a menudo un comunista, sea él o ella miembro del partido comunista como yo, o un comunista independiente como George Jackson, hermano de Jonathan Jackson y prisionero en la cárcel de Soledad. El significado del socialismo científico y por lo tanto la razón fundamental de la persecución judicial contra los revolucionarios negros tiene que ser revelada a las masas del pueblo, particularmente a las masas negras. Y posiblemente la lucha en relación con los prisioneros políticos se transformará en uno de los muchos componentes de los cuales surgirá un movimiento masivo para la liberación de los blancos y los negros.

Esto quiere decir que la gente tiene que comenzar a comprender no solamente que George Jackson y otros Hermanos de Soledad han sido acusados falsamente de "matar a un guardia de la prisión de esa instalación correccional", como se le llama, sino también que se escogió a George porque es un comunista negro y que, en efecto, previamente había sido obligado a cumplir diez años por un delito que comúnmente no implica más de dos años, precisamente debido a sus esfuerzos por persuadir a sus compañeros de cárcel de que debían incorporarse a la lucha por la liberación negra, a la lucha por la destrucción del capitalismo.

Para referirnos a otro nivel en el cual hay que dar batalla por los prisioneros políticos, también tenemos que analizar las circunstancias que inducen la fabricación de cargos contra revolucionarios negros y al ataque criminal generalizado contra nuestro pueblo y, en consecuencia, vincular la cuestión de los detenidos políticos a las necesidades concretas y a los intereses del pueblo negro.

Pues rara vez encontramos en un negro de este país una familia que no haya sufrido un contacto inmediato con el corrompido sistema judicial y los aparatos penales represivos. Es imposible para un revolucionario negro obtener justicia en los tribunales, pero además, la población negra en general ha sido la víctima más bien que el objeto de la justicia burguesa.

Por lo tanto, una parte importante de la lucha en relación con los prisioneros políticos ha de ser ofensiva más bien que defensiva y debiera consistir en una denuncia categórica del sistema judicial en bancarrota y sus apéndices las cárceles y las prisiones. Debemos desnudar todo el sistema y, concretamente, asociar el movimiento por la liberación de los prisioneros políticos a los movimientos que están estallando en todos los calabozos del país.

