

mario benedetti:

«el escritor es un trabajador como tantos»

reportaje por *juan gelman*



—¿A qué edad empezaste a escribir?

—¿A escribir? De niño, completamente. Escribí incluso novelas. En la época escolar escribí una novela que se llamaba *El trono y la vida*. Yo tendría 9 años entonces.

—¿Y era larga?

—Era larga, sí, horriblemente larga. Y escribí cuentos y poemas también, pero no publiqué hasta los 25 años.

—Y *"El trono y la vida"*, ¿cómo era?

—De capa y espada, claro. Era después de leer *Los tres mosqueteros*, *Veinte años después*, *El vizconde de Bragelonne*, todas esas cosas.

—¿En tu familia había alguien que escribiera o que te indujo?

—No, para nada. La tradición familiar, de padre, de abuelo, era de químicos. En cambio, yo, en química, la mejor nota que saqué fue un regular.

—¿Y la vieja?

—Tampoco. No hay nadie en la familia, en ninguna de las ramas hay ningún literato ni cosa por el estilo.

—¿Qué libro publicaste a los 25 años?

—Bueno, ésa es la macana: esperar hasta los 25 años para publicar un libro muy malo, verdaderamente, como fue mi primer libro. Se llamaba *La víspera indeleble*, un libro de poemas. Es el único que no recojo cuando publico *Inventario*, que siempre es de algún modo "mis poesías completas hasta aquí". Entre otros defectos, tiene justamente el de ser el rejuete de todos esos años anteriores en que había estado escribiendo cientos o miles de poemas, y entonces es una cosa muy inarmónica como libro.

—¿Qué es lo que te llevó a escribir?

—No sé, francamente. Ganas de escribir nomás, necesidad de escribir. Creo que ahí estaba la cosa. Siempre tuve necesidad de escribir, como modo de expresarme, como un intento inicial de comunicarme con la gente también. Porque incluso en esos años, cuando tenía 8 ó 9 años, empecé a hacer un diario, y lo repartía a los vecinos. Lo escribía a máquina, así aprendí a escribir a máquina, haciendo un diario del que sacaba una pila de copias

y las vendía a los vecinos. Era un diario de noticias, comentarios, etc. Imaginate. La información tenía bastante éxito. Porque sabés cómo se reían a carcajadas todos los vecinos.

—¿Chimentos, y cosas así?

—Sí, sí, de todo un poco. Con secciones de deportes, de policía, de todo.

—Con el tiempo, ¿fui haciendo otra conciencia sobre el hecho de escribir?

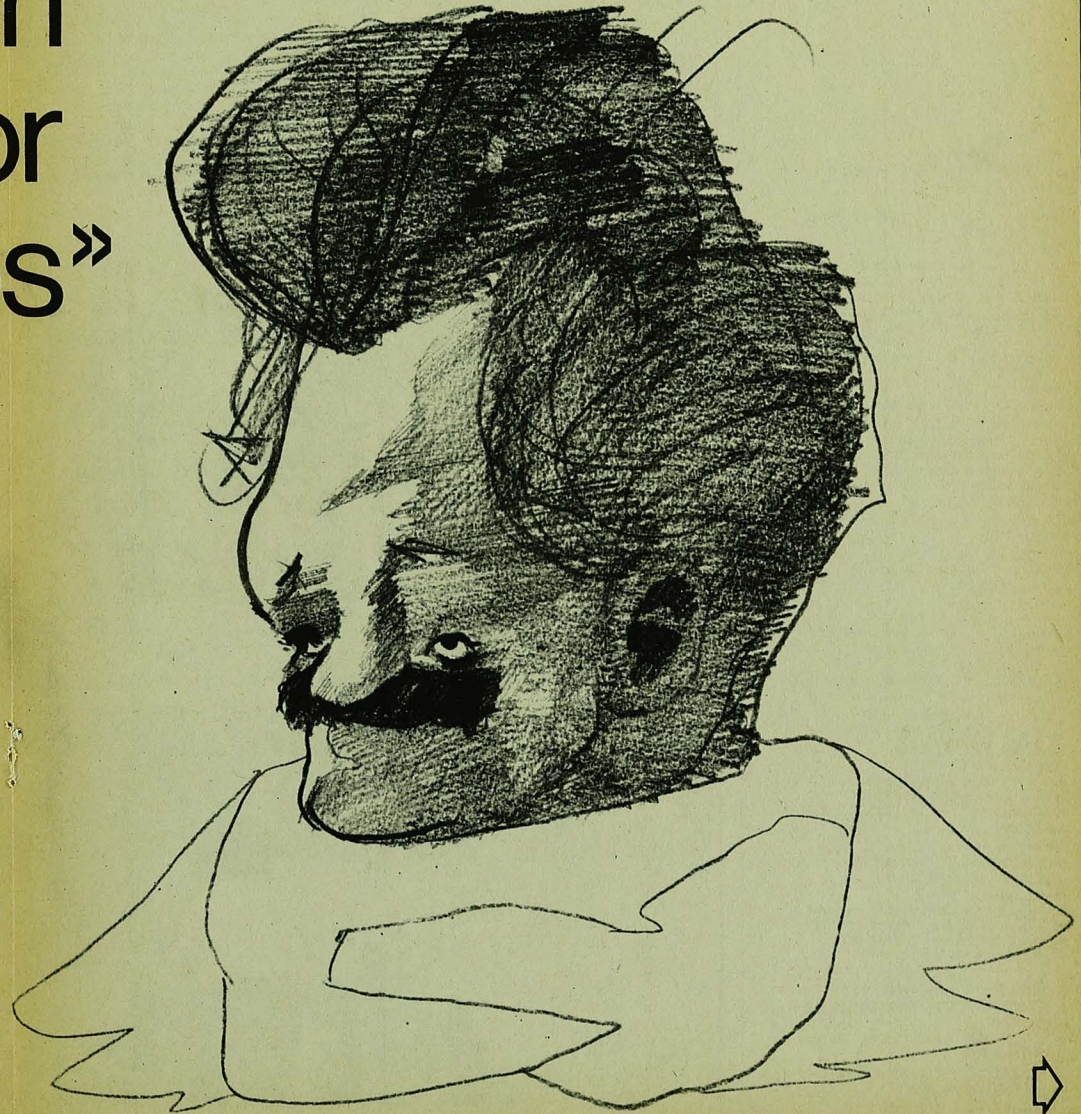
—Sí, por supuesto. Hay unos cuantos años entre ese primer libro fallido y los que vinieron luego. Cosa que después no me pasó; después he publicado bastante seguido, pero aquel libro fue, no un fracaso público, porque la crítica ni se ocupó de él, sino un fracaso ante mí mismo: una vez que lo vi publicado me di cuenta que era un libro muy malo. Lo publiqué en el 45 pero había sido escrito mucho antes, y volví a publicar recién en el 48. Después sí, casi todos los años he publicado libros. El segundo no fue un libro de poemas sino un libro de ensayos. Y el tercero fue un libro de cuentos. De modo que recién cinco años después publiqué otro libro de poemas, *Sólo mientras tanto*. En general, los amigos, los críticos, aun con este segundo libro de poemas —que ya me conforma bastante— me seguían diciendo que abandonara la poesía, que me dedicara a la narrativa, que todas mis condiciones, mi capacidad, mis aptitudes, estaban en la narrativa. Y siempre hubo gran presión de amigos y críticos para que yo dejara la poesía. Sin embargo, a través de los años, es no sólo el género en que he escrito más libros, sino también en el que me siento de algún modo mejor presentado.

—Esa conciencia sobre tu escritura, sobre tu papel como escritor, ¿cómo se fue sedimentando, cómo se fue conformando?

—Uno empieza por necesidad. Después vienen las cosas. Eso va paralelo a la evolución que uno tenga como ser humano. En todos esos años en que publiqué mis primeros libros... Concretamente, te diría hasta una fecha, hasta el año 59, cuando aparece la Revolución Cubana, que a mí, como a tantos otros, nos afecta profundamente y nos hace mirar un poco al país, al continente y a nosotros mismos también, con otra óptica, prácticamente hasta ese momento yo era un tipo apolítico, o por lo menos, con muy pocas preocupaciones políticas. Creo que mi única acción militante había sido, una vez, repartir en el estadio Centenario unos manifiestos contra el tratado militar de Uruguay con Estados Unidos. Esa había sido casi mi única militancia y por un episodio muy curioso siempre la recuerdo.

—¿Qué episodio?

—Porque fuimos hasta cerca de la torre de homenaje del estadio para tirarlos bien de arriba, para que cayeran en el entre-tiempo. Tiramos desde arriba todos los volantes y después cada uno volvió al sitio donde estaba sentado originalmente. Entonces me siento, y al rato de estar sentado todavía viene planeando en el aire uno de los panfletos. Y un tipo que estaba delante mío lo agarra, y se pone a leer los nombres de los que firmaban. Y entonces le dice al vecino de él: "Mirá, estos tipos siempre mienten con las firmas de estas cosas. Mirá, aquí hay un tipo —dice—, Mario Benedetti, y yo lo conozco, y este tipo no firmó". Entonces, yo me vi tan tentado, porque son esas cosas que te da el azar, y entonces le toqué el hombro y le dije: "¿Y usted lo conoce a Mario Benedetti?" "Sí, señor, es un profesor de Química y él me dijo que no había firmado." "Bueno, mire, yo también me llamo Mario



¿Dónde encuentro números
atrasados de
crisis
en el interior?

- ☆ **CORDOBA**
librería córdoba - Deán Funes 75
emporio de las revistas - Av. Gral. Paz 146
librecor - Vélez Sársfield 92
librería macondo
San Martín 137 (Villa María)
librería superior
Constitución 730 (Río Cuarto)
librería carlos paz
Av. Gral. Paz 87 (Carlos Paz)
- ☆ **MENDOZA**
centro internacional del libro s.r.l.
Galería Tonsa, local A.26
mendoza libros
Galería San Marcos, 9 e Julio 1126
librerías simoncini - Espejo 182
- ☆ **SANTA FE**
librería el aleph
San Martín y Tucumán, Galería Petrolein
palabras - Vera 2671
condorcanqui libros
Habegger 731, local 10 (Reconquista)
- ☆ **ROSARIO**
(Prov. Santa Fe)
librerías austral - Santa Fe 996
kitab s.r.l.
Córdoba 1147, Galería "La Favorita", local 17
librería la médica - Santa Fe 996
librería signos - Córdoba 1417
librería síntesis - Córdoba 950
librería técnica - Córdoba 977
- ☆ **PARANA**
(Prov. Entre Ríos)
librería fénix - Buenos Aires 267
- ☆ **SANTIAGO DEL ESTERO**
librería dimensión
Galería Taboacast, local 18
librería nuevo norte
Galería Lindov, local 22
- ☆ **JUJUY**
Casa de libros, remo bianchedi
Belgrano 1087
- ☆ **SALTA**
librería del colegio - Caseros 654
- ☆ **TUCUMAN**
héctor r. marteau
Congreso 406, 5º p., Dto. 7
norte librerías - 29 de Setiembre 656
librería macondo - Ayacucho 64
- ☆ **NEUQUEN**
siringa libros - Av. Argentina 245
- ☆ **VIEDMA**
(Río Negro)
librería cesar bagli - Galería Camahue
- ☆ **MAR DEL PLATA**
(Prov. Bs. As.)
librería erasmo - San Martín 3330
librería gnosís - Bolívar 2168
librería palós - San Luis 1836, local 19
- ☆ **AZUL**
(Prov. Bs. As.)
librería biblos - H. Yrigoyen 593
- ☆ **BAHIA BLANCA**
(Prov. Bs. As.)
librería kosmos - San Martín 68, local 39
librería la blanquita - Zelarrayán 398
librería martin fierro - Alsina 140
- ☆ **SAN NICOLAS**
F. C. Mitre (Prov. Bs. As.)
el buen libro - Nación 124
- ☆ **CONCEPCION DEL URUGUAY**
sacha libros
Galería C. Com., local 7 (Entre Ríos)
- ☆ **SAN LUIS**
librería huecupen - Lavalle 376 (Mercedes)
- ☆ **GENERAL ROCA**
librería quinhue - (Río Negro)

mario benedetti

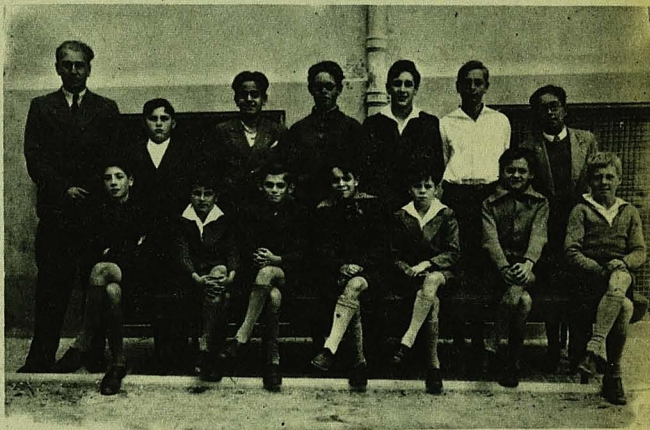
Benedetti, yo soy el que firmé", y le mostré mi carnet de Nacional, porque era socio de Nacional, que era el único documento que llevaba encima. Y el tipo me dice: "Pero por favor, hay 50 mil personas en el estadio y me tiene que tocar a mí". Por ese episodio no me olvidó de ese reparto de panfletos.

A partir del 59, cambia para mí, para todos nosotros, la autoimportancia que uno se podía dar como escritor. En los primeros tiempos (tal vez esto le acontece a casi todos los escritores jóvenes cuando empiezan a escribir), uno genera una especie de autoimportancia con respecto a lo que escribe o a la labor del escritor en general. Pero a medida que uno va madurando, y a medida que el contorno también lo va persuadiendo de ciertas cosas —la realidad es bastante persuasiva y los hechos, bastante porfiados—, uno empieza a darse cuenta de sus limitaciones. A medida que uno va mejorando su escritura, a medida que va madurando incluso como escritor, se da también un proceso paralelo, algo así como una cura

de modestia, digamos, saber hasta qué límites puede influir la labor y el pensamiento de un escritor, y no es por cierto algo descomunal. Es un trabajador como tantos. Hay que atenerse a la conciencia de esos límites y no pensar que, por ser un escritor, un intelectual, uno constituye una élite, ni un sector privilegiado ni nada por el estilo, sino tratar en lo posible de sentirse y de ser integrante de un pueblo. Uno es una parte del pueblo que se expresa de esa manera: escribiendo.

Evidentemente, el escritor es un trabajador. Por lo menos, a mí me da mucho trabajo escribir. Evidentemente hay una diferencia física con respecto a un trabajador manual, con respecto a un obrero que está en la fábrica. Pero yo creo que hay incluso una serie de matices en la labor del intelectual, en conexión con la de un obrero, matices que cuando uno los dice parecen sólo metáforas: bueno, uno tiene que tener disciplina de trabajo, tiene que pensar en el pulido de las cosas, en la eficacia, en la seguridad de lo que está

(Continúa en la página 44)



En el colegio. Segundo de la derecha, fila inferior. Montevideo, 1933.



Yendo al trabajo voluntario en el campo. Cuba, 1967.

benedetti/despistes y franquezas

a bud y claribel

Despistes y franquezas.

- * *ha soledad es también un homenaje al prójimo.*
- * *Desde que los hijos educan a los padres, se acabaron los complejos de Edipo.*
- * *El vicedios siempre es ateo*
- * *El inconveniente de la autocrítica es que los demás pueden llegar a creerla*

La política es una forma del amor, pero no viceversa; por algo en el amor es mucho más fácil tener el corazón caliente que la cabeza fría.

El hombre bueno casi siempre se aburre de sus rencores. Pero siempre hay un renzor que confirma la regla.

La muerte es una traición de Dios.

¡Si uno conociera lo que tiene, con tanta claridad como conoce lo que le falta!

Cuando una mujer dice: "Todo tu cuerpo es corazón", es porque todo su cuerpo es corazón.

El pan nuestro de cada día provoca gases y malas digestiones.

Cuando sueño contigo no hablo sino que canto en sueños.

Cuando parece que la vida imita al arte, es porque el arte ha logrado anunciar la vida.

Los Otros que invento son confidencias sobre aquello que desgraciadamente no me ocurre.

La generosidad es el único egoísmo legítimo.

Epitafio para un vanidoso: "Bah..."

Los Otros que invento dicen a veces cosas que yo no habría dicho ni aunque fuera otro.

No es que uno no cambie, sino que el espejo no tiene memoria.

No seamos sectarios: la infancia es a veces un paraíso perdido. Pero otras veces es un infierno de mierda.

Un torturador no se redime suicidándose. Pero algo es algo.

Contra el optimismo no hay vacunas.

Cuando el infierno son los otros, el paraíso no es uno mismo.

crisis
en el exterior

distribuidores

- ☆ **BOLIVIA**
LOS AMIGOS DEL LIBRO. Werner Guttentag. C. de Correos 450 - Cochabamba.
- ☆ **MEXICO**
EDIT. NUESTRO TIEMPO. Fernando Carmona. Av. Universidad 771, of. 402. México, D.F.
- ☆ **PERU**
"LA MOSCA AZUL". Manuel Bonilla N° 187. Miraflores - Lima.
- ☆ **URUGUAY**
MARTIN FIERRO. Soriano 1204 - Montevideo.
HEBER BERRIEL. Paraná 750 - Montevideo.

librerías en méxico

- librería del sótano.
Av. Juárez N° 64. México, D.F.
- librería ghandi.
Miguel Angel de Quevedo N 128. México, D.F.
- librería el agora.
Insurgentes Sur N° 1632. México, D.F.
- ediciones de cultura popular.
Av. Independencia N° 673. México, D.F.
- editorial nuestro tiempo S.A.
Av. Universidad N 771, of. 402 y 403. México 12, D.F.
- librería de cristal.
Sucursal Polanco. Horacio N° 128. México 12, D.F.
- Sucursal Paseo. Paseo de la Reforma N° 35. México, D.F.
- Sucursal Diana. Paseo de la Reforma N 503. México, D.F.
- Sucursal Niza. Niza 23 - B. México, D.F.
- Sucursal Manacar. Insurgentes Sur N° 1457. México, D.F.
- Sucursal San Angel. Insurgentes Sur N° 1991. México, D.F.

crisis/suscripciones

- Ejemplares atrasados: 18 pesos
- Suscripciones República Argentina:
 - 6 meses 60 pesos
 - 1 año 120 pesos
- Suscripciones exterior
 - 6 meses 9 dólares
 - 1 año 18 dólares
- Suscripciones exterior Via Aérea
 - América:
 - 6 meses 12 dólares
 - 1 año 24 dólares
 - Europa:
 - 6 meses 13 dólares
 - 1 año 26 dólares

Cheques y giros a la orden de Editorial del Noroeste S.A.I.C. e I.

los viudos de margaret sullavan

Uno de los pocos nombres reales que aparecen en mis primeros cuentos ("Idilio", "Sábado de gloria") es el de Margaret Sullavan. Y aparece por una razón sencilla. Es inevitable que en la adolescencia uno se enamore de una actriz, y ese enamoramiento suele ser definitorio y también formativo. Una actriz de cine no es exactamente una mujer; más bien es una imagen. Y a esa edad uno tiende, como primera tentativa, a enamorarse de imágenes de mujer antes que de mujeres de carne y hueso. Luego, cuando se va penetrando realmente en la vida, no hay mujer de celuloide —al fin de cuentas, sólo captable por la vista y el oído— capaz de competir con las mujeres reales, igualmente captables por ambos sentidos, pero que además pueden ser disfrutadas por el gusto, el olfato y el tacto.

Pero la actriz que por primera vez nos corta el aliento e invade nuestros insomnios, significa también nuestro primer ensayo de emoción, nuestro primer borrador de amor. Un borrador que años después pasaremos en limpio con alguna muchacha —o mujer— que seguramente poco o nada se asemejará a aquella imagen de inauguración, pero que en cambio tendrá

la ventaja de sus manos tangibles con mensajes de vida, de sus labios besables sin más trámite, de sus ojos que no sólo sirvan para ser mirados sino también para mirarnos.

Sin embargo, el amor de celuloide es importante. Significa algo así como un preestreno. Frente a aquel rostro, a aquella sonrisa, a aquella mirada, a aquel ademán, tan reveladores, uno prueba sus fuerzas, hace la primera gimnasia de corazón, y algunas veces hasta escucha campanas. Y como, después de todo, no se corre mayor riesgo (la imagen por lo general está remota, en un Hollywood o una Cinecittá inalcanzables), uno se deja soñar, desinhibido, resignado y veraz, aunque el fondo de tanta franqueza sea un amor de ficción.

Margaret Sullavan había sido eso para mí. Es claro que, cuando escribí los cuentos, ya no era por cierto un adolescente. Aunque todavía daban en los cines montevideanos alguna que otra película de su última época, y aunque por supuesto no me perdía ninguna, yo ya había pasado más de una vez en limpio aquel borrador de amor, y en consecuencia podía verlo con distancia y objetividad, pero también

con una cálida nostalgia, con una alegre gratitud, como siempre se mira, a través del tiempo esmerilado, a la mujer que de alguna manera nos ha iniciado en el viaje amoroso.

No obstante, sólo años después advertí con precisión qué lugarcito había ganado en mi vida la incanjeable, maravillosa protagonista de **Y ahora qué y Tres camaradas**. En enero de 1960 estaba con mi mujer en Nueva York. Una tarde nos encontramos con cuatro amigos uruguayos y decidimos cenar temprano e ir luego a un teatro del Village donde se representaba **Our Town**, de Thornton Wilder, en la notable versión de José Quintero. La pieza llevaba ya varios meses en cartel, pero no era fácil conseguir entradas en las horas previas a cada función; de modo que, mientras los otros se instalaban en un restorán italiano de ruidosa clientela, yo me largué hasta el teatro a ver si conseguía localidades para seis.

De entrada me sorprendió el boleterero no tuviera aspecto de tal, aunque si alguien me hubiese obligado a una definición, no habría sabido decir cómo era el aspecto de un boleterero inconfundible. Este era joven, delgado; tenía unos anteojos

de armazón oscura y cristales de miopía; su aspecto era de estudiante de letras o de primer clarinete. El vestíbulo del teatro estaba desierto y eso estimuló mis esperanzas. Pero la razón de esa paz era muy simple: no había localidades. Cuando pregunté si existía alguna remota posibilidad de conseguir seis entradas ("sólo seis entradas, señor"), el muchacho levantó la vista de un ajado ejemplar del **New Yorker** y me miró con tajante desprecio: "¿A esta hora seis localidades? ¿En qué mundo vive?" El tipo tenía razón. Yo no estaba nada seguro del mundo en que vivía. Pero me sentí como un provinciano al que rezongan porque no se atreve con la escalera mecánica o con el teléfono público. A pesar de todo, no me fui enseguida. Me quedé unos minutos mirando las fotografías del elenco, tal vez con la secreta esperanza de que alguien viniera a devolver seis entradas, ni una más, ni una menos.

Entonces sonó el teléfono. El muchacho hizo un nuevo gesto de fastidio, ya que debía interrumpir otra vez su lectura del **New Yorker**, o quizá porque estaba cansado de repetir con voz gangosa que no había localidades. De pronto su rostro se

transfiguró. Se quitó los anteojos con un gesto rabioso, y dijo casi sollozando: "¡No! ¡No! ¡No puede ser!" Después colgó, con un gesto brusco y desprendido, tan maquinal como marginal, y hundió la vencida cabeza entre los dedos flacos y temblorosos.

Yo era el único testigo de aquella congoja. Pese a la agresiva respuesta que me había propinado, pensé que podía sentirse mal y me acerqué. Le toqué apenas un brazo, sólo para que notara mi presencia. Le pregunté si le sucedía algo, si había recibido una mala noticia, si lo podía ayudar, etc. Entonces levantó la cabeza, y me miró con los ojos sin cristales, como a través de una ventana con lluvia o de un recuerdo inmóvil.

"Murió Margaret Sullavan". Lo dijo lentamente, marcando cada sílaba, como si quisiera dejar bien claro que se sentía indefenso, que se sentía desgraciado, y que no se estaba mandando la parte.

Entonces fui yo el que dije, en otro estilo y en otro idioma, claro, como para mí mismo y para nadie más: "No, no puede ser". El muchacho no entendió las palabras en español, pero seguramente comprendió mi asombro, mi tristeza. Me

recosté contra la pared, porque necesitaba algo en que apoyarme. Nos miramos el boleterero y yo: él, un poco asombrado de haber hallado imprevisamente a otro viudo de Margaret, allí, en el teatro, al alcance de su mano huesuda; yo, apenas consciente de que en ese instante se extinguía el último rescoldo de mi ya lejána adolescencia.

De pronto el boleterero se pasó una mano por los ojos, a fin de arrastrar sin disimulo las lágrimas, y me preguntó con la voz entrecortada, pero ya no gangosa: "¿Cuántas entradas dijo que quería? ¿Seis?" Abrió un cajoncito y extrajo seis entradas, unidas por un alfiler, y me las dio. Le pagué, sin decir nada. Darle una propina en aquellas circunstancias habría sido un agravio; algo absolutamente descartable entre dos viudos de la misma imagen. Nos dimos la mano y todo. Como dos deudos. Casi como hubiera podido sentirse James Stewart, pareja de Margaret en **El bazar de las sorpresas**.

Cuando salí en dirección al restorán italiano, yo también me froté los ojos, pero en mi estilo: no con la palma sino con los nudillos. En realidad, no conocía cuál podía ser el grado o la motivación del amargo estupor del boleterero, irascible y cegato. Pero en mi caso sí que lo sabía: por primera vez en mi vida, había perdido a un ser querido.

haciendo para evitar que se dé un desequilibrio con el resultado de lo que uno hace, en la calidad de lo que hace, en la selección de los materiales, que al final es lo que hace un obrero también. Es más que una metáfora, es más que una analogía. Es una realidad. Lo que no significa que eso le dé a uno ninguna superioridad, ni ningún derecho al paternalismo, ni ninguna de esas deformaciones que, muchas veces, joroban al escritor.

En el asunto de la escritura hay una cosa de oficio, de mejor utilización de una herramienta, que en este caso es la palabra, o el estilo, o como se quiera llamar. Una cosa que sólo se soluciona con trabajo, con dedicación, con machacar sobre un determinado tema, sobre un libro. Son cosas de laborante, también.

—Por ejemplo, ¿te llevó mucho tiempo escribir "La tregua"?

—No, mirá. Casi diría que las novelas las he escrito más rápido que los cuentos. **La tregua** creo que la escribí en cinco meses. En cuanto a **Gracias por el fuego**, dos tercios de la novela los escribí en un mes, y el resto sí demoré como ocho meses en escribirlo. Porque en el primer mes había pedido licencia de todos mis trabajos y me metí a escribir, pero después entré otra vez en el ritmo de los tres empleos que tenía en aquel momento, y por esa razón fue mucho más lento el tercio final. De todos modos, las novelas fueron escritas bastante rápido. **Quién de nosotros**, no me acuerdo cuánto demoré para escribirlo, pero tampoco fue mucho, además es una novela más breve. **El cumpleaños de Juan Angel** es una no-

vela muy especial, porque está escrita en verso. Tuve dificultades para darme cuenta que la tenía que hacer en verso. Dos veces la empecé y escribí 50 ó 60 páginas en prosa. Y eso sí marchó muy lentamente. Pero una vez que llegué a la conclusión de que la tenía que hacer en verso, entonces creo que demoré seis meses en escribirla.

Con los cuentos es distinto. No me pongo a escribir un cuento si no lo tengo bien claro en la cabeza. Y eso, llegar a tenerlo bien claro en la cabeza, a veces demora 4, 10 ó 15 años, aunque a veces el cuento lo escribo en una hora. Justamente, el relato que publica aquí **Crisis**, lo tengo más o menos pensado desde el año 59, se llama **Los viudos de Margaret Sullavan**, que es una cosa anecdótica y justamente, porque hay un reflejo casi textual de una anécdota, por eso me costaba más transformarlo en literatura. Y bueno, no existió como cuento hasta que no encontré la palabra viudos. Porque lo otro es lo que pasó, la conversación que tuve con el boleterero del teatro, pero eso, el yo darme cuenta que éramos dos viudos de Margaret Sullavan, eso, recién ahora me di cuenta al escribirlo, y eso lo transformé en cuento. Quince años después.

—¿Por qué pensaste que "El cumpleaños de Juan Angel" tenía que venir en verso? ¿Por qué lo llamás "novela en verso"?

—Bueno, podría ser un poema narrativo también. Pero yo creo que es una novela en verso. Mirá algo que nunca me pasaba en las novelas, ni tampoco en los cuentos

una vez que me pongo a escribirlos, es que llegue a un momento en que yo veo que no marche y efectivamente, no marche. Puedo ponerme a escribir una cosa que no me guste y tirarla, pero así, por la mitad, que no marche, nunca me había pasado. Entonces, cuando por segunda vez llegué a 50, 60 páginas y vi que no funcionaba, me hice un autoanálisis a ver por qué sucedía eso. En un determinado momento me di cuenta que la espina dorsal de la novela era, de algún modo, una idea poética, o fantástica, quizá más poética que fantástica: que un tipo, durante una sola jornada de cumpleaños, fuera cumpliendo distintas edades, a medida que el día avanzaba, o sea que empezaba cumpliendo 8 años y termina cumpliendo 34, entonces me digo, bueno, y si es una idea poética la espina dorsal de la novela, por qué no hacerla en verso. Y a partir de ese momento, funcionó para mí; si funciona para el lector o para el crítico, es otro asunto, pero para mí entonces funcionó y la pude terminar. Tuve problemas en el final también, ya en verso hice tres o cuatro versiones del final, porque para mí era muy difícil ese final, cómo tenía que terminar esa novela. Porque, por un lado, si los tipos, los guerrilleros urbanos que estaban en esa casa, de algún modo vencían en esa batalla y se iba a dar contra todas las fuerzas represivas, era una cosa inverosímil. Si las fuerzas represivas los derrotaban y los mataban a todos, era bastante verosímil pero era muy desalentador. Entonces, hasta que no di con esa solución, que de algún modo es una cosa interme-

dia, ya que aunque queda un tipo tiroteándose con ellos un poco para el sacrificio, pero los demás se escapan por las cloacas, hasta que no di con eso que, de algún modo, en aquel momento pensé que era una cosa casi fantástica, y después resulta que cuando apareció la primera edición uruguaya del libro, que fue la tercera de la novela, coincidió con el día en que por primera vez se evadieron por las cloacas las mujeres, las tупamamas. Ese mismo día. Yo no lo podía creer, cuando abrí el diario y vi el título "Se evaden por las cloacas". Ya otra vez me había pasado ese tipo de cosas así, un poco extrañas. Me acuerdo cuando escribí **Gracias por el fuego**, un crítico que en ese entonces era bastante amigo, me lo devolvió con muy mala impresión del libro, diciéndome que además era muy inverosímil porque los uruguayos no se suicidan y, además, en el caso de suicidarse nunca se tirarían de un noveno piso. La verdad que se suicidaban, pero tal vez este amigo leía sólo los diarios, y en los diarios estaba prohibido hablar de suicidios, pero la gente se suicidaba como en cualquier país, sólo que no salía en los diarios. Y el día que aparece **Gracias por el fuego**, unos años después de que aquel compatriota lo hubiera leído, iba yo para el diario donde trabajaba a las 8 de la mañana y abajo del edificio Ciudadela veo un bulto ahí, una cantidad de gente amontonada, y era un tipo que se había tirado de no sé qué piso del edificio Ciudadela. O sea que dos veces me ha pasado que cuando aparece un libro mío, la realidad confirma una cosa imaginaria. Y



en el caso de **Gracias por el fuego**, así, frente a una cosa que se me había señalado como inverosímil, como increíble.

Por otro lado, entonces, a **El cumpleaños**, solucionados esos problemas, la novela marchó, es uno de los libros que disfruté más escribiendo. Porque esa lucha constante para que cumpliera las dos reglas, que funcionara narrativamente y además que el lenguaje fuera poesía, era un desafío constante que pocas veces he tenido, ni cuando escribo poesía, ni cuando escribo narrativa por separado. De modo que fue una de las cosas más difíciles para mí, pero también creo que la que me dio más satisfacciones mientras la iba haciendo.

—Volviedo al tema de la autoconciencia del escritor. Hay un nivel de esa conciencia que has indagado de un modo permanente y lúcido: el papel del escritor en esta sociedad latinoamericana. En este sentido me gustaría conocer tu opinión hoy, 1974, después de algunos sucesos y situaciones que se han producido. Me gustaría conocer una evaluación tuya sobre lo que está ocurriendo en la literatura latinoamericana, con los escritores latinoamericanos.

—Es bastante complicado, porque uno siempre corre el peligro de esquematizar estas cosas. Y evidentemente, ya han pasado muchas cosas y es hora de que nos bajemos del maniqueísmo. Es evidente que se cruzan muchas cosas. Por ejemplo, una de las que se cruzan son los escritores que están en Latinoamérica, los escritores que se van para Europa, y su obsesión de escribir sobre temas latinoamericanos. Casi todos los escritores que están viviendo en Europa obsesivamente

Lucien mercier — la palabra bajada del olimpo

Hablar de "poesía comprometida" es evocar una problemática compleja y en gran parte aberrante, que no entra en mi propósito abordar aquí. En cambio, me propongo comunicar algunas reflexiones, sugeridas por una lectura de Mario Benedetti, en referencia a los "problemas del "compromiso poético", problemas que son del orden del lenguaje y, si se quiere, de la retórica, aunque, a mi parecer, se sitúan en una posición diametralmente opuesta a aquella del llamado "formalismo".

En el compromiso poético, la expresión nunca se separa del contenido. Al contrario, lo vivifica e incluso lo crea. La relación mantenida por la poesía de Benedetti con la realidad política no es ningún misterio. Rápidamente hablando, se puede afirmar que la suya quiere ser una poesía revolucionaria (o sea: que invite a la revolución). ¿Cómo invitar poéticamente a la revolución? Son conocidas las tesis de Sartre sosteniendo que la poesía corta el contacto con la historia y encierra al poeta y a su lector en lo imaginario verbal. Solamente la prosa, en este sentido, sería apta para comunicarnos con la realidad socio-política: la prosa, dice Sartre, es una superación de la poesía.

Inversamente, Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, afirmaba que la poesía debe tener por fin "la verdad práctica". Según me parece, las objeciones de Sartre son válidas contra ciertas formas tradicionales y también modernas de la poesía, pero Ducasse tiene razón si se tiene en cuenta otro tipo posible de poesía, del cual encuentro un ejemplo en las últimas obras de Benedetti (**Quemar las naves, El cumpleaños de Juan Angel**, etc.).

Hay una poesía que instala o perpetúa un orden, y hay otra poesía que destruye el orden establecido. Lo importante es ver que esas actividades opuestas se realizan no solamente (y no principalmente) en el nivel del contenido, sino más bien en el nivel de la expresión. Lo poético atrae la atención hacia la "forma", pero hay formas conservadoras y hay otras formas revolucionarias en el sentido ideológico y no meramente literario del adjetivo.

El poema siempre crea un espacio, habitable o no. El verso, la rima, medios tradicionales de la poesía, inventan un círculo (¿mágico?), sea éste el de la ronda infantil o el del **templum**, del lugar sagrado en que un orden, un cosmos, sustituirá al caos. En **Versos para cantar**, Benedetti practica ese ritmo creador de espacio; es el ritmo de la canción, vidalita, balada o milonga. Como ya pasó con Nicolás Guillén, ese ritmo de baile invita a las manos a juntarse o las miradas a converger en un punto de la realidad, admirable u odioso, y nada sería más falso que pretender, como lo dice Sartre de toda poesía, que el poeta, en este caso, rompa la comunicación.

¿Círculo "mágico"? Más bien diremos: soberano. Mágica (fetichista) es la ilusión individualista. La comunicación por el verso no es magia, sino al contrario reencuentro con la verdad de la vida no separada, no enajenada en el "yo".

Pero existe otro tipo de verso, practicado por poetas de considerable importancia —lo cual justifica en cierto sentido la tesis de Sartre—, el que se dedica a edificar un monumento definitivo al orden cósmico o político. La absoluta necesidad cuyo modelo ofrece el proceso implacable del verso, nos llama afuera de las contingencias con que suele componerse nuestro mundo: el arte, en tal caso, es una evasión desde lo real hacia lo imaginario, y se sabe que

Sartre, en **La náusea**, se divirtió en reconocer esta función esencial del Arte en el **blues** "Some of these days" cantado por Sophie Tucker.

Es sabido que la poesía moderna a menudo abandonó las reglas del verso tradicional y suele cultivar esa figura característica que es la metáfora. Sin querer intentar una refutación de la metáfora —empresa "escandalosa" en la medida en que se ha identificado (abusivamente) a toda poesía con el proceso metafórico— creo conveniente señalar lo que yo llamaría la tentación reaccionaria de la metáfora. Como el verso, la metáfora puede convertirse en instrumento de sumisión al orden —y tal posibilidad está contenida en la propia estructura de esa figura estilística.

Metáfora (en el sentido estricto del término): sustitución de una palabra por otra en virtud de una analogía percibida por el poeta. Rimbaud veía un salón en el fondo de un lago, una mezzquita en el lugar de una fábrica. El principio analógico consagra —como lo ha expresado Baudelaire— la preeminencia de la imaginación. Metáfora o: tomen sus deseos por la realidad. Pero lo importante es no confundir imaginación con mistificación. Importa (mucho) no hacer creer que la realidad es efectivamente idéntica a nuestros deseos.

En la mayoría de los casos, la metáfora es —como lo decía André Breton— un "signo ascendente", una fórmula de veneración. Diviniza al mundo, dejándolo intacto. La metáfora se justifica en el discurso del amante, para quien la mujer amada será realmente flor, ánfora o gacela salvaje. Pero esas mismas imágenes pueden servir al propósito mentiroso del opresor, deseo, él, de enmascarar la condición enajenada de la mujer. Una fábrica es una fábrica y no una mezzquita. Cuando Rimbaud huye de la poesía, para abrazar la rugosa realidad, es de la metáfora de lo que está huyendo. Hay una metáfora —amor (u odio) y otra metáfora —droga. Está el deseo y —en el polo opuesto— está la ilusión; la imaginación creadora y, por otra parte, el paraíso artificial. El sistema analógico puede convertirse en falsa unificación del mundo, identificación rítmicamente verbal de un "abajo" a un "arriba", manteniéndose al fin y al cabo una jerarquía opresiva. Las apariencias conducen a un sentido secreto, hipótesis religiosa en su esencia, que fue aquella de muchos poetas simbolistas. La metáfora es platónica, en todas las acepciones del término.

"che palabra bajate del wallhalla
tu único porvenir
es desollimpzarte".

Así lo escribe Mario Benedetti en el poema **Semántica** (de **Quemar las naves**, en **Inventario 07**, p. 29). La metáfora "olimpiza" la palabra. Sin duda existen metáforas despreciativas. Pero, estructuralmente, toda metáfora se instala en una posición estática y generalmente conservadora.

La metáfora, en sus aplicaciones aisladas, palabra por palabra, no hace más que cambiar los vocablos. El vocablo usado por el poeta toma el lugar del vocablo propio, "normal". Un significado primero remite a un significado segundo, cubriendo ambos el mismo concepto. De modo que la tentación del lector es buscar el significado segundo debajo del significado primero, interpretar lo que el autor "quiso decir", descubrir el concepto que se esconde

detrás de los juegos verbales, en su fijeza considerada inamovible.

En estas condiciones, ¿por qué no usar directamente el vocablo propio? No es mi propósito estudiar aquí el complejo problema de las motivaciones de la metáfora. Bástenos notar que ésta nos encierra en un mundo bloqueado, entre dos significados que se responden constantemente uno a otro. Es una escalera (escalera de Jacobo, si se me perdona la metáfora) por la cual se sube y se baja infinitamente pero que no lleva a ningún otro lado que a ella misma. Nada se mueve. La metáfora no abre ninguna posibilidad.

Muy a menudo, la crítica no comprende que los verdaderos poetas frecuentemente se liberan de la metáfora en la que se pretende encerrarlos. Cuando Víctor Hugo, en **Booz dormido**, llama a la luna "esa hoz de oro", él usa sin duda una metáfora, pero no en forma gratuita. ¿Por qué no dice: la luna?, porque su poema configura un contexto bíblico y bucólico, en el cual la "hoz de oro" viene con total exactitud. En este caso, por lo tanto, la metáfora no hace más que ponerse al servicio de una metonimia mucho más importante. Lejos de romper un contacto, de bloquearnos en un vocablo "expresivo" por él mismo, el poeta somete el vocablo a un texto que vale por la conexión de todos sus elementos. No se limita a nombrar: dice.

Cuando los poetas surrealistas inventan la frase: "El cadáver exquisito beberá el vino nuevo", tal oración pierde su valor si se considera el vocablo "cadáver" como una metáfora. En ese caso, pues, "cadáver" significará, por ejemplo, "anciano" y la frase no tendrá ningún otro sentido que aquél, muy trivial y vacío de toda revelación, de: "el anciano exquisito beberá el vino nuevo". En cambio, si se deja al vocablo "cadáver" su significado no metafórico, la misma frase nos revelará una posibilidad desconocida.

Esas observaciones nos permiten comprobar la importancia de la noción de **contexto** en la creación poética. Creo que Mario Benedetti, para volver a él, se libera de las "tentaciones reaccionarias" del verso y la metáfora gracias a un uso original de esa forma (practicada también por los surrealistas, por Prévert, por Queneau) que yo llamaré la **frase poética**.

La frase poética, como frase, no se detiene en el vocablo, sino que lo introduce en un **contexto**. Los vocablos dicen algo, y ese "algo" es nuevo porque la invención se aplica no al usar vocablos más "expresivos" por metafóricos, sino a cambiar el **contexto** "normal" de los vocablos empleados. Por lo tanto, la frase poética se opone radicalmente no sólo al lenguaje poético tradicional, sino al lenguaje de la prosa común, usada en el mercado.

La poesía no se distingue de la prosa como un lenguaje opaco se distinguiría de un lenguaje transparente. La transparencia de la prosa deja ver los objetos reales. Una poesía completamente transparente deja ver sus propios objetos, aquellos de la imaginación (Mallarmé, el surrealismo). No se trata, entonces, de una poesía metafórica, ya que la metáfora usual designa, con otros nombres, los objetos de la realidad. La poesía verdadera es la prosa de la imaginación (Mallarmé titula uno de sus poemas "Prose pour des Esseintes").

La prosa común nos habla de la realidad. La poesía metafórica también, pero para sublimizarla. Metáfora: transferencia. La metáfora, instrumento de substitución, nos sitúa en la verticalidad. La

frase poética procede por contigüidad, ubica las palabras en un plano horizontal, las pone en marcha, inventa una historia. La verdadera poesía no se hace con vocablos aislados, sino con frases, sentencias, construcciones sintácticas. La palabra común no tiene que delegar sus poderes a una palabra más "representativa". La palabra común, asociada con otras palabras comunes, pero en un orden nuevo, mueve al mundo. La poesía, al modificar el contexto, escribe la historia.

"en el después será el verbo
y el verbo tampoco será dios
tan sólo el grito de varios millones de gargantas
capaces de reír y llorar como hombres nuevos y mujeres nuevas
y las palabras putas y frágiles
se volverán sólidas y artesanas
y acaso ganen su derecho a ser sembradas
a ser regadas por los hechos y las lluvias
a abrirse en árboles y frutos
a ser por fin alimento y trofeo
de un pueblo ya maduro por la revolución y la inocencia".

(Benedetti, **El verbo**, en **Letras de emergencia**, p. 126.)

El poeta en la sociedad no tiene ningún otro deber que cualquier otro hombre (pero sí lo tiene): "hacer posibles una ciudad un país imposibles" (Juan Angel, p. 96). Y el poeta tiene su oficio: por los medios de su oficio él tiene que hacer esa ciudad. Por la palabra, pero no únicamente por los vocablos. Porque los vocablos son solitarios e individualistas, mientras la palabra es una comunidad.

No se trata de cambiar solamente los nombres de las cosas, sino las cosas mismas. No se trata de modificar solamente el código de las formas que significan, de los signos, sino el sistema de los significados. No se trata de descubrir el mundo secreto que pertenece a Dios, sino de crear el mundo real que pertenecerá a los hombres. Tal es la tarea del poeta, con su palabra.

La palabra poética no dice: "las cosas tendrían que ser así", como lo dice la prosa. La palabra poética dice: "las cosas son así, inmundas y grotescas en tal contexto, bellas y humanas en otro contexto". Por eso la tarea primordial de la frase poética es establecer un contexto: sea el contexto presente, condenado, que el poeta mostrará en toda su absurdidad; sea el contexto, presente también, pero en la imaginación creadora de los posibles, que el poeta nos ayudará, desde ya, a ver.

"Estoy aquí
por asco y entusiasmo"

dice el poeta (Juan Angel, p. 107), y no disimula que el momento revolucionario de la poesía (o el momento poético de la revolución) es

"olfatear por vez primera el olor ácido de
la muerte pero también el escandaloso aroma de la resurrección".

(Juan Angel, p. 110.)

mario benedetti

escriben sobre lo que pasa (o sobre lo que imaginan que pasa) en América latina. Y por otro lado, también se da en buena parte de los escritores que están en América latina, el escribir con los ojos puestos en Europa. También se da eso.

Pienso que es una cosa muy explicable que los que están en Europa traten de escribir sobre cosas latinoamericanas, incluso como forma de entender ellos lo que pasa a tanta distancia. Y también es muy explicable que la gente que está metida aquí en la cosa lo considere unas veces una burla, otras veces un desenfoque, y otras veces simplemente un error.

Es difícil hacer las cosas desde lejos. Es difícil. Creo que no es imposible, pero es muy difícil hacerlas desde lejos. Hay que suplir, digamos, el aporte testimonial del tipo que está en la cosa, o muy cerca de ella, con imaginación, con imaginación pura. Aclaro lo de testimonial: para escribir sobre las luchas sindicales no precisas estar en un sindicato o ser obrero muchas veces, o para escribir sobre un movimiento de lucha armada no siempre precisas haber tomado un fusil en la mano, ni apretar un gatillo. Pero todas esas acciones, incluso toda la dinámica política de estos países, afectan a todos los que es-

tán en estos países, aun a aquellos tipos que aparentemente están más ajenos. Afectan, porque es una cosa que forma parte del aire que respiras todos los días, de los ruidos que oís todos los días. O todas las madrugada, sobre todo última-mente. Y eso, el tipo que está lejos, lo tiene que suplir con lo que sale en los cables de las agencias internacionales a través de la mentalidad de los periodistas extranjeros y los diarios extranjeros. O lo tenés que suplir con las cartas familiares, que son subjetivas, muchas veces. O también con imaginación. Y hay una cosa que la imaginación no puede suplir; la podrá

enriquecer, pero que no la puede suplir, y es la vivencia directa. Una vivencia directa puede ser incommensurablemente enriquecida por la imaginación, pero sin esa vivencia directa la imaginación a veces puede golpear en el vacío, y es lo que todas las madrugada, sobre todo última-mente. Y eso, el tipo que está lejos, lo tiene que suplir con lo que sale en los cables de las agencias internacionales a través de la mentalidad de los periodistas extranjeros y los diarios extranjeros. O lo tenés que suplir con las cartas familiares, que son subjetivas, muchas veces. O también con imaginación. Y hay una cosa que la imaginación no puede suplir; la podrá

Y, por otra parte, están los escritores que residen en América latina. Alguna vez

he señalado toda una manobra para mitificar el éxito del escritor latinoamericano en el extranjero. Pienso que esa es una de las maniobras más hábiles de penetración imperialista en la cultura latinoamericana. El pensar que en estos países todos nos sentimos frustrados, que el escritor no tiene compensación, que no tiene oportunidades, que no tiene cómo ir adelante, que tiene que competir con otros oficios dentro de su propia vida, etc. y que, en cambio, el escritor que hizo nombre en el extranjero, bueno, es un tipo que evita todos esos inconvenientes, que tiene tranquilidad para escribir, etc.

Y si bien hay parte de esos datos que pueden ser ciertos, parcialmente ciertos, por otro lado hay también una mitificación de ese éxito. Porque, yo te digo que he estado viviendo, por ejemplo, un año en París, en épocas en que aparecieron las novelas más destacadas de la literatura latinoamericana escrita en Europa, y bueno, y aparecían en agosto, por ejemplo, cuando ya todos los críticos no están, cuando las páginas literarias no se ocupan de literatura, cuando los lectores se han ido de vacaciones. Entonces aparecen las novelas de los latinoamericanos, porque son el último ojeón del tarro. Aun esas.

aun las mejores. Una novela como **Rayuela** es comentada en el suplemento literario del **Times** de Londres, en una nota que trata como de diez novelas y a **Rayuela** le dedica creo que 8 centímetros. La verdad es que, después de todo, el autor ha pasado muchos años trabajando en eso, y además es una novela importante que merecía otra seriedad en el tratamiento crítico.

Y además están las traducciones. Por ejemplo, al propio Vargas Llosa, las traducciones que le han hecho en Francia, en Alemania, son un desastre. O sea que ese **boom** de la novela latinoamericana en Europa sólo existe en América latina. Es un reflejo, no sólo condicionado, sino intencionado, que deforma una realidad, que la hace mucho más importante de lo que efectivamente es. Entonces, ¿qué persigue eso? Que los escritores jóvenes se encandilen con ir afuera, para escribir desde afuera, dejando también sentado que sólo se puede ver América latina en su totalidad desde afuera. Pienso que estar en nuestros países, tiene desventajas, tiene limitaciones. Que también dependen de qué es lo que nos importa. Porque así como hay prioridades en la vida, y en un determinado momento, aun para un escritor, la política puede ser una prioridad más importante que la propia literatura, incluso para poder tener derecho más adelante a que la literatura vuelva a ser su prioridad; así también puede haber prioridades en cuanto a qué le importa como literatura y qué le importa dar como literatura. Ahora, por otra parte, yo te digo que no soy nada esquemático en eso, no comparto la actitud de algunos escritores muy radicalizados que le exigen al escritor permanente compromiso y que escriba prácticamente sólo sobre temas políticos, etc. Lo político tiene que venir por otro camino, no exigirle al escritor que escriba sobre temas políticos, sino que el escritor sienta la necesidad de escribir sobre temas políticos. Como cuando está enamorado tiene necesidad de escribir poemas de amor, y la política, al fin de cuentas, es otra forma del amor, y también se expresa como una necesidad escribir sobre eso.

—La mitificación que señalas se apoya en un costado real: las dificultades, las frustraciones de los escritores por acá. Pero todo eso va en función de en qué medida te sentís copartícipe de una frustración general, si querés, de una voluntad de cambio general, si querés, y cómo priorizas, cómo intercalas todo eso. Y yo te voy a preguntar cómo lo hacés vos. Porque vos no te vas. Vos te quedás. En América latina, por lo menos.

—Sí, es claro. Y si pudiera estar en mi país, estaba.

—Claro.

—Claro. Yo incluso he estado en Europa, como te dije, he estado un año viviendo en Europa. Así que también tengo la experiencia de lo que es vivir en Europa. Francamente te digo, tampoco estoy en la cosa de que el tipo que va a Europa entonces vive en permanente nostalgia y añorando el paisito las 24 horas del día. Cuando he estado en Europa, he tratado de aprovechar lo mucho de bueno que tiene Europa también, porque hay cosas que ves en Europa que no las ves acá. Y hay fenómenos culturales que te hace muy bien verlos, que te amplían el hori-

mario benedetti/poemas

hombre que mira la luna

Es decir la miraba porque ella se ocultó tras el biombo de nubes y todo porque muchos amantes de este mundo le dieron sutilmente el olivo

con su brillo reticente la luna durante siglos consiguió transformar el vientre amor en garufa cursilínea la injusticia terrestre en dolor lapizlázuli

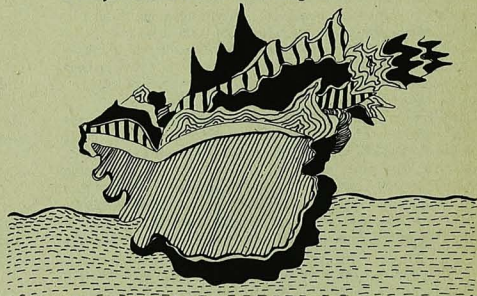
cuando los amantes ricos la miraban desde sus tedios y sus pabellones satelizaba de lo lindo y oía que la luna era un fenómeno cultural

pero si los amantes pobres la contemplaban desde su ansiedad o desde sus hambrunas entonces la menguante entornaba los ojos porque tanta miseria no era para ella

hasta que una noche casualmente de luna con murciélagos suaves con fantasmas y todo esos amantes pobres se miraron y a dúo dijeron no va más al carajo selene

se fueron a su cama de sábanas gastadas con acre olor a sexo deslunado su camanido de crujiente vaivén

y libres para siempre de la luna lunática fornicaron al fin como dios manda o mejor dicho como dios sugiere



zonte artístico. Pero la verdad es que uno se siente bastante ajeno a ese mundo. Esa es mi principal objeción. Yo me sentía bastante ajeno a ese mundo. Y, sobre todo, al mundo cultural; más que al mundo de la gente vulgar y silvestre, digamos. Con ésos me llevo mejor. Pero en el mundo cultural me siento como sapo de otro pozo. Terrible. Mirá, creo que una sola vez fui a **La Coupole**, ese restorán donde se reúnen siempre los críticos, los intelectuales, los editores. Y parece que es un trámite obligatorio para un escritor, francés o extranjero, pasar por **La Coupole** para más o menos adular a los críticos, editores, todo eso, para conseguir que le publiquen o cosa por el estilo, salvo cuando sos ya muy famoso. Yo fui nada más que como espectador, para ver ese fenómeno del cual tantas

veces me habían hablado, y realmente, con esa sola visita me alcanzó, no hablé con nadie, además, vi, nada más, vi y escuché, para ver lo que era eso.

Claro, el mundo de París es un mundo mucho más cruel que los de otras capitales europeas. Pero yo, realmente, no di un solo paso por publicar nada en París durante el año que estuve viviendo allí. Y si se han publicado algunas cosas en Europa —en Francia no salió nada mío, por supuesto—, pero si se han publicado algunas cosas en Europa han sido, digamos, por interés espontáneo de los editores. Yo en Europa nunca di un paso para que se publicara nada.

Por supuesto, empiezan después a surgir otras cosas, otras necesidades, llamale nostalgia también, si querés, también función, tenemos nuestro lado de tango; de

por suerte somos otros

Por el desfiladero inclemente y reseco avanzamos a pobres estallidos a opacos y alunados madrugones a otoños inhibidos por un cielo grisáceo

a veces penetramos sin querer en la fiebre como en una falsa vacación o delirio pero si intentamos levantar un brazo las bisagras crujen como antiguos rencores y sudamos blasfemias y melancolías

somos en realidad otro desconocido un tipo más que ignora cuándo va a tocar fondo si en el breve mayo de las hojas secas o en el laxo febrero de nostalgia soleada

un desconocido un pájaro que emigra de su propio corazón un signo que de a poco se va desdibujando se va olvidando de su propio trazo

un desconocido un pañuelo blanco que dice adiós a nadie a nadie como si nadie hubiera para juntar recuerdos para llegar a despedir al solo

un desconocido de quien no se sabe por qué y con quién puede aún asombrarse un resto de naufragio un capricho de pedernal miedo que esparce a veces semillas de coraje silencios alaridos

sólo un desconocido somos eso algún remoto de nosotros mismos un morral de prejuicios una bomba de tiempo que nos explota en medio de la aleluya o del bofetazo quizá esté ahí la clave

si nos sabemos magros y ausentes y un poco traicionados por cautelas y pautas y grandes plataformas si adquirimos en cómodas cuotas el desastre y empuñamos la angustia como un hacha de piedra y además si en las duras transacciones de cerebro a conciencia y viceversa vacilamos y después vacilamos y cuando el cielo escupe fuego y mierda

nos refugiamos bajo el mosquitero y además si en el páramo ancho del insomnio sobrevivimos a nuestro egoísmo y nos desayudamos a vivir y no reorganizamos la verdad como un plan quinquenal o un orgasmo

cómo entonces si estamos tan ajenos en nuestro traje y en nuestro esqueleto si lo que pudimos haber sido nos vela como un guardián de mirada implacable memorioso guardián faro en lo abstracto cómo entonces no cambiarnos en Otros cómo no introducir de contrabando en ellos las tempestades que no desatamos los datos del amor inaccesible los odios nobles y descomunales ese acompañamiento del amor que no nos atrevimos a sangrar

libres para ser Otros ni ángel ni desángel sólo nuestra verdad imperfecta y radiante la verdad aventura que nunca se repite y sin embargo puede atravesarnos como una flecha o una ideología y no es tarea vana

inventar Otros que tienen por supuesto rasgos nuestra textura nuestra cicatrices nuestras más dos o tres barbaridades llanas y más amor que nuestro más amor esa caricatura de nuestros imposibles a veces nos contagia contamina de vida nuestros pasos malmurientes nos da confianza júbilo certezas sinceridad hasta decirnos hasta punto final al miedo miedo a punto

y una noche sin mar ni pesadillas los Otros

esos Otros que inventamos los Otros nos inventan nos recrean a su imagen y a su semejanza nos convencen de que al fin somos Otros y somos Otros claro por suerte somos Otros

del libro inédito "poemas de otros".

todos modos, la cantera de mis temas ha sido mi país, en primer término, América latina en segundo. Y aun cuando he escrito cosas que pasan en Europa, les pasan a uruguayos, argentinos, o cosa por el estilo. No les pasan a europeos, sino a un tipo de América latina que está en Europa, y aún así me cuesta escribir. Yo me siento muy inseguro cuando ubico un cuento, o un episodio de novela, o lo que sea, en otro ambiente que no sean los ambientes donde yo me siento un poco como pez en el agua. En cambio, allá, no. Eso es una dificultad.

—¿Por qué te quedás?

—¿Por qué me quedo?

—Esa es una de las razones. ¿Y las otras?

—Sí, claro. Bueno, ésa es una razón para no estar allá. Y, bueno. La quedada

acá tal vez forme parte de esa evolución del ser humano que está detrás del escritor. Aunque uno haya ido un poco de derrota en derrota, digamos, por estos lares, sobre todo en mi país, pero de todos modos uno siente que algo puede hacer, mínima parte, pero algo puede hacer, quizá ayude a que otra gente adquiera conciencia de esa realidad, ayude a extraer lecciones de las derrotas, y tratar de convertirlas en posibles o eventuales victorias en un futuro que ojalá sea cercano. Y, además, por una necesidad. Con todos los problemas, con todas las cosas, las dificultades que puede tener un escritor acá, con todo eso, éste es nuestro mundo, y eso de algún modo hay que admitirlo, y creo que hay que estar acá. Ahora, fijate, tampoco soy esquemático en eso, el tipo que siente la

necesidad de irse, y bueno, creo que hace bien en irse, que haría mal en quedarse, porque se falsearía, estaría amargado, conflictuado consigo mismo todo el tiempo. Si siente la necesidad de irse, bueno, que se vaya. A lo mejor, cualquiera de nosotros un día también siente la necesidad de irse. Yo, cuando estuve un año en Europa, francamente, era un momento en que yo sentía esa necesidad de irme. Fue en el año 66.

Además, creo que hay formas de emigración. Porque, por ejemplo, hay una emigración que es casi obligatoria e inevitable que es la de los latinoamericanos dentro de América latina. Pero eso mismo; que un tipo que tenga que irse de su país, elija ir a otro país de América latina, donde la va a pasar más o menos, o un poquito mejor, o un poquito peor.

mario benedetti

es también la elección de un destino latinoamericano. En cambio, si decide emigrar a Europa, también está eligiendo. También está eligiendo.

—En estos días aparece un libro tuyo. Me gustaría que hablaras de él.

—Este libro es casi lo contrario de El cumpleaños de Juan Angel, novela invadida por la poesía. Yo creo que éste de ahora es un libro de poesía invadido por técnicas narrativas. Se llama Poemas de otros. Tampoco descubro nada con la técnica porque tengo algunos antecesores, como Machado, como Pessoa, y vos mismo, en eso de hacer poemas a partir de personajes inventados. Para mí ha tenido bastante importancia este libro —son 50 poemas, nunca he hecho un libro así, independiente, separado, con tantos poemas—, y también es una experiencia nueva en el sentido de haberlo hecho todo de un tirón, y con un mismo criterio, un mismo punto de vista. Generalmente, mis libros de poemas tienen algo de cóctel, son un rejunte de poemas hechos en distintas circunstancias y frente a distintas provocaciones de la realidad, o subjetivas. En cambio, éste es un libro pensado como tal antes de ponerme a escribirlo. Pensé que fuera más corto y salió más largo. Tiene varias partes distintas. Por ejemplo, la primera parte que se llama "Trece hombres que miran", incluye trece poemas de trece hombres distintos que miran distintas cosas; uno mira el cielo, otro la tierra, otro a través de la niebla, otro a una muchacha, otro al techo, otro mira sin sus anteojos, o mira más allá de sus narices, o mira un rostro en un álbum, mira la luna, mira al tira que lo sigue, otro es un hombre preso que mira a su hijo, un hombre que mira a su país desde el exilio, y el último, un hombre que mira a otro hombre que mira. Después hay una segunda parte que se llama "Los personajes", que son poemas escritos a partir de personajes de mis novelas. Así que hay poemas de Martín Santomé, de Laura Avellaneda (de La tregua), hay poemas de Ramón Budiño (de Gracias por el fuego). Después hay otra parte que se llama "De otros diluvios", y que tiene como epígrafe un verso de Ungaretti que dice De otros diluvios escucho una paloma. Son un poco experiencias, anécdotas, estados de ánimo, etc., de los que uno ha sido testigo cercano o lejano. Y después hay otra parte que se llama "Canciones de amor y desamor", que son nuevas letras de canciones, y por último, después de esos "poemas de otros", hay una parte que se llama "Epílogos míos", en donde un poco juego con el tema de que yo también estoy en los otros y los otros en mí, etc., etc., pero éstos ya son más subjetivos que el resto del libro. Ahora, por supuesto, esto es una mezcla muy particular, lo que no quita de que esté invadida por la narrativa, porque así como muchas veces en mis novelas, de pronto, dentro de la trayectoria de un personaje hay una anécdota que me ocurrió a mí, o hay un tipo que piensa un pensamiento que es mío y no del personaje, también en estos Poemas de otros hay cosas que me han pasado a mí, hay incluso sentimientos a veces míos que se reflejan en esos yóes de los poemas.

Pero, de todos modos, es una experiencia nueva, no sé cómo caerá en el lector; es otra cosa bastante distinta de lo que he venido haciendo hasta ahora, incluso te diría que hasta como lenguaje, como estilo, me parece que es una cosa diferente.

—¿Vos te explicás por qué tuviste esa necesidad? ¿Alcanzás a adivinarlo?

—Mirá, sí, puede ser. A veces hay cosas... Es un libro que a lo mejor está a medio camino entre las inhibiciones y la osadía. Hay cosas que a veces uno no las diría si las asume como su propio yo. Y a veces hay cosas que aunque sean propias, uno las dice si las asume como un yo ajeno. Y también son propias. Y también la posibilidad de aprovechar un material de observación, de cosas sentidas, pero que les han pasado a otros, de aprovecharlo también a partir de un yo, de alguien que habla en primera persona, así como a veces se aprovechan en el género narrativo. Pero, claro, aunque está invadido por las técnicas narrativas, el hecho de que sean poemas, creo que les da otra trabazón, otra flexibilidad, otra posibilidad. No digo que lo logre, pero le da otra posibilidad de tratamiento a esas mismas cosas que a veces son anécdotas o estados de ánimo, que le pasan a veces a otro, y a veces mitad a otro, mitad a mí. De todos modos, el yo de esos Poemas de otros es un yo ajeno, aunque esté influido por mí yo.

Lo curioso es que esos otros que uno inventa, llega un día en que lo inventan a uno. Y, por suerte, somos otros, porque también uno cambia en el curso de ese juego. Hoy no soy el mismo. Una vez terminado el libro, no soy el mismo que cuando lo empecé.

—¿Estás trabajando en algo ahora?

—Bueno, ahora, terminado este libro de poemas, empecé a trabajar en un libro de cuentos. Hasta ahora sólo escribí dos, uno de los cuales publica Crisis. Pero tengo pensados varios más.

—No es la primera vez que intervenís en la producción cinematográfica, con "La tregua".

—No, antes de eso había habido dos experiencias sobre cuentos. El mismo cuento, casualmente: Miss Amnesia, que en su primera versión se llamó El olvido, fue puesto en cine por un francés, Alain Labrousse, que es un escritor que escribió libros sobre el Uruguay, sobre Chile, y que estuvo un tiempo en Uruguay. Y él hizo una película sobre Miss Amnesia, la filmó en Uruguay, y el mismo cuento fue incluido en una película que hizo Oslas Wilensky. La película se llama Dale que va y es sobre cuatro cuentos, uno es de Walsh, otro de Orgambide, otro de Lastra y el cuarto es mío. Esas son mis dos únicas experiencias anteriores a La tregua.

—¿Y qué opinás de "La tregua", la película?

—Bueno, sobre ese problema no he querido hacer declaraciones. Me parece que mucho más interesante que una polémica, o una puesta a punto de diferencias entre Renán y yo, es un ajuste entre la novela y la película. Creo que éste puede ser el único cotejo interesante, la polémica entre la novela y la película, que son lo suficientemente maduras (ya que las han leído y visto suficiente gente) como para que discutan entre ellas.

benedetti/bibliografía

novela:

Quién de nosotros, Montevideo, 1953.
La tregua, Montevideo, 1960.
Gracias por el fuego, Montevideo, 1965.
El cumpleaños de Juan Angel, México, 1971.

cuento:

Esta mañana, Montevideo, 1949.
El último viaje y otros cuentos, Montevideo, 1951.
Montevideanos, Montevideo, 1959.
Datos para el vuelo, Buenos Aires, 1967.
La muerte y otras sorpresas, México, 1968.
Cuentos completos, Santiago de Chile, 1970.

poesía:

La vispera indeleble, Montevideo, 1945.
Sólo mientras tanto, Montevideo, 1950.
Poemas de la oficina, Montevideo, 1958.
Poemas del hoyporahoy, Montevideo, 1963.
Contra los puentes levadizos, Montevideo, 1966.
Inventario, Montevideo, 1963.
Antología natural, Montevideo, 1967.
A ras de sueño, Montevideo, 1967.
Poemas de otros, Buenos Aires, 1974.

ensayo y crítica:

Peripetia y novela, Montevideo, 1948.
Marcel Proust y otros ensayos, Montevideo, 1951.
Literatura uruguayaya siglo XX, Montevideo, 1963.
Gente y figura de José Enrique Rodó, Buenos Aires, 1966.
Letras del continente mestizo, Montevideo, 1967.
Sobre artes y oficios, Montevideo, 1968.
Crítica cómplice, La Habana, 1970.
El escritor latinoamericano y la revolución posible, Buenos Aires, 1974.

teatro:

Ustedes por ejemplo, Montevideo, 1953.
El reportaje, Montevideo, 1957.
Ida y vuelta, Buenos Aires, 1963.

humor:

Mejor es menesallo (1ª serie), Montevideo, 1961.
Política es menesallo (2ª serie), Montevideo, 1965.

política, testimonio, miscelánea:

El país de la cola de paja, Montevideo, 1960.
Cuaderno cubano, Montevideo, 1969.
Africa 69, Montevideo, 1969.
Crónicas del 71, Montevideo, 1972.
Terremoto y después, Montevideo, 1973.
Letras de emergencia, Buenos Aires, 1973.

antologías y reportajes:

Narradores rumanos, Montevideo, 1967.
Naturaleza viva (antología de poetas latinoamericanos), Nueva York, 1969.
Poemas de amor hispanoamericanos, La Habana, 1969.
Quince relatos de América Latina (en colaboración con Antonio Benítez Rojo), La Habana, 1970.
Los poetas comunicantes, Montevideo, 1972.

libros traducidos:

Chvíle Oddech (La tregua), tr. al checo, de Kamil Uhřil, Praga, 1969.
Poemas de la oficina, tr. al Braille, Montevideo, 1962.
Unsilil Life (Naturaleza viva), tr. al inglés, de Darwin J. Fickoll y Claribel Alegria, Nueva York, 1969.
The truce (La tregua), tr. al inglés, de Benjamin Graham, Nueva York, 1969.
Spasibo za Oghonyek (Gracias por el fuego), tr. al ruso, de T. Volghinol, Moscú, 1969.
Gratie per il fuoco (Gracias por el fuego), tr. al italiano, de Gianni Guadagni y Marcello Ravoni, Milán, 1972.
Juan Angel's Birthday (El cumpleaños de Juan Angel), tr. al inglés por David Arthur McMurray, Amherst, Massachusetts, Estados Unidos, 1974.

nota: se preparan actualmente las siguientes traducciones:

La tregua, al italiano.
Gracias por el fuego, al francés, al húngaro, al polaco y al checo.
Poems of an Unemployed Typist (Selected 1948-1974), antología poética, tr. al inglés por David Arthur McMurray.

augusto boal

hay muchas formas de teatro popular y yo prefiero todas!

LAS PRETENSIONES DE LOS GRUPOS CHICANOS Y LATINOAMERICANOS SON HACER UN TEATRO QUE SEA:

- ANTIIMPERIALISTA
- APOYADO EN NUESTRAS RAICES
- DE BUENA CALIDAD
- SIN SIMBOSISMOS SEUDOCULTURALES
- NADA ULTRA



El grupo "Triángulo", de Venezuela.



fotos de alejandro stuart

Más de setecientos trabajadores del teatro latinoamericano se reunieron en México, a fines de junio de este año. Formaban 30 grupos de teatro chicano y otros 28 provenían de México, Guatemala, Honduras, Salvador, Costa Rica, Perú, Colombia, Venezuela y Argentina. Era actores, cantantes, directores, escenógrafos, maestros. Buscaban, por quinta vez en estos últimos cinco años, intercambiar experiencias, informaciones y críticas. Buscaban caminos para el teatro de nuestra América.

Eran grupos con experiencias muy diferentes: algunos, veteranos de larga trayectoria; otros, formados en vísperas del Festival. Pero todos querían organizar la

lucha común, la unidad dentro de la gran variedad de estilos, de posibilidades y de nombres: Teatro Campesino, Laboratorio, Machete, Popular; o de los Barrios, de los Pobres, de la Gente, del Pueblo; o Los Hijos del Sol, El Espíritu de Aztlan, La Conciencia Mexicoyotl, Teatro de la Raza y Teatro Infantil de la Racita; o Teatro de la Esperanza, Teatro Malqueridos, Teatro del Plojo y también el grupo exclusivamente femenino Las Cucarachas en Acción. Estaban todos incorporados en el TENAZ (Teatro Nacional de Aztlan) y venían a integrarse con los grupos hermanos de América Latina: el Teatro Experimental de Cali, La Candelaria de Colombia,

Universitario de Maracabo, Teatro de Trujillo (Perú), Tiempo Ovillo de Paraguay, y hasta de Neuquén.

Nunca se habló tanto de unidad. El manifiesto inicial lo proclamó varias veces, y los que lo sabían explicaban a los demás el significado del principio fundamental de la filosofía maya, el "IN LAK' ECH": "Tú eres mi otro yo; si te amo y respeto, me amo y respeto yo; si te hago daño a ti, me hago daño a mí".

Para que se entienda, esta infatigable búsqueda de la unidad por encima de todas las diferencias, hay que tener presente que la división y el fraccionamiento de las fuerzas que deberían pelear lado a