

cormorán



año I n°5
enero 1970

stgo. de chile
precio : E° 3



Haiti, temporada en el infierno

Miguel Angel Asturias y el hipopótamo



GUIMARÃES ROSA

Brasil en la palabra

Adios a Jaime Laso

BLACK Y BLANC

ENTREVISTA A MARIO BENEDETTI

el poema de **BRAULIO ARENAS**

En memoria de **JOSE MARIA ARGUEDAS**



PAPEL PICADO



*CONTRA UNA ARQUITECTURA ADJETIVADA

En los últimos años y siguiendo un proceso que sólo quedó detenido en la década del 30, tras el hundimiento de la economía norteamericana en 1929, la reflexión sobre la actitud política de las artes y las ciencias se ha hecho general. El fenómeno es tanto más interesante cuanto que los artistas y científicos que reflexionan sobre actitudes éticas, suelen ser los más aptos en sus respectivos terrenos. Oriol Bohigas es un arquitecto cuyos éxitos profesionales le han valido un lugar destacado en el movimiento de renovación de la arquitectura española. Al mismo tiempo, es un hombre cuyo interés fundamental es la realización de una arquitectura, cuya funcionalidad vaya en provecho de un posible cambio de estructuras a nivel general. El libro "Contra una arquitectura adjetivada" (Seix Barral, 1969), de Oriol Bohigas, recoge algunos ensayos que enfocan desde diversos puntos de vista un mismo problema: los equívocos que se producen en el campo del diseño a causa de una excesiva adjetivación, mantenida por teóricos y profesionales con o sin conciencia de sus deslizamientos. El proyecto del libro es, por tanto, destacar aspectos del urbanismo, de la arquitectura y el diseño industrial, desprendiéndolos, a la vez, de una adjetivación y de un exclusivo valor ornamental. El intento de dichos ensayos se dirige contra los mitos del falso progresismo ingenuo y optimista y, al mismo tiempo, contra la inhibición pesimista como instrumento revolucionario. En suma, se trata de acentuar la sustantividad de la arquitectura y polemizar acerca de temas como, por ejemplo, el convencimiento de que el diseño no es una arma política en un sentido inmediato, sino un hecho cultural condicionado por la política, la economía o la estructural social.

ARRABAL, DE ESPAÑA

Fernando Arrabal, conocido como dramaturgo, cuyas obras "Le jardin des délices" y "Et ils passèrent des menottes aux fleurs", están siendo representadas en París en estos días, acaba de publicar la novela "Baal Babylone" en la colección 10-18 de la Unión Générale d'Éditions. Aparecida originalmente en 1959, el título de la novela está inspirado en un pasaje de la Biblia ("Castigaré a Baal en Babilonia") e invoca diversos sucesos de la España Republicana —encarnada en la obra por el padre del narrador— tales como se los imagina una mujer derechista, católica y monárquica que es su esposa. El hijo, enfermo en el hospital, aprovecha su permanencia en él para volcarle sus confidencias, tratando a lo largo de la narración de reconstituir el pasado y reencontrar a su padre, encarcelado por ideas anarquistas y muerto durante la Guerra Civil. El único recuerdo que conserva el protagonista de su padre son "sus manos, mientras él enterraba mis pequeños pies en la arena de la playa de Melilla". "Baal Babylone", estructurada en breves capítulos de dos y tres páginas cada uno, ha sido calificada por la crítica como una novela de la crueldad.



LAS GALERIAS DE TIZZIANI

Ciento setenta y nueve páginas, divididas en cuatro capítulos, Primera mano, Juego, Ases y Póquer, constituyen el andamiaje de la novela "Las galerías" (Sudamericana, 1969) del argentino Rubén Tizziani. Opera prima de este escritor nacido en 1937, radicado actualmente en Perú, podría aplicarse a ella las palabras de Juan Carlos Onetti en entrevista a la revista "Panorama": "No se trata directamente de inculpar a Cortázar y compañía. Pienso en los niños que engendraron sin proponérselo, en los envejecidos adolescentes que se han enterado del lector hembra y lector macho". Rubén Tizziani, al igual que Néstor Sánchez, v.g., en una retórica rioplatense donde se confunden biblias y calefones, han hecho de la influencia de su tío Cortázar un mal de familia.

LA OBRA JUSTIFICA LOS MEDIOS

Mediante el análisis de los recursos técnicos empleados por James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner y otros, el profesor Robert Humphrey de la Louisiana State University, logra en el libro "La corriente de la conciencia en la novela moderna" (Editorial Universitaria, 1969) ejemplificar "basado más bien en la inducción que en la teoría" los medios de que ha dispuesto la novela moderna para sus fines de expresión. Montaje de tiempo y espacio, monólogo interior, flash-back, recursos tipográficos, corriente de la conciencia, entre otras armas retóricas, son analizadas con amena claridad en este libro de teoría literaria.



LAVIN, LAVIN DONDE ESTA LAVIN

El director de CORMORAN tiene el agrado de aprovechar este fragmento de columna, para acusar personalmente al crítico habitual Hernán Lavín Cerda ("Última Hora", "Punto Final"), de confundir una vez más a la poesía con una misión heroica en un puesto de avanzada. En su comentario a mi libro "La Musiquilla de las Pobres Esferas", Lavín compensa la amable atención que le dispensara a "Escrito en Cuba", —bajo el signo de la incongruencia— con opiniones encaminadas menos a criticar un libro que a condenar a un ciudadano declarándolo, con una peligrosa metáfora, "un peligro público" y haciéndolo aparecer, con una no menos conminatoria imagen, "al margen de la ley" y bien avanzado en el camino del decadentismo y del reaccionarismo absolutos. Esta actitud desafortunada, en cuya base parecerían pujar varios comisarios virtuales, no condice ni con el carácter de Lavín, ni con sus frecuentes momentos de lucidez como escritor, ni con un talento poético que nadie le discute. Se explicaría si el suyo fuese el caso de un purista de izquierda con grandes deseos de veranear en el Primer País Socialista de América. Agotados todos los intentos de explicación racional, sólo cabe suponer que el pathos creador de Hernán Lavín suele desencadenarse ante la máquina de escribir, independientemente del tema a tratar y que entonces confunde el ruido de las teclas con el tableteo de una ametralladora. Aun así, y porque no puedo dejar de creer en su buena voluntad, le ofrezco, una vez más, mi amistad condicional. Atentamente, Enrique Lihn.



EPISTOLARIO

Señores:

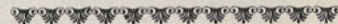
En el último número de su prestigiosa revista apareció una respuesta dada al Señor Pompier que llamó mi atención y también despertó mi curiosidad, por ese personaje tan romántico, especie difícil de hallar en estos tiempos tan aciagos.

Quisiera saber, si esto no es molestia para los Señores, conocer la identidad de éste gentil hombre que denota una agudeza extraordinaria.

Para terminar esta carta, quisiera dar una sugerencia para la mayor divulgación de su interesante revista. Por medio de acuciosas encuestas, es sabido que los hombres en este país sólo leen el diario, y es la mujer la que se dedica a lecturas más profundas, por este motivo desearía que dedicaran Uds. una columna al Correo del Corazón que podría ser dirigida por el Señor Pompier.

Sin otro particular y augurándole un gran éxito en su labor de divulgación, se despide, esperando una grata acogida a ésta.

Teté Morandé Y.
Carnet N° 12407 - Santiago.



Carísima y desconocida amiga: los redactores de este púdico mensuario lamentan en el alma haber recibido vuestra gentil cartita, justamente el 28 del mes último, considerado por el gran público como el Día de los Inocentes. Dudamos. ¿Es una perfumada mano la que ha rubricado dicha esquila o es la mano negra de Gerardo de Pompier el cual, en uno de sus saltos metamorfoxicos, y, no obstante pesar sobre él, por parte de este mensuario, la posibilidad de ser acusado ante los tribunales por delito de jactancia, insiste en secretos vicios de dicción publicitaria? Sea como fuere, su gentil pedido ya va siendo satisfecho. Si usted es Pompier, he aquí desde ya un Correo del Corazón que os transmitirá vuestra propia imagen, para satisfacción del lúbrico, impresionista y desafortunado narcisismo que os identifica. Si no lo sois, señora nuestra, podréis enteraros que ese personaje, tan romántico, será próximamente acusado, en estas mismas páginas, de plagio unidimensional, por un grupo de literaturistas estructurales quienes significarán la denuncia.



CORMORAN/ Revista mensual de arte, literatura, ciencias sociales y cine. Año I enero de 1970 N° 5/ Santiago de Chile/ Director, Enrique Lihn/ Jefe de Redacción, Germán Marín/ Diagramador, Eduardo Lihn/ Corresponsales en el interior: Gonzalo Rojas (Concepción)/ José Román (Valparaíso)/ Luis Iñigo Madrigal (Viña del Mar)/ Corresponsales en el exterior: César Calvo (Lima)/ Mario Benedetti (Montevideo)/ Roberto Fernández Retamar (La Habana)/ Fernando Alegría (Berkeley)/ Jean Michel Fossey (París)/ Representante Legal, Eduardo Castro Le-Fort/ Impresor, Editorial Universitaria, S. A., San Francisco 454/ Teléfonos de la Redacción: 254313 y 288176/ Precio E° 3, por ejemplar.



PARIS OH PARIS

El invierno francés, temible por tradición para los latinoamericanos, ha sido generoso esta vez. En plástica, en política, en literatura, en cine, en televisión, las noticias no invocan en vano. Vieira da Silva, en la galería Jeanne Bucher, ha expuesto sus obras más recientes de quién Max Pol Fouchet dijo "a su manera es, como los verdaderos poetas, un medium". El compatriota Matta, en la galería Alexandre Iolas, ha hecho otro tanto. Fabian Sánchez, peruano, Premio André Susse en la Gran Biennale de París 1969, en la galería Jacques Desbrière, ha presentado sus esculturas-objetos consistentes en animales e insectos metálicos. El venezolano Poleo, en la galería Villand et Galanis, ha exhibido sus últimas pinturas. En política un hecho importante: una nueva solicitud al gobierno boliviano, por parte de numerosos intelectuales y científicos, para que se ponga en libertad a Régis Debray. En cuanto a literatura se destaca la publicación por parte de la Editorial Gallinard de "Residencia en la tierra" de Pablo Neruda, así también la colección de poesía latinoamericana dirigida por Claude Couffon (ver entrevista, aparte). En cine ha estado en cartelera durante varias semanas la película "Antonio das Mortes" del brasileño Glauber Rocha y con semejante éxito "La primera carga al machete" del cubano Manuel Octavio Gómez, la cual obtuvo el Premio Luis Buñuel en la XXX Mostra Internazionale d'Arte Cinematográfica de Venecia en 1969. Por último, en la televisión francesa, el reportaje fílmico que el realizador Juan José Berzoza y el periodista André Camp hicieron a Jorge Luis Borges, en un metraje con una duración de dos horas, cuya exhibición en Buenos Aires llevó a algunos letrados a rezongar ¡pero che!



POESIA
LATINOAMERICANA

El conocido traductor Claude Couffon, a cargo actualmente de una nueva colección francesa de poesía latinoamericana, declaró en entrevista a Jean Michel Fossey, corresponsal de COR-MORAN en París, que la idea de crear esta colección de títulos nació "cuando P. J. Oswald regresó de Francia y pensamos que sería interesante colaborar juntos en la publicación de libros de poesía de autores latinoamericanos y españoles. Primero Oswald tuvo que editar obras de actualidad y sólo ahora es cuando hemos podido realizar este proyecto". Hace poco fueron publicados los dos primeros libros de esta nueva biblioteca y están anunciados como aparición próxima títulos de César Fernández Moreno, Enrique Lihn, Silvano Lora y Elvio Romero. Ante la pregunta de cuál es el criterio de selección, Claude Couffon señaló: "En primer lugar queremos presentar obras nuevas de autores latinoamericanos y españoles. Hasta ahora, en Francia, sólo se publicaron las obras de grandes poetas reconocidos. Ningún editor se había atrevido a lanzar a un poeta nuevo y ese es nuestro primer objetivo. Otro criterio es de presentar a poetas de otras generaciones, poco conocidos o completamente desconocidos en Francia. Pienso, por ejemplo, en Vicente Aleixandre o en Luis Cernuda. También queremos publicar antologías por países o por generaciones". Refiriéndose, además, a sus otras actividades, Claude Couffon dijo en dicha entrevista que acababa de terminar un libro sobre Miguel Angel Asturias, a aparecer en la colección "Poetes d'aujourd'hui" de Pierre Seghers. "También estoy luchando con la traducción de "Paradiso" de Lezama Lima. Es tremendamente difícil. Y si la novela está mal traducida, en Francia no la van a entender. Es todo un clima que es necesario transportar a aquí. No sé qué dificultades han tenido los traductores de Joyce, pero creo que empiezo a conocer algunas de sus angustias".



CENTENARIO DE LENIN

Vladimiro Ilich Uliyanov, nacido el 22 de abril de 1870 en Simbirsk y fallecido el 21 de enero de 1924 en Gorki, llevó hasta sus últimas consecuencias el precepto de Marx en cuanto a que no había que jugar jamás con la insurrección, pero, una vez iniciada ésta, debía avanzarse con resolución hasta el final. En octubre de 1917 era el dirigente indiscutido de la primera revolución proletaria que estallaba en la historia. Dedicado en cuerpo y alma al nacimiento de la República Socialista de los Soviets, Vladimiro Ilich Uliyanov dijo alguna vez que la revolución proletaria era internacional. Arranca de Petrogrado y de Moscú, sacude a toda Europa, siembra la inquietud en América y va a despertar al Asia, acaso fueron sus palabras, sin saber que décadas después existirían China Popular y Cuba Socialista. El centenario que se conmemora tiene en el pasaje inicial del libro "El Estado y la Revolución" una advertencia que, aunque viene de lejos, resulta hoy un antihomenaje desacralizador a cualquiera posibilidad de llevar aguas al molino de políticos oportunistas. V. I. Lenin, refiriéndose a las fiestas paganas que sobrevienen después de la muerte de los grandes revolucionarios, escribe que "se intenta convertirlos en iconos inofensivos, cononizarlos, por decirlo así, rodear sus nombres de una cierta aureola de gloria para "consolar" y engañar a las clases oprimidas, castRANDO el contenido de su doctrina revolucionaria, mellando su filo revolucionaria, envileciéndola". Estas líneas, al leerse, recuerdan también el destino póstumo del Che en manos que ayer nomás practicaban oblicuidad y/o dependencia. V. I. Lenin dice que "en vida de los grandes revolucionarios, las clases opresoras, les someten a constantes persecuciones, acogen sus doctrinas con la rabia más salvaje, con el odio más furioso, con la campaña más desenfrenada de mentiras y calumnias". Pero, en todo caso, si bien la historia sombras suele vestir, el héroe nacido próximo al Volga no está cansado. En la Plaza Roja, sus restos entre mármoles, son una metáfora.



POSTFAULKNER

Nacido en Canadá en 1915 y radicado desde niño en Chicago, el crítico literario del "New York Times" y profesor de la Universidad de Minnesota, Saul Bellow, es considerado uno de los novelistas contemporáneos norteamericanos más incisivos. La obra "La víctima" (Zig-Zag, 1969) fue publicada originalmente en 1947, a continuación de su primera novela "Dangling Man" (1944). "La víctima" constituye un estudio magistral de la condición humana y su traducción a nuestro idioma viene a incrementar el conocimiento acerca de la actual novelística norteamericana, entre cuyos representantes se destacan v.g. Norman Mailer con "Un sueño americano", Bernard Malamud con "El dependiente", Jack Kerouac con "El Angel Subterráneo".



HOMENAJE A JOSÉ M. ARGUEDAS

"En su vida —escribió el crítico peruano José Miguel Oviedo, sobre José María Arguedas— había una fractura irremediable, y todos los signos de esperanza que sus amigos querían leer, eran señales para desviar la atención o quizás la piedad: con una fría y fatal determinación Arguedas estaba dando sólo los pasos que lo pudiesen conducir a la autoeliminación". La noticia de esta muerte llegó a Chile a través de un cable equívoco que relacionaba el suicidio de José María con problemas familiares, pero en nuestro país el gran escritor peruano tenía amigos que eran a la vez hermanos y confidentes, y la respuesta a ese equívoco fue inmediata.

El diario "El Siglo" publicó in extenso, en su edición del 14 de diciembre último, el testamento íntimo y político de Arguedas.

En lo que respecta al mensaje político del escritor, éste parece haber oscilado en sus últimos meses de vida entre la esperanza cifrada en el ejército peruano, el temor a la decepción que el movimiento castrense claudicara y su adhesión definitiva a quienes como Hugo Blanco encabezaran una revolución antioligárquica y antimperalista, desde la entraña misma del mundo y de la cultura indígenas.

Como bien lo saben los que han leído, una de las

CORMORAN seguirá un ejemplo que rechazó en primera instancia: la publicación *parcial* de una de las muchas cartas que escribiera José María Arguedas a sus familiares chilenos. De esta nutrida correspondencia hemos entresacado un texto que en nuestra opinión rebasa, desde la intimidad misma y en un intento de autoanálisis y esclarecimiento referidos a la vida y a la obra, el plano excluyentemente personal o privado. La carta data del día jueves 10 de noviembre de 1966. Hemos eliminado tales o cuales párrafos, algunos demasiado explícitos en lo que respecta a personas aunque en modo alguno lesivos para ellas; otros que nada agregan al tema de la carta. Lo interesante aquí es la voluntad de un autor de penetrar la significación psicológica de los propios modos de configurar un mundo literario, independientemente de quienes jueguen en este "drama" tales o cuales papeles, porque él mismo aparece concientizado como el producto "de mi cruel y maravillosa infancia". Por lo demás, nos parece justo situar a la segunda esposa del escritor peruano, Sybilla Arredondo, en el lugar donde aquél la situara, y con algunas de sus mismas palabras.

"... Debo decirles, con la franqueza y afecto de siempre, que mi lucha por la recuperación completa ha sido lenta y difícil y que todavía estoy empeñado en ella. A las dificultades sociales se agregaron de modo inesperadamente profundo, dificultades psíquicas que resultaron y resultan difíciles de superar".

"... No exagero al decir que estoy como naciendo de nuevo. Mucho de mi mundo interior ha sido triturado; fue esa destrucción la que me dejó aturrido y después, entre desconcertado y vacilante. Mis propios relatos, si se les examina ahora, con estos descubrimientos, se revelan como escritos por la sensibilidad de un niño o de un adolescente puro, algo horrorizado por el espectáculo de la vida humana, ni más bella ni más terrible. Este ciclo se ha cerrado. Yo me di cuenta desde el instante en que conocí a Sybilla".

"... Pero saltar de la adolescencia, plena de rasgos infantiles a la hombría cabal es un salto que causa desgarramientos que afectan al ser en todas sus dimensiones. Y estoy en plena pelea".

"... Creo firmemente que arribaremos a la cumbre.

Entonces es posible que pueda descubrir ante los demás, revelarles en un lenguaje renovado, más vastos mundos. Roto el cordón umbilical, libres los ojos de lágrimas y de las visiones infantiles, ante la perspectiva más completa del "hombre", que sobre todo ha experimentado todo conforme a los tiempos, caminaremos con otros pasos. Porque lo infantil no es únicamente lo infantil psíquico sino la dimensión mítica del mundo campesino. ¿Qué tenía el tema ya elegido por otro, después de haber escrito los títulos, porque no me acordé de continuarlo: el mundo tan complicado de los puertos que —si concluyo de dar forma a una novela bastante más larga— "sangres". No la hubiera llamado "Habría que haber llegado a la muerte, resucitado, y a la orfandad" y ante la incomparablemente bella perspectiva de uno para con otro, de dejar de ser él mismo".



... laterales que pretendían que el escenario que serviría de escenario. El llegara. A su entrada, los aplausos se levantaron y a su gabinete a la vez —arrastrando los pies— mirando a la izquierda.

... rístico-cultural, en el que danzas y trajes salvaron el número. Luego vino un aplauso enorme. Los aplausos abundaban. Como de costumbre, no consiguió que me acordara de mí que el autor lo había escrito y se confundió en las sombras de la escena. ¿También El hubiera deseado que hubiera guardias uniformados atrás del personaje. Lo vimos nuevamente y subimos al piso superior para



Mientras encauzó esa violencia en construcciones verbales, en obras literarias, José María Arguedas pudo mantener su precario acuerdo con la vida. Pero la reconciliación con el mundo ofrecida por la literatura es inevitablemente transitoria. Para José María, la trabajosa necesidad de capear las fuerzas hostiles se reanudaba sin tregua. De pronto se sintió cansado; sintió que el verbo, único vehículo de esa reconciliación, lo abandonaba, y la violencia, las fuerzas ciegas que antes había conseguido transformar en materia de sus libros, vale decir, domesticar, se volvieron contra él. El suicidio fue el episodio final de un combate que no utilizó más armas que la palabra: un arma poderosa pero que, en el trance decisivo, puede resultar excesivamente frágil.

En la vida de José María, el manejo del verbo mantuvo a raya a las sombras y dio primacía a la compasión, a la ternura. Su obra iluminó las profundidades de la delicadeza y de la inteligencia indias. Los humildes de su país hablaron, como quiere el poeta, por sus palabras y su sangre. Pero un momento de silencio, la incapacidad de trabajar, como él explicó en su carta póstuma, hicieron que aquellas fuerzas oscuras que anuncian los wakawak'ras del Yawar fiesta adquirieran un poder abrumador. Hasta entonces había capeado con arte la embestida del Misitu, del animal mítico que siembra el terror en las quebradas y que, al morir, cobrará su cuota de sangre; al cabo de los años, la lucha ritual le produjo un insuperable agotamiento.

En la nueva literatura latinoamericana, la obra de José María Arguedas es una de las que se acerca más a la poesía. Su experiencia literaria corresponde cabalmente, en la prosa, al "mestizaje verbal" de que habló Gabriela Mistral. Ese mestizaje, que Gabriela Mistral describió lúcidamente como el producto de una violencia, se encontraba también en López Velarde y en Vallejo, pero José María fue uno de los primeros, si no el primero, en llevarlo a la narración. El rompió la dicotomía de los que hablaron del indio en el lenguaje de la Real Academia Española o de los que alternaron el idioma "culto" en los párrafos descriptivos con la transcripción minuciosa del idioma hablado en los diálogos. Sin pruritos mecánicos de precisión, con fidelidad musical, lírica, José María incorporó los ritmos, el verdadero tono de la sierra a su prosa. Su obra es creadora en todos los niveles, pero lo es a partir del lenguaje: de ahí su sentido renovador y su vigencia.

Al superar la dicotomía en el idioma, José María Arguedas la superó en las situaciones y en los personajes. Sus libros son de los primeros en dejar atrás el maniqueísmo de la novela regionalista. La presencia del mal es muy fuerte en su obra, pero sus límites no están trazados en forma esquemática. Más allá del bien y del mal, de la ternura o la violencia, en las páginas de Los ríos profundos o de Yawar fiesta se refleja un ámbito vasto, que reduce a los individuos a sus justas proporciones, y un habla colectiva, que sin duda conservan un eco de la grandeza y de la vastedad de las viejas culturas indígenas del Perú.

JORGE EDWARDS

MOVIOLA

"Un niño jamás responde cuando le preguntan qué vas a ser cuando mayor: Voy a ser un crítico de cine": Francois Truffaut.



ZABRISKIE POINT: El nombre de una formación rocosa en Death Valley, ha servido como título de la primera película de Michelangelo Antonioni filmada en Estados Unidos. El film "Zabriskie Point" fue rodado en Los Angeles y según palabras de su director "es la historia de un intento de liberación de un muchacho y una muchacha. En cierto sentido se trata de una liberación interior, pero en contraste con la realidad de Norteamérica. Los sucesos son personales, aunque alrededor de ellos aparece un paisaje con desiertos, montañas, ciudades y ghettos también, gente que sufre, se rebela; y otra gente que comprende las cosas pero que carece de energía para rebelarse y que tal vez sea culpable. En mi película se entrecruzan los climas de un país inocente y violento". Marsha Kinder, en la revista "Light and Sound", ha justipreciado que este film parecería ser el punto máximo de la carrera del realizador italiano puesto que su largometraje "se enfrenta con uno de los temas más vitales de este tiempo, es visualmente excitante y porque prolonga ese deseo que ya es una obligación en su autor: experimentar con el medio".

¿AUTORRETRATO?: Considerada como la primera coproducción chileno-norteamericana, Art in Motion Picture, de Beverly Hills, y Películas Internacionales de Chile, integrada, entre otros, por Jaime Celedón, comenzarán en estos días la filmación de "Autorretrato" del director James Mobley. Este último y el productor Robert Faust, aparte de mostrar sorpresa "de que tanta gente en Chile domine el inglés", petardearon que han "recorrido prácticamente toda Latinoamérica pues nuestra compañía quería ampliar su radio de acción".

PARA UN TERCER CINE: Acaso el proyecto más ambicioso que surgió dentro de las deliberaciones del Segundo Festival de Cine Latinoamericano, celebrado en Viña del Mar, (ver CORMORAN, N° 4) ha sido la organización de un film colectivo en torno a la penetración cultural del imperialismo norteamericano en cada uno de nuestros países. La intención es continentalizar la denuncia y para tal objetivo el Cine Liberación en Argentina, la Escuela de Cine en Chile, el realizador Mario Handler en Uruguay, etc., han tomado la responsabilidad de filmar sus respectivos contornos problemáticos y estará a cargo del montaje de las colaboraciones nacionales el documentalista Santiago Alvarez.

TV: UNA VISION DEL MUNDO: Jon Frappier, en el artículo "El imperio de la televisión", publicado en la revista argentina "Cine & medios", escribe que la capacidad de dirigir la atención de millones de personas durante largos períodos de tiempo tiene consecuencias políticas. Agrega que esta situación es más significativa si se nota que el poder controlador de los medios de comunicación —tanto en EE.UU. como en Latinoamérica— se halla concentrado en unos pocos hombres y sus corporaciones. Por otra parte, dado que el financiamiento de las emisiones televisadas depende fundamentalmente de la publicidad, resulta sofocada cualquier experimentación creativa en TV para fines sociales y culturales. Jon Frappier termina denunciando que el efecto que la TV puede tener en Latinoamérica no es muy claro todavía, pero es probable que los latinoamericanos no saquen mayor beneficio que los norteamericanos. El énfasis de la TV en la promoción del consumo no sólo llevará a incrementar la frustraciones de muchos latinoamericanos, sino que continuará distorsionando el desarrollo de esas sociedades, tal como lo han hecho en el pasado corporaciones norteamericanas. Los "valores" proyectados en programas de TV y en publicidad importada de EE.UU. afectará en definitiva la integridad cultural del pueblo latinoamericano. El economista Shigetou Tsuru ha expresado de modo pesimista que "el medio sirve a aquellos que lo controlan". Es así como Ralph Hetzel, vicepresidente ejecutivo de la Motion of America; dijo en la revista "Television Age", julio 1, 1968, que las "películas norteamericanas ocupan el 60% de las pantallas del mundo libre (sic) y esto estimula la demanda de productos norteamericanos entre cientos de millones de observadores en el extranjero".



ROUNDS DE GODARD: Entrevistado por Hermine Demoriane para la publicación inglesa "International Times", el realizador Jean-Luc Godard enunció: "No hay films suficientes. Vea, ni siquiera hay cine de negros. Stokeley Carmichael debería hacer una película. Pero no puede. Incluso si Mao le remitiera el dinero no encontraría distribuidor. Tampoco hay películas hechas por los obreros. Me gustaría ceder mi equipo, íntegro, para que algunos de ellos lo hagan. Necesitamos films de la gente, no para ella. Entretanto, hay un montón de realizadores profesionales que harían bien en dedicarse a otra cosa". A la vez, en la revista "OZ", adscrita como la primera a la "prensa subterránea" londinense, el director de "La Chinoise" retomó el tema y agregó: "Es ir a la gente del campo o a los estudiantes o a los obreros y tratar primero de aprender cómo hablan, cuál es su lenguaje. No se trata de decir como la izquierda, que debemos hacer películas para los trabajadores. No, debemos hacer películas de los trabajadores. La película tiene que salir de los trabajadores. El film no debe ser llevado a los obreros, el film debería ser construido por los obreros; si ellos no quieren construirlo, al menos deberíamos aprender de ellos cómo quieren que sea el film".

leer a BRECHT

En nuestro país siempre ha coexistido el hecho paradójico del respeto ciego y sacrosanto a los clásicos por un lado, mientras que desde el ángulo contrario, se ha cultivado la aberrante traducción de todo producto artístico, elaborado de acuerdo a nuevos cánones estéticos —me refiero con ello no sólo a la obra brechtiana—, a tratamientos y técnicas que a su vez también se bifurcan hacia el no-riesgo que representa el tratar las nuevas temáticas con medios ya de sobra probados; y por otro lado vemos que esas temáticas, que habría que situarlas con la mayor honestidad a la vez que audacia, en nuestra realidad, son elaboradas —también bajo el amparo del no-riesgo— con técnicas y formalismos de neta exportación, sin tener en cuenta que una determinada técnica (una buena Gestalt) existe en cuanto satisface "ciertas funciones sociales", determinado contexto. Ahora bien, si es completamente lícito que utilicemos estas técnicas, sólo lograremos esa "buena Gestalt" cuando aislando dicha técnica de su contexto natural, la utilicemos en directa relación con el contexto en el cual trabajamos.

A comienzos del año pasado, el Teatro Universitario de Valparaíso estrenó un curioso collage que tomaba su nombre de un texto poético de Brecht: "Encaje de Bruselas para la Mujer del Soldado". Marcos Portnoy partiendo de dos textos dramáticos de alrededor de 1923: "Lux in Tenebris" y "La Boda", más dos prólogos propios: "Estatua para la Prostituta Desconocida" y "Combatientes en un Parque Afable", realiza escénicamente unos cuantos ejercicios aproximativos a la concepción dramática de Brecht. Y si bien existió un esfuerzo bien intencionado de aprehender aquella piedra angular del teatro brechtiano que es el *Verfremdungseffekt* (alejamiento del actor en relación a su personaje, con la intención de narrar la historia en vez de vivirla, sufrirla y gozarla como personaje, a la vez que la acción de que se trata se distancia cronológica y geográficamente, con el afán de objetivarla y analizarla en sus causas socioeconómicas) aquel esfuerzo murió por inanición al agregar textos propios (¿en afán de qué?) a textos como "Lux in Tenebris" y "La Boda", en donde ya se respira —aunque no se da en forma consciente— lo sucinto y claramente estructural que caracterizará su obra posterior, además del preciso objetivo ideológico.

La obra de Brecht, en lo estructural, tiene una característica bien notoria: cada parte (escena, o bien como en este caso: un par de piezas breves) corresponde modularmente a un total. Es así, que si estudiamos una obra mayor, v. gr. "Galileo Galilei", vemos cómo cada una de las partes que la componen, está en relación directa con la estructura de la obra en sí.

El teatro de Brecht es un teatro que llega en su madurez a una clara concepción de lo que es la función del arte con respecto a su época, y lo que fue en cuanto se desarrolló en otras épocas. De esta manera en una

época, como la nuestra, la función del arte deberá definirse a partir del tratamiento de las obras de arte como productos elaborados en cuanto al lenguaje, medios y técnicas, los cuales no corresponden —como en el caso de otros productos sociales: economía, biología o sociología— ni a un contexto estable, ni a una misma y única realidad ni a una idéntica postura del hombre ante lo circundante.

En cuanto al montaje de Víctor Jara de la "Antígona" de Brecht, con el Teatro de Ensayo de la UC, vemos como un no-conocimiento cabal de los postulados que particularizan la obra brechtiana, transforman lo que había rescatado el autor de la obra primogenia de Sófocles, para nuestra época: el análisis de las causas sociales, además de un estudio histórico de ellas, que están ocultas detrás de la anécdota trágica-griega con todas sus fuerzas y furias desatadas a raíz de un destino irrefutable manejado por los dioses.

Cuando me refería, anteriormente, a las técnicas y a sus contextos me afirmaba en la siguiente proposición brechtiana: "Las viejas técnicas fueron capaces de llenar ciertas funciones sociales; ellas no son capaces de llenar las nuevas, sin embargo, las nuevas funciones sociales están mezcladas con las antiguas y por eso necesitamos nosotros apremiantemente estudiar las técnicas envejecidas". De esta manera, este tratamiento de la tradición cabe perfectamente en relación a lo que podríamos llamar la tradición dramática de nuestra época: partiendo de Ibsen, pasando por Jarry, por el teatro político de Piscator, por las teorías de Artaud, hasta llegar a los elementos que conforman un teatro laboratorio (Grotowsky) o un teatro circunstancial (Schechner). Ahora bien, todas estas corrientes nacen de un contexto y desarrollan sus técnicas inherentes a éste y a los objetivos que han nacido de dicho desarrollo.

De este modo, en el montaje de "Antígona", vemos cómo la historia de Sófocles adaptada por Brecht, se cubre oscuramente por una confusión de técnicas en su mayoría inherentes a planteamientos totalmente contrarios a la teoría brechtiana: v. gr. un tratamiento de lo corporal en cuanto a estilización de lo real de neta raíz catártica; cuando, si bien, Brecht jamás negó —al contrario, propugnó— el uso de lo coreográfico como un elemento narrativo más, no dejó de lado para ello, la primordial clarificación de lo que es la función social latente en el arte de cada época, como piedra angular de su estética.

Volviendo al punto de partida: un somero examen del interés por la obra de Brecht en relación a estos dos nuevos fracasos para un entendimiento de la misma, pone en descubierto un desconocimiento culpable en nuestro medio y nos colocan nueva y violentamente ante una realidad de exportación, inadecuada y confusa.

Thito Valenzuela



La poesía de Bertold Brecht pudo no haber sido bien comprendida en su tiempo, en la órbita de los autores de habla española, puesto que ella se contraponen, en sus aspectos decisivos, a la que practicaron en España y en Latinoamérica, los contemporáneos del gran escritor alemán. La excepción no se remitiría, en nuestro continente a otra lengua: la portuguesa, y a un fenómeno no bien evaluado entre nosotros: el modernismo brasileño, el cual se nos adelantó en el camino de "ese originario gesto de comunicación de un pensamiento o de una sensación provechosa incluso para los extraños", propio de la poesía documental por la que abogaba Brecht ya en 1927. Mientras el poeta bávaro satirizaba a los líricos y se convertía, por obra de sus preocupaciones ideológicas en uno de los pocos escritores marxistas indeseables para el realismo socialista, la vanguardia poética hispanoamericana tomaba el camino de la poesía social y política, pero a través, en general, de un exaltado lirismo neorromántico o de tendencia surrealista, articulado de alguna manera, con nuestro irreductible romanticismo literario que sólo ahora acaso empieza realmente a extenuarse. Vicente Huidobro (1893-1948) era cinco años mayor que Brecht y César Vallejo, seis; Jorge Luis Borges, un año menor y seis Pablo Neruda. La Segunda Guerra Mundial y, en especial, su corolario nazi-franquista: el triunfo de Franco sobre la República española, afectó distintamente a los pariguales latinoamericanos del poeta alemán (exiliado por ese entonces en los Estados Unidos) y despertó en algunos de ellos a la vez que cierto genio para hacerse eco de una tragedia histórica, el germen de una vocación híbrida, entre poética y política caracterizada por la insuficiente distinción entre ambos niveles, una escritura poética en clave partidista y —otra vez el romanticismo— la inflación del yo a la medida del mundo natural, histórico y social, por la que se pretendía abarcar "la totalidad de los objetos" bajo el signo incongruente de una épica en primera persona. En esta perspectiva el hablante aparece investido de una misión de conductor del pueblo y éste, en lugar de moverse en el espacio literario como su protagonista, es acosado por una dicción personal, por las efusiones líricas o didácticas de un narrador omnipresente.

Pero aquí no se trata de establecer una jerarquía de valores entre productos tan disímiles; lo que importa es señalar la correspondencia existente entre la Nueva Objetividad, el distanciamiento, el espíritu de contradicción y "el pathos de la dialéctica brechtiana" con mucho de lo que informa la actitud de la nueva poesía latinoamericana referida como la de Brecht a situaciones concretas, experimental y tragicómica e igualmente antirromántica y antirretórica, opuesta al titanismo vanguardista y al hermetismo simbolista.

Enrique Lihn

LA REVOLUCION EN EL LENGUAJE

Es inútil decir que el fenómeno Guimarães Rosa, como cualquier fenómeno artístico de real valor, es único. Pero es de la mayor importancia constatar que, en los límites de la literatura brasileña contemporánea, además de único es aislado. Después de la revolución perpetrada por los "modernistas" del 22, de modo especial por Oswald de Andrade y Mário de Andrade, la narrativa brasileña sufre un retroceso o, por lo menos, una cristalización en su proceso evolutivo. Esto no quiere decir que desde el interior de las formas tradicionales no surgieran valores de la importancia de un Graciliano Ramos, de un José Lins do Rêgo. Pero cuando se compara "Macunaíma", obra de la década de los veinte, con cualquier realización posterior, se siente cuánto la novela de Mário de Andrade anticipaba y superaba las obras que se escribieron más tarde.

Fue Guimarães Rosa quien, en 1946, con la publicación de "Sagarana", libro de cuentos, repuso la narrativa brasileña en las vertientes más radicales que, nacidas en el 22, estaban latentes, pero ocultas, en la evolución literaria de Brasil. Su radicalidad se basa en el hecho de que cuestiona la literatura, partiendo de su propio dominio de existencia: el lenguaje. Esto, en la actualidad, no constituye novedad: es una cuasitautología. Sin embargo, en su tiempo, era un enfrentamiento decidido y pertinaz en un sector todavía inexplorado. Desde entonces, Guimarães Rosa jamás abandonó su tarea, a pesar de no siempre haber sido comprendido por la crítica de su época, aún esclavizada a los cánones de una tradición agonizante.

Con la publicación de "Tutaméia"¹, en 1967, meses antes de la muerte del escritor, se cierra un ciclo de la literatura brasileña, aunque no es su último libro ya que diversos inéditos todavía esperan su publicación. Pero es difícil decir lo que "Tutaméia" es, por lo tanto más fácil resulta definir lo que contiene como reflexión crítica.

Puede decirse que hay una oposición básica en la estructuración de este libro: los prefacios (cuatro) y las "estórias". En los prefacios hay toda una reflexión teórica sobre el ser de la literatura, donde están colocados los problemas más cruciales que preocupan las principales corrientes de la crítica literaria. En las "estórias" una vez más está la vivencia agitada de todos estos supuestos teóricos. Estos dos polos se oponen de tal manera que una gran tensión mantiene la narrativa en una unidad dinámica que pondrá, inevitablemente, al lector, en una perspectiva de participación en el proceso de la creación. Expliquémosnos: el lenguaje en Guimarães Rosa se constituye rompiendo todos los lazos con las estructuraciones tradicionales de la sintaxis y de la morfología, abandonando los lugares comunes que constituyen una prisión lingüística en el interior de la cual los hombres se mueven, sin percibirse a priori una visión del mundo, un parámetro de comportamiento. Rompiendo con esas estructuraciones para proponer otras, Guimarães Rosa coloca al lector frente a un desafío: descíframe o te devoro. Sólo que, a diferencia de la esfinge, nos da los elementos de su interpretación: la opción por la libertad creadora. Así, o se construye un mundo de lenguaje junto con el autor, o no se entiende nada. O sea: el lenguaje, como lo

postula Benveniste, "re-presenta" la realidad. En este caso, dos problemas. El primero: el lenguaje no refleja, sino que, a través de los signos, constituye otra realidad (u otro nivel de realidad) que es un eterno proceso que pretende la aprehensión de una realidad anterior. El segundo: la realidad no "es". La realidad "deviene siendo", es un eterno movimiento de transformaciones en muchos y complejos niveles. De ahí, o creemos en un lenguaje-espejo, admitiendo implícitamente un estaticismo del todo anticientífico, o entonces aceptamos el proceso dialéctico del mundo y del lenguaje, adentrándonos en un turbión en el cual caos y orden se constituyen en polos de este desarrollo. Aquí nos encontramos con Guimarães Rosa: es necesario constituir un mundo "en el" lenguaje, es necesario atribuir sentido a cada una de sus palabras, a cada una de sus construcciones. Y nunca el sentido único, univalente. Siempre la polisemia desafiante o, para usar un término que seguramente a él le gustaría, esfíngica. El mismo título de la obra: "Tutaméia". Desafiando la etimología tradicional y académica, propone varias lecturas, entre las cuales parece optar, en un glosario que incluye en el cuarto prefacio, por la siguiente: "omnia mea", que de ninguna manera se acerca a una etimología "científica".

Ya en el primer prefacio, empieza con la frase: "la 'estória' no quiere ser historia. La 'estória', rigurosamente, debe ser "contra" la Historia". Constituye, entonces, una oposición semántica entre "estória" (la narrativa, la ficción) e "historia" (la evolución social, el acaecer de los pueblos), en la que sitúa con claridad los dos niveles en los cuales se postulan la literatura y la ciencia histórica. No es que sean opuestas por principio, o por ética, o por ideología, sino que se oponen como niveles de existencia distintos. ¿Si la 'estória' fuera historia, dónde trazar la distinción? No sería concebible imaginar que pudieran ser cosas distintas, si no fuera partiendo de niveles de existencia distintos. Y la confusión entre estos dos niveles ha llevado a la crítica literaria a callejones sin salida. "La 'estória', rigurosamente, debe ser "contra" la Historia". ¿Cómo entenderlo? Partiendo de los textos del propio autor.

En casi todas las 'estórias' la categoría del tiempo es tratada de modo especial. No es el acaecer social solamente que limita la narrativa, sino el acaecer total: el social y el imaginario. El hombre como individualidad integrado en el todo. Ejemplifiquemos: en "João Porém criador de perus", la 'estória' parte del asunto siguiente: un hombre solo e ingenuo se apasiona por una novia inexistente, inventada por la maldad y envidia de los otros hombres que con él conviven en el universo narrado, cuyo escenario social es el del sertón brasileño. ¿Cómo ubicar el hecho en un tiempo simplemente histórico-social? Ahí no fue. Nada concreto ha acaecido en el tiempo real-social ni hubo una existencia socialmente detectable. Pero en el vivir de João Porém, el personaje, en su imaginación, la cual es realidad existencial tanto o más que la existencia material, toda una existencia fue vivida y con intensidad insospechada. Ahí se oponen tiempo histórico y tiempo personal (o subjetivo) de manera radical. Y es este otro lado de lo real el que Guimarães Rosa procura "constituir". Aún más esclarecedor: "Os três

homens e o boi dos três homens que inventaram um boi" ("Los tres hombres y el buey de los tres hombres que han inventado un buey"). 'Estória' en la cual tres vaqueros, en charlas de noches del sertón, crean conjuntamente un buey imaginario que, años más tarde, cobraría existencia real en la memoria folklórica de los vaqueros de la región. ¿Ha existido el buey? No. ¿Existe el buey? Sí. O sea, la creación imaginaria, en la medida en que se incorpora a los hábitos culturales de determinadas comunidades, pasa a tener realidad material.

En esta incesante búsqueda de constitución de un mundo en el cual la vida pueda ser leída —o como él mismo lo dice "la vida también es para ser "leída", no literalmente, pero en su suprasentido"— revela una concepción del hombre y del mundo: el hombre es un ser que constituye significaciones, el mundo es lo que significa para el hombre. Hay maneras y maneras de leerlo, tesis que ha propuesto el estructuralismo, y no cabe aquí la discusión acerca de su validez. A la crítica le compete el establecimiento del ser de una obra y su valoración a partir de esta existencia y no de las actitudes ideológicas ahí enclavadas. Lo que importa, en este caso, es la constatación de que Guimarães Rosa propone así un compromiso radical de su literatura. En la medida en que propone una lectura de la realidad, distinta de aquella tradicionalmente establecida, revoluciona las bases mismas de todo el quehacer literario. ¿Qué otra cosa se puede exigir de la literatura? ¿Que se convierta en predicción moral (o moralista)? Su compromiso es al nivel del lenguaje, de la estória, no de la historia. Y, como no hay separación radical, no hay niveles de existencia del todo independientes, si se revoluciona un nivel determinado, esta actitud, ciertamente, tendrá sus reflejos en los otros niveles. Lo que Guimarães Rosa se niega a aceptar es la predicación del "realismo socialista", que pretende revolucionar la sociedad, a partir de la literatura, adoptando los modelos de lenguaje y de estructuraciones literarias que son la más refinada expresión de una lectura burguesa e individualista de la realidad viva. O sea, la predicación de la revolución con un lenguaje que, en su esencia misma, es la negación de cualquiera revolución.

Así, esta obra de ficción y teoría al mismo tiempo, parece ser un hito: la narrativa se hace autoconsciente de su situación en el universo de los lenguajes del hombre. Es un punto crítico donde cualquier retroceso es no viable, mas no imposible. El hábito genial que se puede percibir en Guimarães Rosa reside en el hecho de que toda su literatura es un constante proceso en el sentido de una total renovación del mundo, en tanto que mundo humano, en el mismo instante en que ciertos humanismos se rompen, no porque no tengan una esencia realmente revolucionaria, pero por su utilización a partir de un lenguaje cristalizado que, en muchas partes del mundo, frustra las esperanzas de las grandes masas desposeídas. La denuncia del lenguaje, más que nunca, es un instrumento de la revolución.

Luis Filipe Ribeiro

¹"Tutaméia", 3ª. edición, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1969.



entrevista a MARIO BENEDETTI,

Nacido en Paso de los Toros, Uruguay, en 1920, Mario Benedetti es una de las figuras más importantes de la literatura de su país, habiéndose destacado como narrador, poeta y ensayista. Entre sus obras principales se cuentan "Montevideanos" (1959), "Gracias por el fuego" (1965) y "La muerte y otras sorpresas" (1968). Su novela "La Tregua" será publicada próximamente por la Editorial Universitaria. En conversación mantenida con CORMORAN, a fines del año pasado, el escritor uruguayo aborda su experiencia en Cuba, analiza la situación del intelectual latinoamericano y se refiere a la literatura de su país.

G.M.: ¿No teme usted, Benedetti, convertirse, por efecto de su prolongada estada en otras tierras, en un montevidiano honorario?

BENEDETTI: Nací en Paso de los Toros, en el interior del Uruguay, pero, como vine de muy niño a Montevideo, todos mis condicionantes son montevidianos. En cuanto a los viajes al exterior, no hay peligro de que me convierta en un montevidiano honorario, ellos me han ayudado a ver mejor la realidad montevidiana; esos sucesivos alejamientos me han dado una visión más exacta de lo que yo pienso que es esa realidad. Me imagino que existiría ese peligro si yo me quedara por un tiempo largo en el extranjero o si eligiera, sencillamente, la residencia permanente en el exterior, pero nunca he estado más de un año y medio fuera de mi país.

E.L.: Te refieres a tu reciente estada en Cuba, ¿no? Sería bueno que nos hablaras de tus actividades en el campo cultural cubano.

BENEDETTI: Hice mi tercer viaje a Cuba para organizar y dirigir un nuevo departamento de la Casa de las Américas, el Centro de Investigaciones Literarias, un trabajo muy agradable y apasionante. No soy universitario, de modo que tal vez sólo en Cuba podía haber tenido la oportunidad de poner en marcha un departamento de ese tipo. Cuando me lo propusieron, pensé que la única forma en que yo podía aceptar honestamente la oferta era organizando un centro de investigaciones dedicado a la literatura contemporánea, el terreno en que me podía desenvolver más cómodamente. Estoy muy conforme con quienes trabajan en el Centro: egresados de letras e incluso algún profesor o ex profesor. En lo que se refiere a las realizaciones concretas, se han realizado ciclos de conferencias, mesas redondas, etc. Organizamos el primero de ellos para aprovechar la presencia en Cuba de cerca de veinticuatro escritores y críticos latinoamericanos que habían asistido al Congreso Cultural de La Habana. Por ese entonces, el Centro no tenía ni una silla y los conferenciantes no habían sido alertados para que trajeran el material y los documentos correspondientes. Improvisaron, y creo que, de todos modos, fue un ciclo muy importante. Recogimos esas intervenciones en un volumen que se llama "Panorama de la actual literatura latinoamericana". Luego se han empezado a publicar, bajo el título de Valoración Múltiple, volúmenes referidos cada uno de ellos a un escritor latinoamericano contemporáneo, esto es, recopilaciones de artículos críticos sobre cada autor, reportajes, bibliografías. Hasta ahora han salido los correspondientes a Rulfo y Onetti, estando en preparación los que se refieren a García Márquez, Vargas Llosa, Roa Bastos, Cortázar, Carpentier, Borges y a dos chilenos: Nicanor Parra y Manuel Rojas. También hay una colección de discos long-play con la voz de poetas y narradores. El primero en aparecer fue el de José María Arguedas, luego, según creo, aparecieron los correspondientes a Nicanor Parra, Thiago de Mello y Julio Cortázar. Se ha trabajado también en antologías, una de relatos y luego otra de cuentos que preparamos el narrador cubano Antonio Benítez y yo. En la de poesía, que es un trabajo un poquito más complicado que los otros, trabajó un equipo integrado por ocho escritores que, en ese momento, residían en Cuba. Lo hicimos a fondo, y discutiendo autor por autor, por lo menos esa garantía existe.

G.M.: ¿Que tiraje tienen esos libros?

BENEDETTI: En Cuba es raro que haya una edición por debajo de los 10.000 ejemplares. La demanda es siempre superior al tiraje, y es raro el libro que no se agote en veinte días o un mes.

G.M.: Me imagino que parte de esos tirajes están dedicados al exterior...

BENEDETTI: Cuba hace todo lo posible por que el libro llegue a los países de América Latina, pero hay algunos a los que resulta prácticamente imposible llegar: Argentina y Brasil.

E.L.: Ha habido preocupación en Latinoamérica, en lo que se refiere a las relaciones entre los intelectuales cubanos y los dirigentes de la revolución, particularmente a raíz del Premio UNEAC de poesía que se le otorgó a Heberto Padilla. ¿Qué dirías tú al respecto?

BENEDETTI: Bueno, se trata evidentemente de un problema muy complejo, y es bastante distinto —no digo que sea mejor ni peor— verlo desde

adentro de Cuba que verlo desde afuera, y sobre todo que verlo desde Europa, donde despertó las mayores preocupaciones y reacciones. Todos sabemos que siempre han sido bastante conflictivas las relaciones entre la cultura y el socialismo. Hasta ahora en Cuba no había habido problemas, éstos aparecieron, realmente, el año 68. Yo entiendo que el proceso ha sido muy saludable, sin que esto quiera decir que esté solucionado. Se han cometido errores de una parte y de otra, pero así se ha desencadenado una cantidad de problemas que estaban latentes desde hace tiempo en el ambiente cultural cubano, como asimismo la posibilidad de una solución ulterior. Mi impresión personal —y es casi un pronóstico el que yo hago— es que a partir de estos conflictos una cosa ha quedado en claro: lo que coloree la obra de un artista o de un intelectual cubano, será en lo sucesivo, su actitud personal. El arte en Cuba, como en todas partes, tiene una zona muy importante de ambigüedad, a mí me parece que el caso Padilla fue muy sintomático en este sentido. Lo dije en Cuba y lo escribí allá para el semanario "Marcha". No creo que los textos de Padilla, en sí mismos, sean contrarrevolucionarios, creo que sí eran ambiguos. Ahora, lo que dio un color a esos textos fue, en cierto modo, la actitud personal de Padilla frente a la revolución.

E.L.: Pero en el caso de Padilla, ¿no postulaba él la libertad de expresión y una actitud de control crítico, extensiva incluso a la realidad política? Esto es lo que parecería plantearse a través de su caso, no sé si exactamente en su caso.

BENEDETTI: Creo que conviene que salgamos del caso Padilla que, por lo demás, según creo, está en sus líneas generales solucionado. Me parece que está trabajando en un organismo de cultura en Cuba y, en definitiva, no se le prohibió que saliera su libro, aunque con un prólogo crítico. Padilla no estuvo en ningún momento preso ni nada por el estilo. Su caso originó, además, una reacción que yo estimo desmesurada por parte, especialmente, de los intelectuales latinoamericanos residentes en Europa, una serie de cables frenéticos, llamando la atención a Cuba como si hubiera caído en el stalinismo, etc. Incluso llegaron algunos a Cuba pidiendo la libertad de Padilla.

G.M.: ¿Se refiere a Cortázar?

BENEDETTI: No exclusivamente a él, sino a todo un grupo de escritores latinoamericanos residentes en Europa. Existe, en cambio, despreocupación en lo que respecta a numerosos escritores e intelectuales latinoamericanos que han estado realmente presos meses enteros y que han sido torturados. Para ellos no ha llegado ni un solo cable de París, Londres o Roma. ¿Qué ocurre entonces? ¿Se preocupan nada más que cuando es un gobierno revolucionario el que entra en conflicto con un intelectual? ¿Qué pasa cuando el intelectual entra en conflicto con un gobierno reaccionario? Padilla ha podido entrevistarse con todo extranjero que pasó por Cuba y además ha concedido entrevistas a agencias cablegráficas extranjeras, incluso a la Associattes Press. Su libro "Fuera de Juego" es publicado por la Editorial Seuil, cuya sección latinoamericana está dirigida por un contrarrevolucionario cubano, Severo Sarduy, como el de un poeta "contestatario", "contestaire" como dicen en Francia, y empiezo por reconocer que Padilla es un muy buen poeta, pero ¿y qué pasa con los otros buenos poetas contestatarios que hay en América Latina? ¿Por qué no se publica a Ernesto Cardenal que es "contestatario" con respecto al gobierno de Nicaragua, y en cambio sí les resulta muy estimulante publicar el libro de un buen poeta contestatario, como es Padilla, con respecto al gobierno de Cuba?

Pero me habían preguntado por Cortázar. Julio Cortázar es amigo personal de Padilla, y era de los que estaban auténtica y sinceramente preocupados por este problema. "Le Nouvel Observateur" le pidió un artículo, y él estaba incluso preocupado por la utilización que de éste podía hacerse en Francia. Era un artículo equilibrado en el sentido de que defendía el derecho de Padilla en expresarse, en tales o cuales textos, críticamente con respecto de la revolución, y, por otra parte, le señalaba debilidades a su obra en ese mismo sentido. Además, criticaba la explotación que se había hecho en Francia del fenómeno Padilla. ¿Qué hizo "Le Nouvel Observateur"? Le quitó al artículo la tercera parte que podía interpretarse en cierto modo como un ataque a la posición de Padilla. El título que Cortázar le había puesto al artículo era "Ni traidor ni mártir". Lo pusieron de subtítulo y titularon el artículo "Defensa de Padilla". Este es un caso concreto de deformación malintencionada.

E.L.: Hay algo que ha ocurrido con respecto a toda la literatura cubana, a raíz de la revolución. Quizá un fenómeno de sobrestimación, de publicidad exagerada. ¿Cuál sería tu criterio respecto del valor específico de esa literatura en nuestro continente?



montevideano de vocación



BENEDETTI: Como la revolución cubana fue un hecho tan decisivo para Latinoamérica, eso llevó, es cierto, a un lógico y comprensible interés por ver qué consecuencias tenía eso en la parte artística y literaria. También eso ha sido aprovechado con intenciones extraliterarias, exclusivamente comerciales; seguramente no hay ninguna literatura de ningún país de Latinoamérica que haya merecido tantos números especiales de revistas extranjeras. Es posible así que se haya llegado a un desenfoco del verdadero nivel artístico de Cuba, en perjuicio de los creadores más válidos de ese ambiente cultural. Por ejemplo, no creo que todos los géneros artísticos estén en Cuba al mismo nivel. La pintura y la poesía están entre las mejores del continente pero, salvo excepciones recientes, la narrativa cubana, que no estaba a la altura de la poesía, tuvo la misma difusión un poco desafortunada que han tenido otros géneros.

E.L.: Un boom dentro del Boom, ¿qué piensas tu de este último en lo que respecta a Latinoamérica en general? ¿No ha sido una inmadurez de parte nuestra el haber creado una plataforma gigantesca para media docena de narradores? ¿Tienen ellos el valor que se les concede?

BENEDETTI: Hay un nivel de calidad evidente en la literatura latinoamericana, pero hay también el funcionamiento del libro latinoamericano como artículo de consumo, y esto les interesa a quienes están metidos en

evidente que en estos momentos tiene gran importancia el fenómeno del estructuralismo y el de la avalancha semanticista que tienen lugar en Europa. Esos fenómenos están ligados entre sí, tienen una explicación lógica, una instrumentalización con asideros históricos dentro de la cultura europea, especialmente en la francesa. Pero otra cosa es decir, como lo hacen esos reseñadores, que el lenguaje o la palabra ha pasado a ser el protagonista de la literatura hispanoamericana, y eso sí tiene un significado político que no tiene en Europa, es un modo muy sutil de darle la espalda a la realidad, incluso muchas veces se habla del "refugio en la palabra". Y en definitiva, ¿por qué vamos obligadamente a considerar que la única interpretación posible de los fenómenos culturales latinoamericanos tiene que pasar por Europa? Si en un cierto sentido la literatura latinoamericana, como en el caso de la narrativa, está a la vanguardia, ¿por qué, en cambio, tenemos que estar como epígonos de las interpretaciones que vienen de Europa? Tenemos que crear modos de autointerpretación, sin que ello signifique desperdiciar ni ignorar todo lo que han hecho los europeos, pero no admitirlo ciega y obsecuentemente. ¿Por qué inevitablemente vamos a tener que hacer pasar "Cien años de soledad", digamos, por la técnica del "nouveau roman"? ¿Por qué vamos a tener que hacer pasar "La casa verde" por las interpretaciones



mario benedetti

el negocio del libro. Prueba de ello es que el género que exclusivamente ha merecido la promoción es la novela que funciona mejor como artículo de consumo y que puede dar grandes ganancias al editor; ni siquiera el cuento interesa en este sentido y mucho menos aun la poesía que tenía en Latinoamérica un nivel muy destacable, bastante antes del boom. Yo creo que éste es un buen momento de la narrativa; pero los autores que el boom promueve, aquellos que son especialmente publicitados por los editores y los reseñadores a través de lo que en Argentina se llama "los semanarios para ejecutivos" son casi exclusivamente quienes están viviendo en Europa. Yo tengo la mejor impresión de creadores como Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes, etc. Pero no veo por qué otros que viven en Latinoamérica como Onetti, Rulfo, el propio Guimarães Rosa —creo que murió el año pasado— y otros no merecen la misma promoción desafortunada; yo creo que en esto hay una explotación de cierta tendencia, digamos alienadora, que tiene el intelectual latinoamericano, el hecho de estar en Europa es publicitariamente más viable que el vivir en uno de los países de América Latina, esto se presta más a todo el aparato comercial que rodea a las editoriales.

Los críticos o reseñadores literarios son los más alienados y autocolonizables en el panorama cultural de América Latina. Por ejemplo, es

de Roland Barthes? ¿Por qué no podemos crear nuestras propias interpretaciones de nuestro propio quehacer artístico?

Por otra parte, entiendo que los problemas de la relación entre el socialismo y la cultura, no se van a solucionar con las viejas recetas: el stalinismo o el concepto ya bastante congelado de la libertad burguesa. Hay que inventar una nueva relación entre el socialismo y la cultura y poner en ello toda la imaginación y todo el realismo. No la pueden hacer ni los intelectuales solos, ni los políticos solos, la tienen que hacer juntos. Porque, como el político está absorbido por los problemas específicos de su cargo que son realmente absorbentes, especialmente en Cuba, se le pueden escapar seguramente ciertos matices especiales de la vida cultural; mientras que al intelectual, sumido como está en un mundo muy especial, se le escapan matices y detalles políticos que son importantísimos para llegar a la solución de esos problemas.

G. M.: Los montevideanos suyos ¿lo son por origen o pueden haber nacido en cualquier lugar, es decir, constituir montevideanos de vocación, montevideanos del espacio literario? Algo así ocurre, me parece, ya que usted y muchos de sus personajes vienen del interior del país. BENEDETTI: Bueno, ustedes saben que el Uruguay es un país de dos y medio millones de habitantes, y más de la mitad de la población vive

en Montevideo. Hasta hace algunos años, curiosamente, era difícilísimo encontrar un montevidiano de Montevideo, era el síntoma del movimiento que venía del interior a la capital, afincándose en ésta; por eso es que ahora, por primera vez, los montevidianos de la nueva generación nacen en Montevideo. Creo que, en cualquier forma, en el Uruguay, más que en ningún otro país de América Latina, la capital da el estilo y el color del país. Esto no es ningún elogio, la solución ideal, por el contrario, sería que la población estuviera repartida a nivel nacional. Entonces, no sé, pero me parece que a mí mismo me ha preocupado en forma excesiva, una cantidad de vicios y virtudes del montevidiano...

G. M.: ¿En qué período puede usted decir que comienza en el Uruguay la literatura urbana, dado que hay una fuerte tradición de literatura del interior?

BENEDETTI: Sí, claro, durante muchos años los autores de literatura vernacular eran los más prestigiosos en el Uruguay, y siguieron escribiendo sobre ese tema después que dejara prácticamente de existir el gaucho. Algunos autores rurales seguían escribiendo con nostalgia acerca del campo porque vivían desde hacía muchos años en Montevideo; y a medida que fueron pasando los años, los nuevos escritores de temas rurales ya no vivían de sus recuerdos sino de los recuerdos de aquellos que habían influido sobre su obra. Quizá por esta razón empezó a aflojar el nivel de la literatura rural y, por otra parte, empezó a ser más decisivo lo que estaba ocurriendo en la ciudad. Como precursor de la literatura ciudadana habría que mencionar a Manuel de Castro. Fue quizá el primero que habló de la vida de las oficinas en un libro ya olvidado. Pero el verdadero precursor creo que es Onetti a partir bastante olvidado. Pero el verdadero precursor creo que es Onetti a partir de "El pozo". Empezó a ubicar sus narraciones en la ciudad; después se trasladó a Buenos Aires e imaginó una especie de ciudad promedio que es Santa María, nuestro Macondo.

G. M.: Comarcas más o menos Faulknerianas...

BENEDETTI: Sí, es claro, todos vienen de Faulkner; pero de todos modos fue Onetti quien introdujo el tema ciudadano, después vinimos todos los demás.

G. M.: Según Angel Rama, sus portaestandartes serían "hoy por hoy" y "aquí y ahora". ¿Ese hoy, ese aquí, ese ahora representarían las motivaciones de tus temas, formarían acaso su posición frente a la realidad?

BENEDETTI: Bueno, eso viene de dos títulos míos: del libro "Poemas del Hoyporhoy" y de "Aquí y ahora", era una sección que tuve en "Marcha", una pequeña página editorial sobre temas culturales que aparecía los viernes y cuyo título viene de un libro de ensayos de Virginia Woolf: "Here and Now". Son modos de decir un poco exagerados por la vehemencia que uno pone en sus preocupaciones circunstanciales. El pasado había sido en gran medida la zona de las nostalgias de la mayor parte de los escritores uruguayos. A mí me empezó a preocupar el presente, sobre todo como pasado en ciernes, quiero decir, como raíz de un futuro que yo lo veía bastante oscuro y que, en realidad, la historia más reciente se ha encargado de confirmar.

G. M.: Recuerdo ahora "Los Pitucos" del libro "Poemas del Hoyporhoy". ¿Ese tema sigue vigente en lo que respecta al contexto actual?

¿El tema con "cadencias y decadencias", "nietos de senadores" y "casi raza aparte" sigue vigente en lo que respecta al contexto actual?

BENEDETTI: Los pitucos existen todavía y existirán por un buen tiempo. Pero ellos han cambiado, así como todo ha cambiado en el país, y con todo el poema puede seguir vigente.

E. L.: A partir de esto quisiera hacerte la siguiente pregunta, quizás dos a lo mejor, se trata de obtener de tu parte una definición completa. A ti te preocupa encontrar el equivalente social a lo que tú escribes, y enfrentar desde el ángulo de la creación literaria al mundo social con un sentido seguramente crítico, el control crítico de la realidad por la literatura. ¿Esto significa que para ti la literatura se agota en ese terreno? ¿En qué medida, para ti, la literatura es además un mundo relativamente autosuficiente que enfrenta su propia problemática?

BENEDETTI: Por cierto que no se agota en ese terreno. Incluso veo en otros y en mí mismo el peligro de que, por querer entregar un mensaje político, que por esa obsesión insuficientemente madurada, insuficientemente trabajada en profundidad, la literatura se malogre y deje de existir como tal. El proceso parece ocurrir a la inversa. El ser humano, ya no el escritor, es quien debe cambiar en sí mismo, empujado y presionado por el contorno. El resultado de esa transformación es lo que se refleja en su literatura, natural y espontáneamente. Es el proceso en el que yo he tratado de inscribirme. Cuando una cosa a mí me golpea tremendamente como ser humano, entonces creo que han nacido espontáneamente algunos poemas, cuentos o capítulos de novela que pueden ser considerados como comprometidos o militantes, o alguna cosa por el estilo.

E. L.: ¿Y crees tú que la literatura ayuda a cambiar esa realidad que pone

en tela de juicio?

BENEDETTI: Eso depende mucho de la repercusión que tenga el hecho literario en un determinado país. Creo que en el Uruguay, sí. No creo que la literatura, por sí misma, vaya a cambiar la estructura del país pero, de algún modo, tiene importancia en cierta maduración que puede acaecer en algunos sectores del público.

E. L.: Tú eres un escritor que ha practicado todos los géneros. ¿En cuál de ellos te sientes más a gusto? ¿Qué podrías decir respecto a la postergación de los géneros en Latinoamérica en cuanto a la novela? ¿No es injusta?

BENEDETTI: Yo mismo creo haber sido víctima de esa injusticia. A mí lo que más me interesa de lo que escribo es la poesía; me considero, fundamentalmente, un poeta. Pero la injusticia no es tal, tiene que ver con aquello de que hablábamos sobre la novela como artículo de consumo...

E. L.: ¿Y crees que en Latinoamérica la poesía ha seguido desarrollándose como género, tomando otros cauces y adquiriendo otros valores que antes no tenía? ¿Y quiénes serían en este sentido los poetas representativos?

BENEDETTI: Creo que el progreso, lo positivo e incluso lo revolucionario tiene en la poesía latinoamericana uno de sus puestos de avanzada. La incorporación de formas coloquiales, conversacionales, la deflación de una cantidad de hinchazones retóricas, creo que eso ha sido muy importante a partir de la nueva poesía latinoamericana. Lo es la figura de Nicanor Parra, en este sentido, no sólo como influencia personal de su modo de escribir, sino como una nueva actitud frente al hecho poético. Esta es la mejor lección de Parra, sin perjuicio de que haya en él otras cosas que no me gustan, ¿no? Esa especie de obsesión suya por ciertas formas de comunicación con el lector, y el hecho incluso de haber puesto sobre el tapete una cantidad de temas que parecían no poéticos.

G. M.: ¿No estaría ocurriendo, también, desde hace algunos años, una especie de intercomunicación entre los géneros? Sí, la prosa, también, ha recibido diversas influencias. En el Perú, por ejemplo, la proveniente de César Vallejo; la prosa argentina, por otra parte, ha asimilado experiencias que se estimaban propias de la poesía. Hablar de géneros, ¿no sería como seguir rememorando la Segunda Guerra Mundial?

BENEDETTI: Creo que sí, hay un tremendo fenómeno de ósmosis, entre los géneros literarios, pero no sólo en América Latina, sino en todo el mundo. No sólo entre los géneros literarios, sino entre la literatura y el cine, el ensayo y una cantidad de cosas. Pero en cada una de las obras predomina un género, esa es un poco la convención a que nos atenemos cuando hablamos de ellas.





EMBAJADOR Y ESCRITOR



Entrevista de Jean Michel Fossey, corresponsal de CORMORAN en París, al Premio Nóbel 1967, Miguel Angel Asturias, quien dijera melancólicamente cuando fuera a recibir el galardón sueco: "Sé que éste es un premio para hipopótamos. En eso me he convertido, yo que fui un rebelde".

JMF.: Usted acaba de publicar un libro sobre Rumania. ¿Qué encontró usted en este país? ¿Se puede hablar de una confirmación de sus esperanzas políticas?

MAA.: Este libro que sale ahora en francés fue publicado en español en el año 1964 por la Editorial de la Universidad Veracruzana. Después de mi encarcelamiento en Buenos Aires, en 1962, quedé muy enfermo de los riñones y el gobierno rumano tuvo la bondad, por medio de su Embajador en Argentina, de invitarme a visitar Bucarest para que me sometiera a un tratamiento bajo los órdenes y la vigilancia de uno de los grandes urólogos que existen en Europa, el doctor Olanescu. Marché, entonces, directamente de la Argentina a Rumania. Me interné en un hospital que no es un hospital sino una ciudad y allí el doctor Olanescu me trató en forma muy admirable de tal manera que dos meses después salí de este hospital, perfectamente bien. Entonces empecé a recorrer el país. Me atraían sobre todo las catedrales pintadas, el arte medieval y, al mismo tiempo, me interesaba ver cómo en este pequeño país se habían hecho las transformaciones sociales. Me puse en contacto con los campesinos, con los estudiantes, con los obreros. Afortunadamente el rumano no es una lengua que sea extraña a nosotros, y algo se entiende cuando uno los oye hablar y uno se hace entender sobre todo manejando el francés, porque casi todos los rumanos hablan francés. Esto me permitió tener una experiencia más directa. Y entonces me di cuenta cómo en este pequeño país —pequeño como mi país, Guatemala— se habían podido efectuar transformaciones sociales tan importantes. Entre ellas, la nueva distribución de la tierra que antes estaba en manos de unos pocos y ahora se halla en manos de la mayoría de la población rumana. También me interesó ver cómo lograron pasar de las cooperativas a una forma más generalizada de esta propiedad. Todos estos elementos los recogí en el libro que es más que un texto didáctico o un texto político o un texto que intente probar algo, un libro de crónicas, un libro en que relato un viaje emocionado a través de un país al que le debía yo la salud. Es, pues, un reconocimiento el que hay en este libro. Traté de ser lo más imparcial posible, de ver las cosas tal y como debía verlas y sin ningún prejuicio, sin ninguna ortodoxia, tratando de darme cuenta cuál era la situación de la mayoría del pueblo rumano. Porque en estas cosas indudablemente ocurre lo siguiente: cuando uno —como es el caso mío— está en contacto con ciertas clases sociales un poco más elevadas que han sufrido con la revolución social, estas clases se quejan pero entonces uno se da cuenta que estas revoluciones no se han hecho para las clases burguesas sino que se han hecho para las clases desheredadas y pobres y lo que yo hice fue acercarme a estas clases, preguntarles cuál era la situación antes y cuál era su situación ahora. Y me di cuenta, desde luego, que estas clases

trabajadoras habían adelantado mucho, habían eliminado el analfabetismo, etc. Me di cuenta, también, de las enormes riquezas que tenía Rumania: riquezas agrícolas, minerales, su petróleo, etc. Esta es la explicación del libro que ahora ha sido traducido al francés y publicado por Albin Michel.

JMF.: Una de sus obras teatrales va a ser representada en el teatro de la Ciudad Universitaria. ¿De qué se trata?

MAA.: Efectivamente, va a ser montada la adaptación de uno de mis cuentos de "Week-end en Guatemala", el que se llama "Torotumbo" adaptado por Clément Harari. El ha preparado este espectáculo que fue dado ya el año pasado en Colmar donde se presentó en premier mundial. En la obra "Torotumbo", presento elementos que son muy propios de nuestro mundo artístico guatemalteco, primero el aspecto folklórico luego el aspecto social y también el aspecto político. En el aspecto social hago la imagen de un hombre que alquilaba disfraces para los bailes de los indios. Eso existe mucho entre nosotros, es decir personas que tienen como negocio alquilar trajes y todo lo necesario para las fiestas religiosas que son en cierta forma también paganas. Ahora, este personaje que alquila los disfraces es, al mismo tiempo, y por uno de estos juegos raros de nuestra complicada sociedad, uno de los miembros de un comité que lucha, según dice, para la defensa de la democracia —nosotros sabemos lo que eso significa— y vemos cómo este hombre se halla envuelto en un asunto que lo obliga después a ir entregando las listas de los que van a ser capturados. Al final de la obra ha habido la violación de una pequeña indígena y, entonces, los indios se sienten obligados a hacer el Torotumbo, el baile que le va a quitar la mancha del crimen a la tierra. Pero, a este baile indígena que se dirige hacia la ciudad, se agregan los estudiantes disfrazados que participan con la mira de luchar y apropiarse del poder. Esos son los aspectos folklóricos y políticos de la obra.

JMF.: Hace dos años usted confió a Luis Harss en el libro "Los Nuestrós" varios de sus proyectos, entre otros se refería a una serie de cuentos, a una novela titulada "Los Juanes" y por fin a otra novela que debía llamarse "El bastardo". ¿En qué han quedado estos proyectos?

MAA.: "Los Juanes" se parecen un poco a "Week-end en Guatemala" porque son cuentos. Ya están publicados "Juan Girador", "Juan el encadenado", "Juan Hormiguero". Me faltan aún como siete juanes que junto a los tres primeros van a formar el libro que se llamará "Los Juanes". A la vez "El bastardo" tendrá por título definitivo "Dos veces bastardo". Creo que esta novela estará lista para el año próximo. Es un poco el examen de conciencia que hago de mi generación que fue la generación de 1920, la que derrocó a Estrada Cabrera (el Señor Presidente) y de su actuación política posterior. Será una novela un poco autobiográfica. En el pasado mes de mayo, Losada publicó otra novela mía que se llama "Maladron". Es una exposición legendaria de españoles e indígenas en los siglos XVI y XVII, en que hubo grupos de españoles que se quedaron perdidos en nuestros países y adoptaron la forma de vivir de los indígenas. Estudio como el idioma español fue cambiando con ellos y con los indígenas, como los unos y los otros aprendieron lenguas diferentes. Es más bien una epopeya: yo la llamo Epopeya de los Andes Verdes.

TRISTAN TZARA

El 24 de diciembre fue el aniversario de la muerte de Tristán Tzara, ocurrida en París en 1963. Tzara dejó una obra poética de difícil valoración en la que se destaca "El Hombre Aproximativo", de 1930, "el único poema de gran aliento que se pueda atribuir legítimamente al surrealismo" según Marcel Raymond, pero su nombre tiene una resonancia histórica anti-poética o antiliteraria que ensombrece sus tardíos méritos de escritor. Tzara fundó, en 1916, en el Café "Terrace" de Zürich, un grupo de rechazo a lo real, del más radical escepticismo, al que llamó Dada, una palabra que no significa nada, la primera que encontró con la punta de su cortapapeles al abrir, en la ceremonia del bautizo, el diccionario Larousse.

Esto ocurría en los años más sombríos de la Primera Guerra Mundial, y negación total de la moral burguesa movilizaba y militarizada, de los hábitos de pensamiento, de los intereses creados, en fin de todos los agentes desencadenantes de esa guerra, esa negación fue una respuesta de la juventud a nivel internacional, un fenómeno como ha vuelto a repetirse en nuestros días con algunas características comunes. En Estados Unidos, en París y en Alemania prendió el mismo espíritu demoleedor entre los artistas e intelectuales jóvenes y si el dadaísmo y Tzara se establecieron en París en 1919, partiendo de Zürich, había arraigado ya en Alemania donde se convirtió también en una consigna, en una palabra totem, capaz de unir a los miembros de una misma tribu por encima de las trincheras. Tanto es así que la burguesía francesa creyó ver en Dada, una conspiración procedente de Alemania. Allí, en ese país, entre las muchas personalidades que en ese entonces formaron parte del círculo Dada de Berlín, por lo menos una, nos referimos al dibujante, pintor y escritor George Grosz, alcanzó un renombre internacional en el período de entreguerras, por su oposición genial al militarismo y al filisteísmo burgués de los capitalistas alemanes, y, en definitiva al nazismo y a la cultura hitleriana que lo condenó entre los participantes de "un arte degenerado".

Grosz rebasa, por cierto, cualquier espíritu de grupo o de escuela, y hay que situarlo en la línea en que a la anarquía de Dada sucedió el intento de una acción colectiva orientada por el marxismo. Dada oponía, en el decir de su creador, su absurdo al absurdo del mundo y vivió su absurdidad hasta su propia disolución.

Al reconsiderar, en su madurez, el alcance de Dada, Tzara ya no pensaba como en su juventud que "medida con la escala de la eternidad toda acción es vana", pero estimaba que había sido necesario atacar el sistema del mundo en su integridad, ese sistema solidario, decía, de la bestialidad humana y concluía afirmando que "ese desorden necesario, del que hablaba ya Rimbaud, implica la nostalgia de un orden perdido o la anticipación de otro por venir". El surrealismo, hacia 1924, había pretendido postular un orden nuevo, pero Tzara lo encontró en su adhesión al marxismo y en la resistencia francesa.

Enrique Lihn



en honor de unos labios poema de

A veces ella está.

Desaparece.

¿Por qué a veces?
¿Por qué desaparece?

Por otras albas va.
Nupcial. Oscura.

¿Por cuáles otras albas?
¿No la mía?

Por un instante estuvo
tan cercana.

Tan cerca del silencio
que la oía.

Estuvo casi casi
entre mis brazos.

Estuvo casi casi
en mi delirio.

Estuvo casi casi
en mi memoria.

Vagaba casi casi
entre mis ojos.

Después, ¿cómo?
¿Después?

¿Cómo se vino a un tiempo
la mujer y el silencio?

¿Cómo, después, después?

Un ladrido tan súbito
del río,
que ya no era ni tiempo
ni silencio.

El tiempo, sin decirlo.
Sin decirlo, el silencio.

Pero ella, la mujer,
era apenas el alba.

No hizo más que mirar,
que sonreírse,
que adelantar un pie,
que llevarse una mano
a sus cabellos,
que interrogar
apenas con sus ojos.

Por un instante estuvo
tan cercana.

Yo creí que esta vez
la retendría.

Estuvo casi casi
entre mis brazos.

¿Después?
Después no estaba.

El sueño proseguía.

Preguntaba por ella,
si la vieron,
si el sueño la espantó
con sus aullidos,
si el agua la hizo roca
con su espuma,
si el río la hizo ondina
con sus ondas,
si el árbol la hizo nido
con sus hojas,
si el mundo la hizo madre
con sus lágrimas.

Por un instante estuvo

tan cercana.

Después entró en la sombra.
En su silencio.
Entró en el sueño
para disolverse,
para tornarse río,
roca, selva, lamento,
estrella, nube y viento,
para hacerse la puerta,
para cerrar su vida
con mi vida,
para cerrar su sueño
con mi sueño,
para cerrar su angustia
con mi angustia.

En sí misma se ahogaba...

Y en sí misma
también quiso ser roca.

¿Nunca más la veré?
¿Nunca en la vida?

Quiso herirse, la pobre,
ser herida,
ser la herida jamás cicatrizada

Quiso su frente herirse,
y era río.

Ser selva, y era nido.

Ser nido, y era pájaro.

Pájaro, y era canto.

Canto, y era sollozo.

Quiso ser frente.
Quiso ser espuma.

Quiso ser roca.

Quiso ser cascada.

Quiso ser la mujer.

Quiso la sed y el labio.

Quiso el amor y el beso.

Quiso la vida ser.

Otras, la muerte.

Brotó súbito el día
de la noche,
pero no tan violento
que no se mantuviera
en él alguna sombra.

Brotó para quedarse
en el presente.

Y ella brotó asimismo.
Sin pasado.

¿Por qué desaparece?

¿Por qué se incrusta en la pared
de entonces?

¿Ella no estuvo, acaso,
toda la eternidad
en todo lecho?

¿Acaso no era el alba?

¿Acaso, acaso, acaso,
no era la noche cerca?

Y entonces la pared.
¿La pared de qué noche,
de qué muerte?

¿O de qué nacimiento?

¿La pared de la infancia?
¿La precisa pared
de este momento?

Que la pared...

Que el hoyo de la vida...

Que el cuadro que colgamos...

Que el martillo.

Diligente la joven va hasta el muro.
Viste un blanco corpiño.

A veces ella fue
tan sólo un sueño.

Fue flor a veces, y otras,
casi perfume fue...

Se fue, se fue la vida,
se fue el sueño, el amor,
pero esta noche
de pronto retornaron.

Machacamos furiosos.

Fuimos niños.

Fuimos hombres después.

Pero entremedio,
recomenzaba el día.

Ella recomenzaba,
la joven se acercaba
hasta mi lecho.

Se sonreía a veces,
otras, me hablaba.

¿Qué cosa me decía?

Otras, estaba muda,
mirándome en silencio.

Retorciendo su angustia
entre mi angustia.

Para soñar su sueño
con mi sueño.

Para vivir su vida
con mi vida.

Como si todo fuera
lo de siempre,
como si igual ya fueran
los recuerdos,
y esta noche de amor.

El recuerdo, el placer,
siempre perdidos,
siempre fundidos
en el mismo beso.

Se dispersaba,
se alejaba a veces,
la joven sonreía,
y a veces se acercaba...

Ella venía.

¿No era la noche a punto
de nacer de la frente
de la roca?

Nació, nació con sangre,
desangrada.

Por un instante estuvo
sonriente, indecisa.

A veces ella está.

Desaparece.

¿Por qué a veces?

¿Por qué desaparece?

Pudo poner su mano
entre la mía.

Pudo vivir.
Pudo soñar a veces.

Sonriente al principio.
Después, llena de lágrimas.

Entre mi juventud
y su silencio.

Entre el muro y el cuadro,
ese martillo...

Ese martillo que yo escucho
a veces.

A veces el silencio.

Otras, el ruido.

Un ruido y un silencio...

Y un martillo...

Un muro que clavamos...

Con un hoyo...

Con un cuadro colgando...

Ladeado, boca abajo, destripado...

Destripado y sangrando,
desangrado.

Vimos que era imposible.

Que ambos éramos sueños.

Sueños que se encontraron,
de repente.

Se soltó de mi mano,
se hizo estrella...

Después se metió súbita
en el día.

¿Así que no era
tan temprana el alba?

¿Así que no era
tan opaco el cuadro?

¿Así que no era
tan silente el río?

Era, por el contrario,
la mañana...

Como un resto de noche.

No obstante, no era
tan reciente el alba.

Era, a veces, por hoy...

Por esta noche...

Un alba envejecida.

Un alba justo en medio
de la noche.

Desde antes de nacer
yo la esperaba.



hacer honor a las viandas preparadas. Por el camino encontré un periodista conocido, sin smoking, tratando de pasar inadvertido. Las damas de traje largo sentíanse importantes. La fragancia de sus perfumes se mezclaba al natural. Varias hermosas mulatas me hicieron pensar en Marie Rose. Muchas con pelucas, a la última moda.

Las puertas del iluminado comedor estaban abiertas y la mesa larga dispuesta en U, repleta de comestibles. Apenas El traspuso el umbral, hubo una orden tácita para abalanzarse a devorar el pavo, los trozos de cerdo asado, el gran jamón expuesto con arte sobre la mesa enorme... Los mozos se multiplicaban para entregar bebidas a tantas personas. En la galería exterior, la banda de músicos amenizaba la voracidad de los invitados con la tradicional y popular canción con el nombre de la isla. Le siguió "Choucouné".

Los blancos diplomáticos, si deseaban comer algo, debían empujar, luchar y colocarse próximos a los manjares. Pero de inmediato eran suplantados por oscuras manos que rápidas agarraban hasta huesos. Observé que el periodista deslizaba un trozo de carne a su bolsillo, sin importarle la grasa. Un espectáculo impresionante. Ver comer a esas personas era haber soltado a cientos de famélicas langostas...

Sólo en el interior de la U, donde El se encontraba conversando con Benson Claude W. Browne III, se mantenía un islote de viandas no tocadas. Los que estaban por el lado exterior, no se atrevían a estirar demasiado los brazos para cogerlas. En breves vistazos, El captó la situación. Una mirada satisfecha, un rostro plácido reemplazó al que mantenía, interesado en la charla con el norteamericano.

Los mismos guardias de la mañana, que custodiaban las abiertas puertas hacia la galería, habían bajado sus armas, manteniéndose en posición de reposo. La banda continuaba tocando; todos transpiraban. Merengues reemplazaron las canciones conocidas. Pensé si la música alcanzarían a escucharla los prisioneros —que se decía— estaban en diminutos calabozos, varios metros debajo de nosotros. Los mismos que, de tanto en tanto, El torturaba por placer —agregaban los comentarios.

El calor no menguaba; tampoco el apetito de los invitados. Se tranquilizó cuando repentinamente restaron pequeños trozos, náufragos solitarios en los grandes platos. El enorme pavo, impudicamente desnudo, mostraba sus huesos. Los adornos, echados de lado, yacían vencidos... Los contribuyentes tomaban revancha del Estado...

Me encontré nuevamente con el Ministro de la Orden de Malta. No pudo contenerse e hizo un gesto para que me inclinara a la altura de su boca. Su voz indignada silabeó:

—Antes no era así, "oui". La gente que hay ahora en el gobierno no es educada...

Por toda respuesta, repliqué:

—La rueda gira, señor Ministro...

La banda ejecutó la marcha rápida y un grupo numeroso de personas se desplazó. En medio, casi perdido, El repartía sonrisas e inclinaciones de cabeza a una corte invisible.

El cuerpo diplomático se marchó mezclado al gabinete. A la salida del iluminado Palacio, casi junto a las gradas, arbustos ocultaban ametralladoras cubiertas con lona. Por un portón entreabierto vislumbré un tanque.

El, no corría riesgos, aunque los rumores de invasión fuesen vanos. Por diez años se mantenía en el Poder y si el Gran Vecino lo permitía, continuaría aún veinte más. El Caballero del Lado había permanecido treinta y dos...

vo puntual a la hora citada por estumbre de hacer esperar a los ore pensé que en esa forma evitaba ejemplo, colocada bajo su sillón

istos de padres de la patria, pasanenorme. El saludo se presentaba su "staff" se preparaba, mientras

z. A su secretario, Fitto, quien iso rojo cuando su jefe lo llamó, o varias veces el índice a la altura

aba en voz alta, como en las endo caminar veinticinco a treinta e los ministros negros. Poco antes

de llegar a El, el Protocolo indicaba detenerse, hacer una venia y continuar hasta estrechar su mano blanda, de pescado, con dedos retorcidos por la artritis.

Cuando correspondió mi turno, me adelanté tranquilo, con todos mis sentidos aguzados. Se trataba de algo especial: conocería al hombre que tenía poder de vida y muerte sobre más de cuatro millones de seres humanos, aunque Memo Corona no estuviera de acuerdo con lo último...

Un anciano de pelo canoso, rostro negro y redondo, observaba a través de sus anteojos de miope; tras los gruesos vidrios, dos ojos pequeños, capotudos, miraban fijamente. Al dar la mano al encogido individuo, un estremecimiento involuntario me recorrió. Murmuró por lo bajo unas palabras que no entendí. Respondí lo usual. Un extremo de su boca de gruesos labios se levantó, formándose una mueca que deseaba ser sonrisa. Observé manchas negras en sus rojas encías. No pude continuar mi visión: tuve que ceder el lugar a otro colega anunciado; éste ya avanzaba a grandes zancadas por la verde alfombra.

Los diplomáticos que saludaban iban colocándose a un costado del salón. Las puertas laterales se encontraban vigiladas por guardias armados. Se tenía la sensación de haber caído en una trampa.

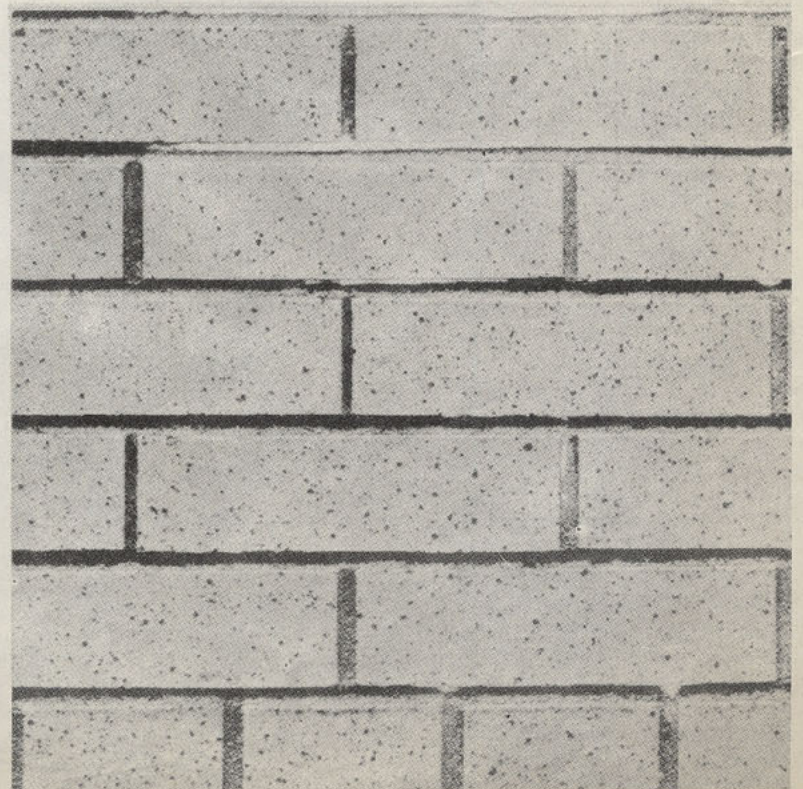
El saludo fue más rápido cada vez. Mozos trajeron champán e hicimos un brindis. El, levantó su copa: deseó suerte y felicidad.

El Protocolo nos condujo a una especie de tribuna instalada inmediata a las gradas, dando la espalda a la entrada de Palacio. Al frente, el pasto cuidado del amplio jardín terminaba en la reja de fierro; a los curiosos, en la calle, les estaba impedido acercarse a ella. En un extremo interior, en ángulo recto, un batallón de soldados en descanso esperaba. El sol centelleaba en los instrumentos de la banda militar. La bandera roja y negro nos rodeaba. Rompieron acordes rápidos, circenses y todos se pusieron de pie: la marcha presidencial; El, llegaba rodeado de militares y civiles. Una muralla de guardaespaldas, arma en mano. No podía versele. Sólo cuando ocupó su sillón, relativamente próximo al mío, tuve ocasión de mirarlo. El general Soto Rojas, con una pequeña Minox, tomaba fotografías. Varios guardias lo observaron suspicaces cuando enfocó al Hombre. Desee que ese día, por lo menos, nada le ocurriera... La proximidad no entregaba garantías. El chino, a mi lado, pensó igual, estoy seguro: se revolvió inquieto. El, semiencogido, no había alzado su sombrero de fieltro negro con alas vueltas hacia arriba. Llevó su mano a la cara en enérgico saludo militar, cuando un oficial se acercó a la tribuna solicitando autorización para comenzar la parada.

Un avión de tipo comercial sobrevolando el Palacio me alarmó. Un estruendo que creí una bomba lanzó al chino sobre mí. Me tranquilicé al ver todo calmo. A la segunda descarga comprendí eran salvos...

Sobre el pasto brillante pasaron rindiendo honores las tropas de multicolores uniformes. Terminado el desfile, El condecoró a oficiales, suboficiales y soldados. Pronunció para ellos sentidas frases. Recalcaba las palabras con el índice en alto: un dedo oscuro, curvado, sarmentoso.

En su discurso, El hizo presente que lo más precioso en la vida de una nación es la libertad... (Fragmentos de la novela homónima, inédita, de Jaime Laso).





***LA PANDILLA SALVAJE.** El western, a excepción del film clásico en su género, "A la hora señalada", ha sido acaso el opio de diversas generaciones y si en la imaginación del cine ellas encontraron una rutina maniqueísta, la vida peligrosa que proponía el western debía, por supuesto, terminar lánguidamente en una metáfora conocida. Ella ha sido llamada happy end. Constituía una forma de epílogo tranquilizador en donde la vida, después de una ráfaga de caballos, pasiones y balas, retomaba su latido normal en un mundo arcádico administrado por una cierta forma de capitalismo primitivo. La buena conciencia de la comunidad salía triunfante y desplegada en una panorámica que permitía observar, desde nuestras modestas butacas de barrio, el hermoso, adolescente y promisorio corazón de los Estados Unidos de Norteamérica. De esta manera, todo quedaba atrás. La metáfora tenía tal capacidad de arrullo que permitía escamotear todas las contradicciones, entre las cuales el sheriff era casi siempre un samurai del oeste mediante el cual se aplastaba a las fuerzas del mal, los indios eran unos tercos invasores de las mejores praderas, rechazados finalmente al desierto en nombre de las luces y de la religión, en fin, cada película representaba a imagen y semejanza una concepción del mundo filistéa y arrogante que acaso hasta hoy encontramos en la sociedad norteamericana. Extrañábase de este modo una suerte de violencia anárquica donde todo estuviera permitido. El western que consumíamos aparecía administrado por una módica sensación de libertad creadora donde, a los veinte minutos, los personajes estaban a la búsqueda de sus arquetipos, convirtiéndose la aventura en un viaje ceniciento y conocido que resolvía en idéntica forma el mismo problema de la película vista la semana anterior. Ambicionábamos en nuestros enfermizos sueños frente a la pantalla de barrio, carcomida por los ratones, una historia convulsiva que pusiera en quiebra los valores aparentemente en ciernes bajo los cuales se cumplían las reglas del juego en el mundo imaginario de aquel oeste. Deberían pasar muchos años para encontrar aquella voluntad afiebrada que permitiera la realización de un western desacralizador y antimitológico. En el film "La pandilla salvaje", la violencia física y el alcohol puro constituyen la metafísica primitiva de media docena de hombres internados en territorio mexicano. Ellos han asaltado un banco y serán perseguidos por una banda de forajidos a contrata por la ley. De esta manera, comienza el desarrollo vertiginoso de un amplio desplazamiento temático, de afuera hacia adentro, cuyos flujos y reflujos permiten que la historia se desborde constantemente sin perder de vista su objetivo final.

Los hombres son presas. En este constante estallido de anarquismo en que la vida no concede respiro y nadie puede creerse junto al bien, los fugitivos entran a participar para provecho propio en los planes de un caudillo militar dentro del sangriento panorama de la revolución mexicana. En dicho momento la historia pareciera canalizarse, y exteriormente así ocurre. Pero, en verdad, el vértigo en que viven estos personajes hace perder todo centro de gravitación, el mundo se vuelve estrépito, mordisco, jactancia, gratuidad, impregnado todo cuanto se mire por la pasión inútil de vivir mientras los perseguidores, acercándose a sus presas de caza, creen que pronto los tendrán a mano, pero ellos sabrán eludirlos muriendo en manos de otros en una absurda carnicería, hecha de final de borrachera y mañana solar, en que la muerte se hace dueña y señora del film en una sonora carcajada de despedida. (G. M.)



***PARA UNA NUEVA CRITICA.** La literatura argentina tiene en su crítica quizás la mejor conciencia de sus esplendores y miserias, no siendo casualidad la función que ha querido desempeñar la nueva crítica argentina en cuanto a restituir "explícitamente la unidad que existe entre la literatura y la realidad", como lo ha señalado Noé Jitrik. En el libro "Conciencia y Estructura" (Editorial Jorge Alvarez, 1969), de Oscar Masotta, se examina no solamente el espacio literario sino que además se estudia a través de diversos autores y/o temas las interrelaciones entre la filosofía y el psicoanálisis, como así también entre la estética de vanguardia y la comunicación de masas. Pero, acaso, en el capítulo central del libro, "Crítica y Literatura", es donde Oscar Masotta se muestra en libre disposición para efectuar mediante las armas de la convulsión y de la lucidez uno de los mejores cuestionamientos que se han hecho de la literatura liberal argentina, entre cuyos más conspicuos representantes se analiza a Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Victoria Ocampo. Otro libro, "Literatura argentina y realidad política" (Editorial Jorge Alvarez, 1964), de David Viñas, ha podido como en el primero citado dinamitar los mármoles de dicha burguesía intelectual, ante la cual una crítica inmanente no podía otra cosa que ser su cómplice. Pero, a la vez, Oscar Masotta, polemiza dentro de sí mismo cuando juzga el pensamiento de izquierda en su país, sea en cuanto a psicoanalizar a Juan José Sebreli o en cuanto a definir las primeras novelas de David Viñas.



***BUÑUEL POR BUÑUEL.** Refiriéndose a su film, "La Joven", proyectado en el Cine Arte Marconi en función única, gracias al novísimo Cine Club Nexo, Luis Buñuel ha importunado a diversos críticos de su obra. "No es un mensaje sobre la discriminación racial. Es nada más que una historia de amor. El film fracasó por la mala distribución y porque en su época desagradó a los blancos y a los negros. Cuando se estrenó en Nueva York, un diario de Harlem escribió que debían colgarme por los pies como a un Mussolini, en la Quinta Avenida. El "New York Times" lo refundió. Para que esa clase de películas guste a la gente el negro debe ser un héroe que salva al blanco, o a la inversa, al final de la historia. En cambio, en mi película no hay héroes". El citado film, basado en la historieta "Travellin Man", de Peter Matthiesen, fue producido en México y su diálogo está en inglés. Fernando Penelas, en la revista argentina "Tiempo de Cine", practicó desacertado tiro al blanco cuando moralizó que Buñuel estaba "profundamente preocupado por los problemas de su tiempo y dispuesto a atacar frontalmente prejuicios, fetiches y mitos. Esta vez es el racismo. Sin embargo, el esquema argumental de que se vale (...) es harto convencional, por lo que la intención antirracista pierde fuerza. No obstante, "La Joven", merece ser vista, porque está inscripta dentro de los lineamientos que caracterizan la valiosa postura estética de la obra de Buñuel".

***REDOBLE POR RANCAS.** Próximamente aparecerá en España la novela "Redoble por Rancas", del peruano Manuel Scorza, en una edición de 50 mil ejemplares, luego de haber obtenido el segundo lugar en el Premio Planeta en que resultó ganador con la obra "En la vida de Ignacio Morel" el español Ramón Sender, radicado en California. En el diario "Vanguardia", uno de los miembros del jurado, Baltasar Porcel, declaró que la novela de Manuel Scorza es una "obra extraordinaria a mi entender, donde el eco mítico y la fabulación poética adquieren altos niveles de irisado relieve. "Redoble por Rancas" se despliega en asombrosa fantasía, a la manera de una balada popular, componiendo sus elementos a través del prisma de la lejanía y la simplificación, confundiendo lo real y lo imaginario y sirviéndose de una prosa tersa y de rica expresividad, todo ello en un profundo halo poético, en el que se combinan sátira y patetismo". Manuel Scorza (ver Cormorán N° 3) es autor, entre otros libros, de "Las imprecaciones" con el cual ganó el Premio Nacional de Poesía de su país y, además de haber sido editor del sello Populibros, organizó el Movimiento Comunal que agrupó a las comunidades campesinas del centro del Perú.

***DE LA POLITIQUE AVANT TOUTE CHOSE.** Jean-Paul Sartre, refiriéndose a la masacre de Song My, en que tropas norteamericanas asesinaron a sangre fría a ancianos, mujeres y niños de una modesta aldea sudvietnamita, parangonó frente a las cámaras de la TV francesa a dichos soldados con los alemanes de Hitler "que aniquilaban a los judíos porque eran judíos". El conocido escritor francés es presidente ejecutivo del Comité para los Crímenes de Guerra Norteamericanos, afiliado al Tribunal Bertrand Russell, cuya labor ha permitido generar una fuerte corriente en la opinión pública europea contra la guerra de agresión que mantiene el gobierno norteamericano en Vietnam. Jean-Paul Sartre declaró que el pueblo vietnamita "apoya espontáneamente al Vietcong, cosa que los norteamericanos saben muy bien. Las fuerzas de Estados Unidos tratan, por lo tanto, de atacar al pueblo, para restarle apoyo al Vietcong". Agregó a continuación que el FLN habría "desaparecido rápidamente si la población no lo hubiera sostenido. En estas condiciones, ustedes conocen la fórmula: el Vietcong es como el pececillo en el vaso. Respuesta: vacíen el vaso. Esto quiere decir: eliminen la mayor cantidad de individuos y grupos que puedan en Vietnam, sin pensar si tienen algo que ver o no en la cuestión. De todas maneras, todo sudvietnamita es un aliado potencial del FLN, desde el momento en que forma parte del pueblo. En otras palabras —prosiguió Jean-Paul Sartre— ahora se asesinan vietnamitas por la simple razón que lo son. Lo mismo sucedía, y hago la comparación bajo mi completa responsabilidad, con Hitler que aniquilaba a los judíos porque eran judíos".



BRAULIO ARENAS

*Yo la creaba, a veces.
Y otras veces,
ella me modelaba.*

Era el cielo indeciso...

Era la noche...

Era el río, la frente...

Era la roca...

Era el amor...

*Era el silencio, a veces.
Y a veces, la bañista.*

*Una mujer, digamos,
de ojos claros...*

*Una mujer de cabellera blanca,
a fuerza de ser río.*

*De cuerpo blanco a fuerza
de estar anohecida.*

*Una mujer que viene,
a veces viene rauda.*

*Que, gentil, viene
de la infancia misma.*

*Y mientras yo esperaba
que se hiciera la estrella...*

Que la noche...

*Que bajara a beber
esta gacela...*

*Que empezara a amasar
su harina blanca...*

Una estrella avanzó.

*Para siempre oscilando,
entrando todo el tiempo,
todo el tiempo saliendo,
con un vaivén de puerta
giratoria,
con un quizás de cicatriz
y herida.*

¿Es la infancia?

¿Es el río?

¿Es el martillo?

¿Es la pared a golpes destrozada?

*¿Es la pared del sueño
con un hoyo en el medio,
con un hoyo por donde nos metimos
para ver, para oír nuestro pasado?*

*La pared desangrada,
con un clavo,
con el silencio
del que llora a gritos.*

*Con un cuadro indeciso,
donde dicen
se pintó un día el día de este sueño...*

Caído, boca abajo, desangrado.

*Dimos por hecho, entonces,
que sería la noche...*

*Que la gacela entera
fuera harina
de un pan siempre con hambre...*

*Que vendría
el cielo a convertirse
en panadero...*

*A amasar, para siempre,
la Vía Láctea entera.*

*Yo di por hecho aún
que tú llegabas...*

*Que sí esta vez,
que ayer...*

Que esta mañana.

*No todo está perdido,
amada y sueño,
más sueño a veces,
más amada a veces,
más real, más vestida,
más desnuda,
más labio en flor,
beso recién brotado.*

Que el día que pasó...

Que tú vendrías...

*Que tú vendrás de nuevo,
de la vida,
de novedad, reciente.*

Que el año nuevo, en fin...

Que el otro por venir...

Tú siempre por venir...

Que ayer la muerte...

Que ya el tiempo ha pasado...

Mañana el Viernes Santo.

*Después la primavera
y la bañista.*

*La gacela otra vez,
y ese martillo,
esa pared y el cuadro,
ladeado, boca abajo,
envejecido.*

*Es la vida otra vez,
el pan a veces,
casi siempre el placer,
y la bañista.*

*Pero al fin te escurriste
por mi sueño,
y en él vives queriendo
ser ohvido,
queriendo ser mujer
al mismo tiempo.*

blanc



La música había cesado. Sólo el tambor continuaba. En la pista apareció un negro semidesnudo con una tea en la mano. Bailaba con ceñido pantalón rojo a media pierna y pasábase la antorcha por su cuerpo. Ninguna demostración de dolor. Dos ayudantes extendieron un saco cubierto de botellas, que en un santiamén quebraron. El danzarín, como en éxtasis, continuó el baile sobre ellas. Ninguna herida... El acto duró unos minutos y fue muy aplaudido por los escasos turistas...

...Terminó el show y la orquesta lo reemplazó. El merengue se transformó en una suave canción que todos entonaron bailándola: *Haiti chérie... pi bon pays passé-ou lan point...* La letra se deslizaba por la noche, rebotando en la pulida y reluciente pista. El aire, cargado de humedad, electrificaba los cuerpos. En la danza, las parejas se pegaban como buscando el coito. Las luces coloreadas de la piscina, más el fondo de palmeras cimbreadas, invitaban a hacer el amor en ese momento, ahí mismo, pública e impudicamente. Un aire sádico invadía la atmósfera entera. Contribuían los mecheros plateados que ardían en torno al jardín, lanzando humo espeso que alejaba mosquitos.

Pensé en mi refugiada y me desesperé. Bebí el último trago de ron coca y dije a Amaury, despidiéndome:

—Voy a cautelar los intereses de mi gobierno...

*

...Pasamos el día al sol y frescos. Unos mendigos entraron a pedir limosna y fueron echados. De pronto alguien reparó a lo lejos numerosas personas que trotaban por un sendero en dirección al cementerio. Bruscamente, el grupo volvió sobre sus pasos desviándose totalmente. Corrían ahora en zigzag.

—¿Qué hacen esos estúpidos? —preguntó irritado el Marqués.

—Es un entierro de campesinos —dijo Jacqueline—. ¡Obsérvenlos!

En sus hombros llevaban un ataúd; pero parecían jugar. El viento traía a ráfagas retazos de cánticos.

—Están despistando el alma del muerto... En esa forma le hacen perder la noción del camino para regresar a casa... —terminó nuestra rubia anfitriona.

Miré a Marie Rose. Muy seria, dejaba una impresión convencida. ¿Qué tenía ese ambiente al cual comenzaba a adaptarme? Tampoco encontraba demasiado extraño que el entierro corriera con el muerto a cuestas haciendo zigzag, dando vueltas y revueltas.

—¿Qué hay de efectivo en eso de los zombies? —interrogó el Marqués, sin dirigirse a nadie en particular.

El marido de Jacqueline respondió:

—Pasan aquí cosas raras, inexplicables para una mente lógica. Es largo de contar... Pero esos muertos resucitados por el poder del "houn-gan", del sacerdote, esos muertos vivos cumpliendo la voluntad total de su dueño... esos no los he visto...

Jacqueline estalló histérica:

—Yo... Sí...

En el primer piso, el salón de las estatuas estaba dispuesto como teatro. Un funcionario del Protocolo indicaba su lugar a cada uno en las es-

umentado por las luces, se hacía
laterales que pretendían alejarlo
tarima que serviría de escenario.

que El llegara. A su entrada, la
os a levantarse y a su gabinete a
te —arrastrando los pies— mirando
otegía.

tístico-cultural, en el que danzas
trajes salvaron el número. Luego
enorme. Los aplausos abundaban.
omo de costumbre, no consiguió
mí que el autor lo había escrito
nfundiéndose en las sombras de
or. ¿También El hubiera deseado
con guardias uniformados atrás
isible personaje. Lo vimos nueva-
1 y subimos al piso superior para