

# temas



CeDInCI

aldo e. solari  
ideologías y cambio social

kostas axelos  
pensamiento y poesía

ruben cotelo  
garcía márquez y el tema de la  
prohibición del incesto

daniel moyano  
una partida de tenis

poesía alemana contemporánea

13



# SEIX BARRAL

LA CASA VERDE

por Mario Vargas Llosa

•

PREMIO ROMULO GALLEGOS 1967

Dotado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes  
de Venezuela con la suma de 22.000 dólares.

•

Una novela extraordinaria

Solicítela en librerías

Representantes en Uruguay



LIBRERIA - EDITORIAL

Ciudadela 1389

MONTEVIDEO

# TEMAS REVISTA DE CULTURA

Director: Benito Milla — Secretario de Redacción: Hugo García Robles — Colaboradores permanentes: Esteban Otero, Alejandro Paternain, Nelson Marra. — Cubierta de Mario Lacurcia. — Redacción y Administración: Editorial Alfa, Ciudadela 1389, Montevideo (Uruguay).

Número 13: Julio - Agosto - Setiembre 1967

## Artículos

- 2 Aldo E. Solari  
**IDEOLOGIAS Y CAMBIO SOCIAL**
- 14 Benito Milla  
**LAS RESPONSABILIDADES DEL ESCRITOR**
- 17 Kostas Axelos  
**PENSAMIENTO Y POESIA**
- 19 Ruben Cotelo  
**GARCIA MARQUEZ Y EL TEMA DE LA PROHIBICION DEL INCESTO**
- 23 Jorge Musto  
**LA ZAMBULLIDA EN EL EMBUDO**
- 31 Enrique Elissalde  
**POESIA URUGUAYA DE LA SEGUNDA POSGUERRA**
- 36 Fernando Ainsa  
**LA AVENTURA POETICA DE LA NOVELA**

## Poesía

- 41 **POESIA ALEMANA CONTEMPORANEA**  
Poemas de Gunter Eich, Karl Krolow, Ingeborg Bachmann, Nelly Sachs, Paul Celan, Helmut Heissenbuttel, Gunther Grass y Hans Magnus Enzensberger.

## Narrativa

- 46 Daniel Moyano  
**UNA PARTIDA DE TENIS**
- 49 J. Carmona Blanco  
**OTRA VEZ EL MESIAS**

## Crítica

- 54 Julio Ortega: **LA POESIA DE CARLOS GERMAN BELLÍ**; Ruben Cotelo: **YO SOY CLARIBEL**; Fernando Ainsa: **HOMBRES ATRAPADOS POR COSAS**; Ariel Méndez: **NOVA NOVELA CUBANA**.

## Notas

- 61 Hugo García Robles: **IMAGENES SUCESIVAS DE LA OBRA DE BACH**; Alejandro Paternain: **DE LA AUDACIA**; Roberto Fabregat Cúneo: **TEATRO Y PROCESOS**; Rodolfo Alonso: **BRASIL ESCRITO**.
- 65 **BRUJULA — NOTICIAS**.

PRECIO: Uruguay \$ 60.00 Argentina, \$ 150.00 - Otros países, US\$ 4.00 un año (6 números)



ALDO SOLARI

## IDEOLOGIAS Y CAMBIO SOCIAL

Si esta hipótesis es verdadera cabe esperar, por ejemplo, que las ideologías predominantes en los diversos grupos tiendan por un lado a satisfacer la adhesión al cambio y que, por otra parte, sean silenciosas acerca de la manera concreta de realizarlo, propongan medios que, en definitiva, tiendan realmente a conservar la situación o a innovarla en beneficio de los grupos dominantes.

En el estudio sobre el tercerismo en el Uruguay (1) he tratado de mostrar cómo una ideología que se percibe a sí misma como revolucionaria, ha sido muy poco exitosa en la formulación de un programa concreto de cambios y al ocurrirle esto, ha desempeñado de hecho una función conservadora. No tendría objeto reiterar esa demostración aquí.

Pero vale la pena completarla con un breve análisis, desde este punto de vista, de dos ideologías de desigual importancia y significación: la democrática que podría llamarse tradicional y la que se ha dado en denominar en los últimos años de la "Universidad Popular".

La elección de ambas no es caprichosa. La primera ha dominado y domina todavía a los "partidos tradicionales", a una buena parte de la sociedad uruguaya y ha sido la base de un optimismo y un complejo de superioridad con respecto al país que sólo los últimos años de estancamiento económico han comenzado a socavar, sin destruir del todo. La segunda, sostenida por grupos que consideran a la primera falaz y reaccionaria, que se perciben a sí mismos como los portadores del advenimiento de una democracia real, que implique un cambio profundo de las estructuras, se presenta como presidiendo una necesaria transformación aplicada a la Universidad, a la que esos grupos están más ligados. Puesto que la primera representa una ideología centrista o de derecha y la segunda de izquierda; puesto que una se refiere en general a la sociedad y la otra aunque también lo hace, se propone aplicar sus principios de un modo más concreto a una institución determinada, ofrecen las condiciones ideales para testar las hipótesis referidas al comienzo de este capítulo.

2. La ideología democrática ha informado la vida del país, en lo que va de este siglo. Aunque para ciertas porciones de las clases altas y medias, el fascismo italiano y el nazismo ale-

mán, aunque menos, unidos al falangismo español significaron una atracción innegable y algunos prohombres del gobierno dictatorial del Dr. Terra expresaron su admiración por él, el fenómeno fue bastante excepcional y de corta duración. No habría que creer que no existen idearios fascistas en el Uruguay, pero no parecen alcanzar más que a pequeños grupos. Por otra parte, se ven siempre obligados a recurrirse de la ideología democrática, no por imposición externa como ocurre en otros países, sino por la definición interna del ideario democrático y la adhesión que despierta.

Esa ideología democrática predominante presidió las transformaciones del país en lo que va del siglo; ha presidido también su estancamiento en los últimos quince años. No parece razonable concluir que nada tuvo que ver ni con las primeras ni con el segundo. Todo parece indicar por el contrario, que durante mucho tiempo estuvo cargada de profunda significación dinámica, con fuertes ingredientes de reformismo social y de tolerancia política; como prueba de lo cual puede indicarse que aún hoy no existen grupos importantes que se atrevan a pedir que el comunismo sea declarado ilegal. Pese a que grupos significativos han cargado la ideología democrática de un anti-comunismo bastante ciego, la tradición de tolerancia política es tan fuerte, que hasta ahora les ha impedido caer en ese extremo, o cuando algunos lo han hecho, no han encontrado el eco necesario.

Lo que parece ocurrir es que esa ideología ha ido perdiendo sus elementos dinámicos, en buena medida porque gran parte de sus proyectos se realizaron. Las nacionalizaciones, la ampliación de las actividades del Estado en un tiempo tan discutidas, pasaron a formar parte del consenso común de los partidos políticos y desde hace mucho tiempo todo ocurre como si lo único que pudieran hacer es justificar lo que existe, sin proyecto que implique un ir hacia atrás, ni tampoco proyecto que indique qué cambios se desean, en qué dirección y cómo. La democracia que Batlle y al lado de él muchas personalidades del Partido Nacional, consideraron de una manera tan instrumental, ha sufrido un raro proceso de "sacralización", se ha convertido en una fórmula casi mágica que se invoca para asegurar que las dificultades y las injusticias del orden social presente se resolverán por el solo ministerio de su exis-

tencia; pero sin que se sepa en qué dirección y de qué manera. En este aspecto, es posible que haya un alto considerable en el proceso de la modernización, si esto consiste en gran parte, como lo creía Max Weber, en un inmenso efecto de "desacralización". Probablemente, el hecho de que los que se consideran los más fieles herederos de la ideología de Batlle, el grupo que gira alrededor del diario "El Día", se hayan vuelto la fracción más conservadora del Partido Colorado, es altamente significativo con respecto a lo que se trata de demostrar aquí. El grupo se presenta a sí mismo como el administrador de la herencia batllista y si por tal se entiende el que conserva el patrimonio intacto, nadie con más derecho al título. Pero esa conducta altamente funcional en la administración de un patrimonio privado, sólo puede conducir a la pérdida de contacto de una ideología con los nuevos problemas aunque más no sean los que una sociedad internacional en continuo cambio le plantea al país. En otras palabras, los grupos que fueron los más dinámicos se han ptrechado en un conservadurismo infecundo que a largo plazo haría sucumbir incluso lo que hay de excelente en las realizaciones a que la sociedad llegó, gracias o acompañada por la ideología que defendieron. A su vez, los otros grupos han sido incapaces de crear nuevas ideologías o inyectar nueva savia en las viejas. Ideológicamente la sociedad se ha perdido en el estancamiento y el marasmo, como le ha ocurrido económicamente.

En esas condiciones es fácil comprender cómo la ideología democrática, tal como se la sostiene habitualmente, se ha convertido, y es quizás lo menos que puede decirse, en un arma defensiva del orden existente a la espera de un milagro que lo mejore. Todo ocurre como si se creyera que la democracia tiene resortes secretos que, por sí mismos le permitirán sacar al país de la situación en que está a una mejor, un donde que tampoco nadie propone concretamente en qué consiste, ni cómo se llega a él.

En definitiva, no parece nada extraño que las clases medias, predominantes en el país, se afilien a una ideología conservadora. Si alguna vez fueron capaces de ser arrastradas por una dinámica, si ello multiplicó mecanismos percibidos como satisfactorios por los grupos más importantes en la estructura del poder, el que esos mecanismos se hayan usado y se estén agotando no implica el abandono de la ideolo-

(1) El tercerismo en el Uruguay. Análisis de una ideología. Editorial Alfa. Montevideo, 1965.



gía. Por el contrario, a falta de una ideología nueva que dé orientaciones precisas, que despierte adhesiones profundas, es lógico que el cambio aparezca como la probabilidad de perder lo que se tiene sin compensación clara a la vista. Más que al abandono de la ideología la situación puede conducir a un aferrarse a ella y sean cuales fueren las intenciones de la campaña anticomunista de los últimos años, es evidente que ese es uno de sus defectos posibles y no por cierto de los menos importantes. Por otra parte, como se ha explicado en otros lugares de este estudio, no es seguro que el sistema haya agotado sus posibilidades de compromiso social a los cuales está ligada su probabilidad de mantener el consenso que ha conocido hasta ahora.

Pese a las deformaciones, intencionadas o no, que ha sufrido en los últimos tiempos, sería largo pero no difícil demostrar el sentido de esa ideología en cuanto dirigido a satisfacer valores caros a las clases medias. No habiendo lugar para ello en este trabajo, baste con subrayar que las clases medias han segregado una ideología cuya función ha sido inequívocamente conservadora en los últimos años, aunque antes haya tenido otra muy distinta y aunque ese conservadurismo no haya sido incompatible con ciertos cambios menores. Sobre todo, no hay que olvidar, para valorarla de un modo menos incompleto, que de cualquier manera ha sido una ideología de integración, que ha llamado a todos los grupos sociales y que de algún modo tiene que componer con todos todavía, so pena de negarse totalmente a sí misma. Este hecho le presta aún hoy ciertos dinamismos, que quizás aparecen menores de lo que son, por comparación con aquellos de los que estuvo dotada. De cualquier manera en su conjunto, es exacto que los aspectos conservadores de su función crecen constantemente y los dinámicos decrecen al mismo tiempo, y que el equilibrio parece haberse roto hace tiempo en favor de los primeros. La falta de ideología realmente competidora a la vista —el comunismo no lo es sino de un modo aparente en las condiciones sociales del Uruguay—, hace que los incentivos para su renovación no existan y simultáneamente pueda sobrevivir.

3. Quizás vale la pena justificar brevemente las razones de la afirmación de que el comunismo no es un competidor real de la ideología predominante, porque permite acercarse a medir

la magnitud del consenso. En otros capítulos se alude a las peculiaridades de la estructura que hacen tan difícil un éxito interno del comunismo, sin necesidad de recordar la dependencia externa que lo hace impensable. En este capítulo sólo se comprende la cuestión ideológica con respecto a la problemática que se está considerando.

Todo permite creer, que lejos de atacar frontalmente al consenso, el comunismo de un modo muy claro en los últimos años, ha tratado de penetrar en él utilizando su mismo lenguaje, lo que significa, de cualquier manera, rendir homenaje a su fuerza. Aunque no se tomen en cuenta todos los justificativos teóricos que desde el punto de vista marxista se han expuesto, más o menos claramente, en la revista *Estudios*, órgano del Partido, basta observar los hechos. El Partido Comunista ha llamado a todas las fuerzas populares a unirse y para ello ha contribuido a fundar el *Fidel*, lema en el cual se presentó a las dos últimas elecciones. Ha adoptado el método electoral como esperanza de redención y renunciado claramente —lo que habla en favor de su realismo por lo menos a corto plazo—, a toda acción revolucionaria directa. El Partido Comunista parece creer, que un intento de este último tipo llevaría, donde mostrara las menores posibilidades de éxito, a un golpe de derecha del cual la primera víctima sería el partido. Más aún, parece sospechar que sin necesidad de demostrar posibilidades de éxito la cosa igual podría ocurrir. Por último, parece percibir que sus posibilidades de supervivencia están ligadas a que en el Uruguay se contenga la marea hacia la derecha que lleva tras sí a todo el continente, y que esas posibilidades dependen de que amplios sectores de clase media no comunistas, resistan en nombre de una tradición democrática innegable a correr el destino de los otros países. Una vez más parece innegable el realismo de este diagnóstico. Pero ese realismo empieza por reconocer la fuerza del consenso y sólo puede terminar en la necesidad de hablar su lenguaje para penetrarlo y adquirir fuerza electoral; dentro de él, hay que subrayarlo, y no contra él.

Es lo que ha ocurrido cada vez con mayor intensidad. Una Carta Abierta a los Jubilados y Pensionistas emitida por el Comité Central de Jubilados del Frente Izquierda de Liberación muestra claramente el fenómeno. En un lenguaje coloquial se indica al supuesto lector que

"la Patria quiere que tú leas esta carta", llamado que se comprende, puesto que en otra parte se afirma que los integrantes del F.I. de L. "somos los que encarnamos la continuidad de la obra del glorioso precursor de nuestra nacionalidad, José Artigas, cuando luchara para que "los más infelices sean los más privilegiados".

Estas invocaciones a la Patria y la tradición nacional están hechas para mostrar que los redactores de la carta, la representan mucho mejor que "ellos" que son, naturalmente "los dirigentes blancos y colorados". No se trata, pues, de realizar valores que no sean los del sistema, sino de realizar los mismos de manera más auténtica. Por ello mismo, se convoca a todos sin exclusiones de especie alguna. "Cada uno tiene su derecho, que es digno del mayor respeto, a profesar su religión, a no tener ninguna" afirma el documento. Agrega luego: "Nuestras puertas están abiertas para todos los hombres y mujeres bien inspirados. El problema no es de color, ni de ideología o religión. Es de miseria o de bienestar, de explotados y explotadores". (El subrayado es mío). Quizás vale la pena señalar, por último, que en ninguna parte es mencionada la palabra "revolución".

Este documento, otros podrían citarse, muestra hasta qué punto para penetrar el sistema es necesario hablar el mismo lenguaje que él. Los blancos y los colorados convocan también a todos, no excluyen ni por religión ni por ideología, están en favor del bienestar y en contra de la miseria, resisten a los explotadores y quieren ayudar a los explotados. Al nivel de las declaraciones el lenguaje es prácticamente el mismo, son los mismos valores e idénticas las pautas que mentan el F.I. de L. y los partidos tradicionales. La pretensión de realizarlas más auténticamente que ningún otro es común a cualquier fracción o partido.

Lo que parece altamente significativo es que el único movimiento de izquierda que ha tenido un resultado electoral más o menos estimable, que es al mismo tiempo aquél del que forma parte el Partido Comunista, halle un lenguaje en que la "ideología" es mirada como una cuestión accesorio. Tal cosa que es casi seguramente realista, prueba el alto nivel de consenso sobre ciertos valores en la sociedad en donde todos apuntan en última instancia a

"la felicidad de nuestro querido Uruguay" como dice la carta.

El análisis anterior muestra la fuerza del consenso y el reverso del fenómeno, una ideología que se agota cada vez más en su función conservadora y que carece de otra que compita realmente con ella.

4. Queda por analizar la ideología de izquierda mencionada al principio del capítulo. Es la sostenida por los diversos centros estudiantiles universitarios que componen la F.E.U.U. (1).

Sin intentar resumir todos sus ingredientes, sus elementos fundamentales para nuestro propósito son: a) El estudiante universitario debe tener una activa participación en la vida política nacional y mundial; b) El estudiante universitario debe participar activamente en el gobierno de la Universidad y defender la ley orgánica de la Universidad que creó el co-gobierno; c) La finalidad última del movimiento estudiantil es luchar por la liberación económica y social de las masas populares, para lo cual debe oponerse a todo intento de dominación imperialista, particularmente norteamericana; d) Tal cosa sólo puede lograrse por una profunda y revolucionaria transformación de las estructuras sociales; e) El movimiento estudiantil debe abrirse al pueblo y cooperar con él y sólo puede realizarlo uniéndose al movimiento obrero. De ahí la creación de un plenario obrero-estudiantil que trata de coordinar las actividades de ambos sectores; f) Los partidos tradicionales y el sistema político vigente constituyen un obstáculo mayor para la renovación de las estructuras; g) Como parte de esa participación en la lucha de todos los pueblos de la tierra por una liberación económica y social, el estudiantado debe luchar por la Universidad del Pueblo como se dice a veces, o Popular otras. Esto significa por un lado poner a la Universidad al servicio de las necesidades del pueblo para que lo apoye en su lucha, al servicio de los sindicatos, etc. Significa, por otro lado, que la Universidad debe dar el máximo de facilidades (cursos nocturnos, frecuentes períodos de exámenes, etc.) para que los que trabajan puedan estudiar, porque de otro modo las masas populares quedarían excluidas de ello.

En este resumen, sin duda incompleto, se ha respetado sin embargo, la terminología en uso.

(1) Un análisis más detallado puede verse en mi artículo "La Universidad en Transición en una Sociedad Estancada: el Caso del Uruguay", en *Aportes* Nº 2, Octubre 1966, págs. 4-41.



Si el término "pueblo", "popular", aparece tan reiterado y tan vago, es porque ambas cosas ocurren en las expresiones que la ideología se da de sí misma.

Un problema importante, pero que se deja de lado aquí, es el de qué grado de vigencia tiene esa ideología entre los estudiantes mismos. Para el análisis basta el hecho de que es la profesada oficialmente por los centros que representan y dirigen el movimiento estudiantil.

La ideología ha tenido y tiene una serie de consecuencias en el comportamiento de los grupos estudiantiles. Se enumeran aquí los más importantes: a) Declaraciones sobre política internacional, en apoyo de todo movimiento que, a lo largo y a lo ancho del mundo es percibido como un esfuerzo hacia la liberación popular y en contra de los que se oponen a él. Por ej. declaraciones de solidaridad con los pueblos de Viet-Nam y Santo Domingo y en contra de los Estados Unidos; b) Propuestas a diversos consejos universitarios de hacer como tales declaraciones sobre los mismos puntos; c) Menos frecuentemente, huelgas o paros simbólicos por las cuestiones mencionadas; d) Participación en el gobierno universitario y lucha por obtener conquistas para la Universidad, huelgas por el presupuesto, etc., dirigidas contra el gobierno o el Poder Legislativo; e) Paros y huelgas de solidaridad con el movimiento obrero; f) Lucha, que a menudo incluye paros y huelgas, por obtener mayores facilidades para el estudio, cursos nocturnos, períodos de exámenes más frecuentes, etc.; g) Lucha por la creación de mayor número de becas dentro del presupuesto universitario, por aumento de los servicios de bienestar estudiantil y de extensión.

De los propósitos de la ideología y de los comportamientos que genera, conviene pasar a considerar sus consecuencias objetivas.

5. Los estudiantes se perciben como privilegiados y lo reconocen así. Casi el 90 % de ellos pertenece a las clases medias según el Registro Universitario, algo más del 10 % a las clases obreras y afines. Hasta cierto punto podría decirse que los estudiantes se comportan como si se avergonzaran de ese privilegio y trataran de ampliar las bases de la sociedad para quebrarlo en el futuro. Parece razonable creer que ese esfuerzo de acercarse a los sindicatos obreros tiene una función dinámica de homogeneización de ciertos valores y de democratización efectiva. Todo permite suponer, incluso,

que el movimiento estudiantil encausa un gran número de aspiraciones de modificación estructural y que al difundir una crítica constante y despiadada del orden existente ofrece casi la única alternativa visible a la ideología dominante. Aunque sea imposible en el estado de nuestros conocimientos determinar cuál es la intensidad de ese efecto, el solo hecho de ofrecer una alternativa ideológica tiene, sin duda, una función dinámica. Es necesario, sin embargo, llevar el análisis a extremos más concretos.

Por un lado, es obvio que la apertura de la Universidad a las "masas populares", si se quiere utilizar la terminología en boga, no depende ni de la Universidad, ni del movimiento estudiantil, salvo en muy pequeña medida. A la Universidad llegan los que han sido seleccionados anteriormente por los niveles previos del sistema educacional. Esa selección es muy diferencial por clases sociales, aunque menos en el Uruguay que en muchos países, incluso desarrollados. A largo plazo puede suponerse un cambio profundo que permita a los hijos de obreros acceder en mucho mayor número a la Universidad que hasta ahora, y a ese cambio se adhieren los estudiantes; pero, en el corto plazo, mientras ese cambio no se produzca es evidente que la Universidad nada puede hacer, o muy poco, para que los hijos de clases bajas ingresen a ella.

En cambio, la Universidad puede hacer mucho, para que aquellos de clase baja que han logrado superar la selección del sistema educacional queden en ella y culminen sus estudios. La acción del movimiento estudiantil puede tener efectos mucho más concretos y reales en este aspecto que en el anterior. ¿Los ha tenido?

La respuesta es compleja. Para encontrar un hilo conductor hacia ella, conviene establecer una hipótesis que, en la inmensa mayoría de los casos es verdadera y parece sufrir muy pocas excepciones. Esa hipótesis sería la siguiente: Cuantos más años son realmente necesarios en un sistema educacional para egresar de él, más probabilidades hay de que aumente la deserción de los sectores más bajos de la estratificación que han ingresado. Se habla de lo que el sistema exige realmente, porque no interesa mayormente a estos efectos el número teórico de años que indican los planes. La hipótesis parece bastante evidente y está comprobada por múltiples estudios en todas las sociedades: a niveles más bajos de estratifica-

ción menor número de años de estudio posibles, con o sin acompañamiento del fenómeno del trabajo estudiantil. Son las porciones más altas de un sistema estratificado, las que pueden dar a sus hijos más fácilmente el lujo de un gran número de años, a la espera de egresar del sistema educacional. En las más bajas, múltiples factores que por conocidos no vale la pena enumerar aquí, conspiran para provocar el abandono.

Partiendo de esta hipótesis puede mostrarse que la misma dinámica del movimiento estudiantil que lo lleva a profesar una ideología popular, lo lleva también a contribuir a aumentar las probabilidades de deserción de los sectores más bajos de la estratificación. Las preocupaciones ideológicas y los comportamientos ya referidos, llevan a multiplicar los paros y huelgas, a veces por períodos considerables dentro del año lectivo; esto lleva a que cada año académico suponga mucho menos que un año real y por lo tanto, el alargamiento de los estudios. Para impedir ese efecto sería necesario que el estudiante continuara estudiando aunque no hubiera clases o aunque no concurriera a ellas. El mismo comportamiento sería necesario en el caso de los estudios libres, sin obligación de concurrir a clase, que muchos centros estudiantiles preconizan como parte de una política destinada a que puedan permanecer en la Universidad los sectores más populares. Pero esto supone, como condición mínima de efectivo funcionamiento, aparte de otras, que el estudiante cuente con el ambiente cultural o físico necesario para estudiar fuera de la Universidad. Ahora bien, es muy sabido que sólo los estudiantes de clases medias cuentan con esas condiciones y que ellas disminuyen a medida que se desciende en la estratificación. O dicho de otra manera, con el alargamiento de los estudios por paros y huelgas, como con la ausencia de los cursos, son los estudiantes de las clases bajas los que tienen muchas más probabilidades que los de las clases medias, de sufrir las consecuencias disfuncionales del sistema.

La justificación, para los estudios libres, es que los estudiantes necesitan trabajar. Pero el Registro Universitario muestra de que si es cierto que los hijos de las clases bajas trabajan un poco más frecuentemente que los de las clases medias, la diferencia es mínima. No hay correlación prácticamente entre estratificación

social y trabajo. Las causas por las cuales los estudiantes trabajan en alto número parecen tener más que ver con la situación del mercado ocupacional y la concepción del rol de estudiante como rol parcial, que con la situación económica más baja de los padres de algunos grupos del estudiantado. Si a ello se agrega que el 90 % de los estudiantes provienen de las clases medias, se tendrá muy claro que en definitiva los verdaderos beneficiarios de ese sistema percibido como ventajoso, lo sea o no, son los estudiantes de las clases medias y que no hay nada que lo haga particularmente beneficioso para los de clases bajas. Por el contrario, si se combina con el alargamiento de los estudios por las causas señaladas, puede casi asegurarse que los perjuicios que el sistema pueda llevar consigo recaen específicamente sobre las clases bajas.

A ello se agrega otro hecho. La Universidad uruguaya, como todas las latinoamericanas, tiene una gran preocupación por sostener el nivel de la formación que da y mejorarla. La principal manifestación de ello es, en el comportamiento efectivo, la duración de las carreras, el aumento constante de la complejidad de los programas, etc. Casi no hay facultad que tenga un plan inferior a seis años para carreras que, incluso en países desarrollados expiden, en un lapso menor, un título habilitante que permite la inserción en la actividad. Ahora bien, es un hecho que el movimiento estudiantil no sólo no se ha opuesto a estos alargamientos, tan discutibles desde el punto de vista pedagógico, sino que los ha acompañado. Los estudiantes de la Facultad de Derecho, por ejemplo, no han opuesto objeción alguna a que el plan de estudios pase de cinco a seis años para ser abogado y de cuatro, primero a cinco y luego a seis para ser notario. La justificación que se ha dado es que tal medida sólo significa una mejor racionalización del plan de estudios, no un aumento, desde que de cualquier manera el tiempo real que lleva la carrera es de diez u once años.

En primer lugar, una resignación tan fácil como la que el argumento implica, a que la carrera dure ineluctablemente tanto tiempo, confirma la idea de que es una clase media a la que ese hecho no afecta mayormente la que establece la política. En segundo lugar, la experiencia indica que no es exacto que el mismo material de estudios y el mismo esfuerzo repartido teóricamente antes en 5 años, se re-



parte ahora en 6, sin afectar la duración real que es mucho mayor. Por el contrario, es más material de estudios y más esfuerzo el que se reparte en mayor número de años teóricos y por lo tanto, todo hace previsible que tiene que traducirse en un mayor número de años reales. El caso de la Facultad de Derecho es muy sintomático. Las reformas se han basado en la necesidad de orientar los estudios de Derecho mucho más hacia el Derecho Público y las Ciencias Sociales y modificar el hecho de que descansaban esencialmente sobre el Derecho Privado, de acuerdo con una concepción tradicional del abogado y el escribano que diversas transformaciones han hecho permitir. Pero el análisis comparado de los planes, muestra que esa reforma se ha hecho por agregación. No se han disminuido en nada los cursos de Derecho Privado, simplemente a los que existían se han agregado o ampliado los de Derecho Público y de Ciencias Sociales. En los hechos, pues, se ha admitido el alargamiento real y no meramente teórico de la carrera, con sus consecuencias disfuncionales particularmente para las clases más bajas.

Sólo el que en los hechos las cosas ocurran como se las acaba de describir explica ese extraño fenómeno que se da en el Uruguay, de que en estos puntos y de manera casi constante, el movimiento estudiantil coincide con los representantes de los egresados y con los colegios profesionales. Es bien sabido que, en todas partes, éstos tienden a oponer vallas para que más individuos culminen sus estudios y ejerzan una competencia que pueda ser ruinoso. Los estudiantes, adheridos a una ideología de abrir la Universidad al pueblo, coinciden con los colegios profesionales, que en nombre de otras y diversas ideologías racionalizan también sus intereses de hacer más selectivo el proceso.

Por último, cualquier análisis por rápido que sea del movimiento estudiantil, permite constatar que si éste ha dedicado esfuerzos a ampliar el sistema de becas que parece el modo más eficaz de crear una universidad popular, esos esfuerzos han sido muchísimo menores que los que han empleado en declaraciones sobre la política nacional e internacional, en la aparente facilitación de los estudios, etc.

Puede pensarse que esta relativamente larga demostración era innecesaria sobre la base de que es obvio que una ideología alimentada por grupos casi totalmente de clase media, no pue-

de ser sino una ideología defensora de los intereses de las clases medias y que sería absurdo esperar otra cosa. Sin embargo, justamente porque en lugar de aceptarse como tal, la ideología se supone y se percibe como efectivamente "popular" esta demostración de sus consecuencias efectivas se hacía necesaria. Por otra parte, sería exagerado creer que el hecho de que la ideología sólo se autojustifique en términos de una apertura dinámica es indiferente. Por el contrario, la preocupación constante por los problemas extrauniversitarios, por la extensión, por el bienestar estudiantil no puede dejar de tener ciertos efectos dinámicos. Lo que ocurre es que esos efectos están en gran medida paralizados, particularmente en lo que la ideología percibe como más importante, porque las clases medias que la segregan se ven espontáneamente llevadas a tomar y a aceptar medidas que puntualmente la contradicen. Más que falsedad lo que hay en un nivel más profundo, es la ambigüedad de la ideología que viene a justificar el privilegio, haciendo sentir que se lucha contra él y, al mismo tiempo, no poniéndolo en peligro efectivamente. Ni el privilegio deja de ser tal, ni cambia realmente, por el hecho de que los grupos beneficiarios lo rechacen por convicciones morales o políticas, pero el mecanismo puede devolverles la buena conciencia que habían perdido.

El punto merecería un análisis mucho más profundo; que no cabe aquí, pues llevaría mucho más del objetivo de este capítulo. El análisis realizado basta para demostrar que tanto las ideologías que unos perciben como de derecha como las que todos perciben como de izquierda, si no son idénticas en sus resultados, en lo fundamental tienen una función conservadora de la situación de las clases medias que las segregan y las propagan. El hecho no tiene nada de anormal sociológicamente, por el contrario, la curiosidad es la de que porque otros grupos hayan sido incapaces de segregar ideologías más dinámicas. Es particularmente notable la incapacidad de las ideologías que se perciben a sí mismas como revolucionarias e innovadoras para encontrar los mecanismos concretos para llevar a cabo la transformación. Probablemente, lo que ocurre es que aun los grupos de clases medias que sienten una privación relativa frente al sistema, están mucho mejor insertadas en él e integradas a él de lo que creen y sobre todo que faltan las presiones rea-

les y efectivas de los otros, de los menos gratificados, que los impulsen y obliguen a buscar una efectiva concreción de la ideología que aceptan.

6. La situación de los intelectuales está muy estrechamente vinculada a los problemas que se acaban de analizar. Es imposible discutir aquí los problemas teóricos que se han planteado sobre la sociología de los intelectuales. La falta de estudios empíricos sobre su situación en la sociedad uruguaya sólo permite, por otra parte, algunas indicaciones muy generales que son otras tantas hipótesis para testar. Son las que tienen más relación con el problema del desarrollo las que se mencionan en lo que sigue.

Desde el punto de vista de las ideologías el rasgo quizás más notable es que los intelectuales uruguayos no han formulado un pensamiento conservador que se admita como tal. Salvo muy raras excepciones, una de ellas sería la de José Irureta Goyena, no hay un pensamiento que se autocalifique de conservador, como no hay ningún partido importante que lo haga. A fortiori, no existe un intento sistemático de crear una ideología conservadora aplicable a la situación del Uruguay.

En general, pues, los intelectuales son o pretenden ser de izquierda. Entre ellos se acusan mutuamente, a veces, de ser reaccionarios, pero el ataque viene de las mismas tiendas y carece de toda significación fuera de ellas. En el grupo de los intelectuales el inconformismo es, por consiguiente, una forma de conformismo con las pautas que lo rigen.

Puede conjeturarse que esta ausencia de desafío de un pensamiento conservador, al que haya que responder, ese navegar dentro de pautas admitidas por todos, es una de las causas de uno de los rasgos más notables sobre el que se volverá: el irrealismo.

Los intelectuales, aunque no siempre por las mismas razones, están en contra. En contra de los partidos tradicionales, aunque haya excepciones; en contra, de la situación del país; en contra del imperialismo; en contra de la injusta distribución del ingreso, etc. El alto status educacional unido a un bajo nivel de ingresos como tales, produce una incongruencia que puede exacerbar la oposición aunque no sea, sin duda, la única causa.

Podría concluirse, a la luz de estos pocos rasgos, que los intelectuales cumplen la función

esperada en toda sociedad: la de introducir elementos de inconformismo. Pero al mismo tiempo, la otra función esperada, la de que en todos o en algunos la oposición al statu quo lleve a la creación de una fórmula positiva para la solución de sus problemas, parece mucho menos cumplida. Los intelectuales han creído demostrar hasta el hartazgo las razones por las cuales la fórmula existente es injusta o inviable pero han sido mucho menos exitosos en crear una fórmula sustitutiva.

Para entrar en ese problema es muy importante considerar la concepción del rol del intelectual y su situación efectiva.

La situación de los intelectuales, en sentido estricto, es muy ambigua. Por un lado, la diferenciación social ha llegado bastante lejos como para que aparezca, y se haga cada vez más fuerte la necesidad de una función especializada. Por otro lado, sin embargo, las posibilidades de dedicación total a la labor intelectual son mínimas: la sociedad sigue teniendo una visión muy tradicional y aristocrática de la actividad intelectual. Una de sus manifestaciones más claras, aunque no por cierto la única, es la baja remuneración. El nivel de ingreso de los profesores universitarios como tales debe ser uno de los más bajos del mundo y esto es tan sintomático como el hecho de que su actividad para lograr mejoras en él es casi inexistente. No sólo no ha habido jamás una huelga que persiga ese objetivo, sino siquiera un movimiento de presión medianamente organizado para lograrlo. Dentro de la Universidad, y a fortiori fuera de ella, el intelectual es el hombre que vive de otra cosa: de la profesión liberal, del periodismo, del comercio, etc. Los esfuerzos recientes para extender el régimen de dedicación total en la Universidad muestran la misma ambigüedad. Por un lado son un indicador de esa necesidad de especialización señalada más arriba. Por otro, el régimen es de una severidad enorme, parece basado en la desconfianza en que alguien aproveche indebidamente un privilegio tan excepcional, que la Ordenanza respectiva llama beneficio, como el de poder y deber dedicarse nada más que a una actividad de tipo intelectual con un sueldo de 300 dólares, que ni siquiera es alto para los cánones de remuneración uruguayos.

La actividad intelectual es pues, casi universalmente una ocupación entre otras, uno de los roles múltiples de un sujeto. Visto el problema



desde otro ángulo, estos hechos indican que la sociedad la percibe de acuerdo a valores bastante tradicionales, como una actividad de lujo, no remunerada o en la que la remuneración es más un honorario que una paga. Las dificultades para establecer una concepción más moderna en el seno de la propia Universidad muestran hasta qué punto ésta, que se considera tan democrática y tan "popular", es solidaria de una concepción aristocratizante de la cultura y de los intelectuales. Si ciertos factores van cambiando esa concepción lo hacen tan lentamente que muestran, una vez más, la ambigüedad del sistema social.

La ambigüedad de la situación de los intelectuales tiene otra manifestación. Para la gran mayoría un proceso complejo los ha conducido a un alto nivel de politización y, simultáneamente, a privarse de todos, o casi todos, los canales de influencia efectiva.

El primer aspecto, la politización, usando el término en el sentido más general posible, ha tenido variaciones de bastante interés. En el período dinámico de creación del "welfare state" en las décadas le 1910 y 1920, una buena parte de los intelectuales están vinculados como técnicos, como asesores, como creadores de un pensamiento, al Estado y a la clase política dominante. Hay, desde luego, intelectuales en la oposición, pero éstos o ejercen algunas funciones políticas o están ligados a partidos que tienen alguna influencia real.

En cuanto la Universidad es el mayor centro, aunque ya no sea el único, de producción intelectual, sus relaciones con la clase política constituyen un buen indicador de la situación que ese acaba de describir. Muchas veces se ha dicho que en América Latina la exacerbación del principio de la autonomía universitaria es el producto de los constantes intentos de intervención de un Poder Ejecutivo que trata de politizar todas las funciones sociales en forma mayor. Sea cual fuere la validez general de esta teoría, no es exacta para el Uruguay. En el período que estudiamos, el artículo 100 de la Constitución de 1918, declara la autonomía de la Enseñanza Superior. Por inercia, en la década de 1920, las autoridades universitarias continúan elevando al Poder Ejecutivo una serie de actos jurídicos para su confirmación o aprobación. Es el Poder Ejecutivo el que los devuelve sosteniendo que en virtud del principio autónomo son de resorte privativo de la Universidad. La

ley concede al Poder Ejecutivo el nombramiento del Rector con venia del Senado. De hecho, la Universidad propone un candidato y éste es siempre nombrado por el Poder Ejecutivo. Más aún, sin que pueda decirse que ilegalmente; pero fuera de toda previsión de la ley que no se refiere a un derecho de propuesta por parte de la Universidad, ésta aprueba un Reglamento que crea un mecanismo interno para elegir a la persona que extraoficialmente se propondrá al Poder Ejecutivo. Este, aun en las épocas de la dictadura, lo nombra.

Las relaciones entre los universitarios y la clase política, eran, pues, excelentes. Aquellos se sienten respetados en toda la autonomía que la Universidad necesita para funcionar; los políticos perciben que cuentan con el asesoramiento necesario para su actividad. No es que no existan críticas a los políticos, las hay y a veces muy duras; pero no hay una oposición sistemática a la clase política dominante como tal.

A partir de la post-guerra mundial la situación cambia totalmente. Poco a poco la Universidad va apareciendo en forma cada vez más sistemática en oposición a los partidos tradicionales; los intelectuales se radicalizan, etc. Se trata de un complejo proceso. Por un lado es una manifestación del fenómeno general de la autonomía creciente de las esferas institucionales que, aplicado a la Universidad, que parte de una gran autonomía, llega a tener caracteres extremos. En segundo lugar, significa que una esfera institucional importante es dominada políticamente por grupos que, al nivel de la sociedad global, son minoritarios. Los intelectuales que por causas que no es del caso analizar aquí se sienten rechazados por los partidos políticos tradicionales que tan bien los acogieron en el pasado, integran esos grupos minoritarios o se sienten más próximos de ellos.

La consecuencia de este proceso es una politización creciente de la Universidad, de signo contrario a los partidos políticos mayoritarios del país.

Ese proceso es paralelo al de la radicalización política de los intelectuales. Aunque teóricamente es legítimo concebir el rol del intelectual como independiente de toda intervención directa en la política activa y cumpliendo una función específica, esta concepción es la que la inmensa mayoría de los intelectuales se niegan a aceptar.

La participación que se exige en esta autoimagen de los intelectuales de izquierda, es decir de casi todos los intelectuales, no es una participación política cualquiera, es una participación en tanto que intelectuales. El papel es el de intelectual-ideólogo.

Los justificativos racionales de esta manera de ver son muy variados. El que aparece como principal es el de que la situación de nuestras sociedades, dominadas por el imperialismo, no permite otra posición más que la de lucha constante, en la que deben estar presentes todos, puesto que el efecto de dominación se ejerce sobre todos, los intelectuales incluidos. El intelectual no comprometido, es el intelectual desarraigado, el que renuncia a tomar su puesto de lucha en la sociedad, lo que equivale en definitiva a defender el orden existente. En un mundo en blanco y negro, el que no es blanco, es negro. Por aquí se llega a otro argumento principal, en el sentido de que todos los otros giran alrededor de estos dos. El intelectual no comprometido, aséptico, es considerado como el portador inconsciente de una ideología que si en los países dominantes es el producto del consenso, en la sociedad uruguaya es un efecto de la dominación cultural.

Hay un movimiento pendular entre estos dos polos de la argumentación, que no son, sin embargo, contradictorios. Por un lado se reprocha al intelectual por no tener ideología; por otro lado que la tiene inconscientemente. La contradicción no existe porque lo que la argumentación trata de demostrar es que la imagen del intelectual no comprometido es doblemente falsa: porque implica rehuir una responsabilidad inherente a su condición de tal en una sociedad subdesarrollada y porque lleva consigo una ideología no percibida de apoyo al orden existente. Pero aunque la contradicción no existe en el fondo es exacto que en muchos textos de argumentación contra el intelectual aséptico e irresponsable se la comete de manera flagrante.

La conclusión lógica de estas ideas es que el intelectual debe jugar un rol político eficaz. Hasta este punto los intelectuales de izquierda están casi unánimemente de acuerdo. A partir de él comienzan las diferencias entre los comunistas y los que no lo son. Los primeros, encuentran a través del Partido Comunista una expresión y una esperanza de eficacia que si

no colma todas sus expectativas por lo menos no las frustra totalmente. Pero la gran mayoría de los intelectuales no son comunistas y el problema se les plantea de una manera aguda, porque se han ido quedando aislados de toda posibilidad de acción eficaz.

En otras palabras, diversos factores han radicalizado a los intelectuales y han aumentado, a sus ojos, la importancia de ejercer un rol político. Pero los mismos factores han provocado la separación total o casi total de los intelectuales universitarios y a su vera de casi todos los otros, de los titulares del poder político. Estos desconían cada vez más de ellos, cuya crítica es, por otra parte, cada vez más condenatoria del sistema existente. De esa manera los intelectuales se condenan prácticamente a la ineficacia, la frustración del rol que se atribuyen. No les queda otra solución que aislarse dentro de la Universidad, donde sus pautas y sus valores predominan, donde el mundo funciona tan o casi tan a la izquierda, como les parece deseable.

Este aislamiento, este encierro en una esfera institucional cada vez más independiente refuerza la violencia de la crítica del sistema, lo que a su vez refuerza el aislamiento y así sucesivamente. Desde el punto de vista interinstitucional es posible imaginarse varios caminos posibles. Una situación de esta naturaleza puede mantenerse mucho tiempo y convertirse en un proceso autosostenido. La experiencia comparada demuestra que puede ser peligrosa para un sistema político si éste es desafiado por movimientos sociales importantes que toman a los intelectuales universitarios como sus ideólogos. Pero si esos movimientos no existen, o la flexibilidad del sistema político para pactar con ellos es muy alta, el hecho de que los intelectuales revolucionarios se aislen cada vez más en una esfera institucional en la cual su palabra encuentra amplio eco, pero carece de verdadera difusión fuera, puede ser altamente funcional para el sistema político. Es así como si el sistema les otorgara un campo delimitado para jugar al radicalismo, cuanto más fuerte, menos comunicable al resto de la sociedad. Los esfuerzos de una buena parte de la prensa ligada a los partidos tradicionales por transmitir la imagen falsa de que la Universidad es comunista, junto al respeto que los mismos partidos han exhibido por la autonomía de la Universidad, parecen indicar que la hipótesis de



la existencia de ese mecanismo está lejos de ser descabellada.

Es obvio, sin embargo, que ciertas tensiones son inevitables en esa solución. Los dirigentes políticos pueden llegar a tener, algunos ya la tienen, la imagen de que esa propaganda constante les perjudica grandemente, de que la existencia de un foco de izquierda en perenne desafío al sistema, puede ponerlo en peligro. El aumento de las tensiones sociales, previsible si no se sale de la situación de estancamiento, puede intensificar esa percepción y/o convertir a la Universidad en el chivo emisario para demostrar la fuerza de un gobierno. El caso argentino demuestra que la Universidad combatiente está totalmente aislada, que carece de todo sistema de comunicación eficaz con ese pueblo y esas organizaciones populares a quienes ideológicamente se siente identificada y que éstas la dejarán caer sin una expresión de protesta. Un hecho de esta naturaleza tiene una significación ambigua para el problema que tratamos. Por un lado puede pensarse que demuestra que la influencia de la Universidad es tan pequeña que la solución es dejarla sola y aislada como en la primera hipótesis prevista. Pero por otro lado el mismo hecho parece demostrar que la imagen que muchos políticos tenían de que toda intervención crearía reacciones extrauniversitarias muy fuertes es falsa y puede constituirse, por lo tanto, en un aliciente para violar la autonomía.

Hasta ahora, la primera solución parece claramente predominante. En la última Reforma de la Constitución la autonomía de la Universidad se ha dejado tan irrestricta como antes. Descubrir la autonomía de la Universidad es, en la sociedad uruguaya, violar la Constitución, y sólo es concebible como parte de una solución general de golpe de fuerza.

Estas circunstancias parecen librar a la Universidad del horror del desconocimiento de sus fueros. En cambio, el mantenimiento de la situación crea problemas de una gravedad extrema. No importa a estos efectos si la responsabilidad última es de los políticos o de los intelectuales, el hecho es que si se les atribuye a éstos cualquier función, por mínima que sea, en el desarrollo del país, el sistema los condena a no desempeñarla. En tanto que viven en conflicto perpetuo con los titulares del poder político y quieren desempeñar, al mismo

tiempo un rol político, viven en una contradicción trágica y se condenan a la ineficacia. En tanto que la función política requiere cada vez más el asesoramiento de los intelectuales, el sistema se priva de él.

Una buena parte de los intelectuales uruguayos se burla del intelectual químicamente puro; pero persigue una imagen todavía más extraña, la del intelectual-ideólogo o intelectual-político químicamente puro desde el punto de vista político. Esto lleva a una situación en que los políticos no pueden pactar con los intelectuales, ni éstos con aquéllos, salvo cuando no hay ningún peligro de que alcancen el poder.

A menudo, implícita o explícitamente, los intelectuales recuerdan la función que sus colegas han tenido en ciertos países subdesarrollados. Pero el problema es, justamente, que la han tenido en cuanto han ligado su suerte a los que ejercen el poder o a grupos emergentes que han terminado por conquistarlo. Pero ni una ni otra cosa se ha producido en la sociedad uruguaya ni parece próxima a ocurrir.

Por otra parte, la sociedad es suficientemente compleja como para reclamar la existencia del intelectual-intelectual, para admitir incluso, una pluralidad de roles de los intelectuales. Lo único que parece incompatible con la participación efectiva de los intelectuales en la transformación de la sociedad, es pregonar la revolución en un circuito cerrado, cada vez más aislado.

Ciertos hechos recientes indican que esta situación se va transformando. Diversos técnicos e intelectuales egresados de la Universidad, de muy diferentes ideologías políticas han contribuido a elaborar el Diagnóstico y Plan de la CIDE, el estudio sobre la situación del agro, etc., reuniendo en pocos años el material más complejo conocido hasta ahora sobre la situación del país.

Es importante subrayar dos fenómenos. El primero, es que un estudio de tal magnitud haya sido hecho fuera de la Universidad. Tal cosa sólo puede explicarse por las dificultades muy graves que encuentra el desarrollo de la investigación en su seno.

El segundo, mucho más importante, es la acción que el fenómeno ha producido entre los intelectuales que están en la posición descrita anteriormente. En su mayoría, o han criticado la colaboración con el gobierno y el imperia-

lismo supuestamente dadas en el trabajo, o lo han ignorado, o lo han minimizado. No hay ninguna proporción entre el tiempo que han dedicado a realizar un análisis serio del trabajo, aunque fuera profundamente crítico, y el que han empleado en reiterar las acusaciones puramente ideológicas o personales. Este es un fenómeno importante. Indica, por debajo de las supuestas motivaciones ideológicas, los temores de grupos que hasta ahora gozaron de una especie de monopolio del conocimiento de ciertos

temas de sentirse desplazados por una nueva clase intelectual y técnica emergente.

Pese a estos cambios, o quizá mejor pese a estos indicios de cambio, la clase intelectual y la clase política, si se permite usar ese lenguaje, siguen esencialmente enfrentadas y sin canales de comunicación adecuados. Las posibilidades de construir así una fórmula de pensamiento que se convierta en un proyecto realizable para sacar al país del estancamiento son muy escasas.

## APORTES

Revista trimestral de estudios latinoamericanos  
publicada por el I.L.A.R.I.

NUMERO 5

### ESTUDIANTES Y POLITICA

Presentación .....	Aldo E. SOLARI
Activismo en Venezuela .....	Orlando ALBORNOZ
Actitudes y actividades de los estudiantes chilenos .....	Myron GLAZER
Poder socializador de las universidades argentinas .....	Juan Osvaldo INGLESE Glaucio A. D. SOARES y
El mundo de las ideologías .....	Loreto HOECKER
El intelectual latinoamericano y el desarrollo económico .....	Frank BONILLA

Inventario de los estudios en ciencias sociales sobre América Latina  
(VI - Desarrollo económico y social)

Director: Luis Mercier Vega

Redacción: Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales  
23, rue de la Pépinière, París 8e

Administración: 97, rue St-Lazare, París 9e  
Suscripción anual: 4 US\$



BENITO MILLA

## LAS RESPONSABILIDADES DEL ESCRITOR

Los temas se desplazan con más frecuencia que se resuelven o desaparecen. El tema del compromiso del escritor, de sus responsabilidades ante la sociedad, que fue el tópico dominante en la Europa de la segunda posguerra, la Europa de Sartre y de Camus, es ahora una de las grandes preocupaciones de los intelectuales latinoamericanos, enfrentados a un tiempo de crisis, de graves presiones sociales. Y ya se sabe que el artista no puede permanecer ajeno a su entorno, que el arte, en su significado más profundo, es comunicación, la forma más elevada del diálogo. Tal vez uno de los artistas que en nuestro ámbito idiomático vio más claro y caló más hondo en las reconditeces y confusiones de ese tema —el de la responsabilidad del escritor— fue Pedro Salinas.

Pedro Salinas nació en Madrid en 1892 y vino a dar en la mar, que es el morir, en Boston, EE.UU., en 1951. Profunda y entrañablemente español,

murió en el destierro, por el que había optado voluntariamente al terminar la guerra civil española. Dejó una obra considerable repartida entre libros de poesía, de crítica, de narrativa y de teatro. Fue profesor activo en varias universidades —España, Francia, Estados Unidos, Puerto Rico— contribuyendo con una docencia brillante a enriquecer los temas de literatura y filología hispánicas.

Como poeta Salinas inaugura su obra en 1923, con *Presagios* libro al que siguen *Víspera del gozo* (prosa poética, 1926), *Seguro Azar* (1929), *Fábula y Signo* (1931) y *La voz a ti debida* (1933). Cinco libros en diez años. Durante ese período también funda la revista *Índice Literario*, en el Centro de Estudios Históricos, de Madrid, introduciendo en España esa modalidad de periodismo literario, alerta e inteligente, que parecía ser un monopolio de los franceses en ese tiempo. Entonces empieza una labor crítica objetiva y diáfana, madurando un estilo ensayístico de gran tersura y penetración que había de concretarse en sus libros posteriores: *Literatura Española Siglo XX*, *La Poesía de Rubén Darío*, *Jorge Manrique o Tradición y Originalidad*.

Crítico creador además de universitario inteligente, Salinas no limitó su curiosidad ni sus recursos profesionales a una erudición sin proyecciones en el presente. Un clásico le interesaba en la medida en que estuviera siempre dispuesto a dar prueba irrefutable de su valor en cualquier momento. De ahí que sus investigaciones en el plano de la literatura oscilaran de los clásicos a los contemporáneos, del anónimo *Poema del Cid* a García Lorca. Por otro lado, sus estudios de filología siempre estuvieron referidos a la letra viva, a la palabra actuante, por lo que sus digresiones sobre lenguaje son siempre animadas y penetrantes. Profesor hasta la médula, nada menos aparentemente profesoral que los ensayos de Salinas, rescatados

de la carcoma pedante por una simpatía fresca y viva que fue su distintivo como poeta y como hombre.

Muerto Salinas en 1951, una buena parte de su obra crítica estaba inédita, o dispersa en revistas de difícil circulación, o de circulación limitada a un área regional, que las hacen inaccesibles para cientos de lectores del mundo que habla español. Le debemos a Juan Marichal, también profesor en EE.UU., la paciente e inteligente tarea de ordenación y selección de esos textos, que con método y notable buen gusto vienen apareciendo en volúmenes. Así, a los *Ensayos de Literatura Hispánica* (Aguilar, Madrid, 1958) se añadieron los agrupados bajo el título de *La Responsabilidad del Escritor y otros ensayos* (Seix Barral, Barcelona, 1961).

Estos ensayos que Juan Marichal agrupó bajo tan sugestivo, actual y polémico título, implican toda una profesión de fe, una manera de interpretar la literatura y la función del escritor en la sociedad, debatidos y controvertidos conceptos a los que Salinas se acerca a pecho descubierto, como buen caballero, para dejar constancia de su opinión, no siempre comparable por todos, pero indudablemente clara. Porque Salinas, fácilmente filiable en el movimiento de los "esteticistas" (integró la "generación del 27" y fue amigo del alma de Jorge Guillén) se distingue sin embargo por buscar la interacción de la realidad vigente en el poema, afán que lo llevó, en su primera época, a combinar nociones científicas y técnicas con su poesía, con resultados discutibles. Pero la maduración social de Salinas y, más en general, de casi toda su promoción, quedó patentizada con su actitud durante los años de la República y más cabalmente durante el gran entrevero español de la guerra civil. Es decir, que pasada la edad de jugar con las palabras, de la facilidad ante la vida, la percepción de lo verdaderamente importante surge de inmediato, y el poeta se hace hombre para asumir como tal su papel ante el mundo. Debido a esas experiencias de

corte dramático cambia la actitud del poeta, pero persiste una saludable propensión al equilibrio, una inalienable tendencia a buscar la posición justa, a dar a Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César.

Por eso queremos destacar hoy algunas de las ideas que Salinas expone en este libro que se abre con un ensayo que titula "Aprecio y Defensa del Lenguaje", es decir, de la palabra, instrumento vital del escritor, cuyo poder puede ejercerse para hacer el bien o el mal. *En la materia amorfa de los vocablos se libra, como en todo el vasto campo de la naturaleza humana, la lucha entre los dos principios de Ormuz y Arimán, el del bien y el del mal. Acaso sienten hoy muchos hombres que se les ha empujado al margen del derrumbadero en que hoy está el mundo, por el uso vicioso de las palabras. por las falacias deliberadas de políticos que envolvían designios viles en palabras nobles. Esas falacias llegan a envenenar toda la vida social y el artista, muchas veces, se hace cómplice, sin saberlo, como el sabio que incorpora elementos cada vez más mortíferos a los arsenales destructores del Estado. Ni la ciencia es inócua ni fútil la palabra. Ambas tienen su filo, a veces mortal, según quienes las emplean. El escritor, pues, debe defender el buen uso del lenguaje, y ya estamos ante su responsabilidad primordial.*

Cunde, a partir de este siglo, una gran prisa alfabetizadora y la enseñanza primaria obligatoria figura con carácter institucional en la mayor parte de los países. No sé en qué libro hablaba Victor Hugo, con legítima unción del día en que todos los hombres supieran leer. Se olvidaba de que se puede saber leer, pero leer lo que no importa, o lo que importa para mal. Por eso dice Salinas que *abriga ciertas y graves dudas sobre esa división de los humanos en alfabetos y analfabetos, y, muy particularmente, sobre las consecuencias que de ella*



suelen derivarse para la valoración del hombre. Desconfía, con razón, de esa sapiencia gracias a la cual descifran sin pena los carteles que por doquier nos cantan las palabras mágicas: Coca-Cola. Frente a este analfabeto impuro, contrahecho, artificial, criatura de la educación moderna, que se alza, sin darse él cuenta, contra ella... está el analfabeto puro, el clásico, el analfabeto de naturaleza, que, sea por la causa que sea, no sabe leer. Este analfabeto puede ser persona trágica, y es su tragedia que, poseyendo su alma virtudes innatas bastantes para designarlo como ser de excepción, si el laboreo de las ideas hiciese germinar aquellas virtudes, se queda baldío por carencia de letras y cultivo. Así nos expone Salinas el doble filo de la cuestión del alfabetismo, cayendo en la cuenta en que no cayó Víctor Hugo, es decir, que no basta con poder descifrar y ordenar ciertas relaciones de letras, sino usarlas y extenderlas esclarecedoramente. La palabra tiene sus poderes, indudablemente, pero hay que saber usarlos. Es a la tarea que se dan, comúnmente, los escritores, "la minoría literaria", y en el debate de esta cuestión es donde las opiniones de Salinas se hacen más comprometidas y polémicas.

Su ensayo *La Gran Cabeza de Turco o la minoría literaria*, es una extensa réplica al crítico norteamericano Van Wyck Brooks, alcanzado por un ramalazo de ese huracán nacionalista-mayoritario que arrastra a tantos, que hace tambalearse a Archibald McLeish y a Bernardo de Voto, escritores que en los tiempos de la marea fascista hicieron coro al Julien Benda de *La Tráshison des Clercs*. Pero cuando declinan las tensiones históricas puede verse que los extremos no eran necesarios y que muy comúnmente cada artista verdadero, por muy minoritario que se crea, refleja de alguna manera una íntima relación con su tiempo. Así Salinas explica, con razón, que ningún artista puede por su libérrimo albedrío, optar entre ser un ar-

tista para todos o serlo para pocos. Para él, la peculiaridad del poeta consiste en su hallarse en esa zona fronteriza entre insobornable soledad e inmensa compañía, entre el individuo que sintió a solas en el seno de su alma la voz del ángel, y el poeta que la convierte en una realidad participable a un número indefinido de gentes.

Así, pues, al artista hay que dejarlo solo, como al torero ante el toro, para que se aplique a su tarea de conmovir y asombrar a las multitudes. El ensayo final de este libro, *Balzac o los poderes del escritor*, es una profunda reflexión en torno al quehacer literario, a su significación en el mundo, y también una descripción de las angustias del hombre ante la obra entrevista en toda su vastedad, pero limitado por el tiempo, por las presiones sociales, por sus mismas internas contradicciones y pasiones. Balzac, monárquico y aristocratizante, autor señero de su siglo, cuya obra es el más vivo documento de su época y de sus gentes, sucumbió mil veces a las tentaciones del poder que su misma fama le confería. Pero su verdadero poder, el que lo ha rescatado para todos nosotros y seguramente para muchas generaciones por venir, es el que, como dice Salinas, se ejerce hacia dentro, hacia la subyugación y rendimiento de todas las misteriosas resistencias que el espíritu creador encuentra para la realización cabal de su obra, y no hacia fuera, hacia la conquista del dinero y del éxito mundano. Estas palabras revelan una posición lúcida y equilibrada en cuanto a la verdadera significación del escritor en su sociedad y su tiempo. A partir del compromiso consigo mismo, su actitud ante el mundo y ante los hombres será la de una solidaridad sin humillaciones ni entregas, la de una experiencia profunda y compartible, pero nunca impuesta ni condicionada. En todo caso, compromiso dentro de la libertad, sin la que el escritor y el artista son absolutamente impensables.

## KOSTAS AXELOS

# PENSAMIENTO Y POESIA

### SIETE PENSAMIENTOS SOBRE EL PENSAMIENTO

1. Nunca el pensamiento llega a pensar su objeto hasta el final, si es que hay un fin. Incluso, es estrictamente imposible pensar y dirigir un pensamiento hasta sus últimas consecuencias. También es imposible comprender del todo un pensamiento amplio y profundo, mantenerse a su altura, seguir su profundidad. Los pensamientos que suceden a un gran pensamiento y se inspiran en él, no pueden sino atender a su movimiento, y seguirlo.

2. Preocupados por establecer y explorar los fundamentos últimos, todos los pensamientos se detienen delante de un supuesto primero —y último— fundamento.

3. Los pensamientos fanáticamente regidos por las determinaciones obligan a interrogar los fundamentos de las determinaciones.

4. El pensamiento es interrogativo y cuestionante, en cuanto puesto en movimiento y en cuestión por aquello de lo cual él es pensamiento.

5. Todo pensamiento implica cierta ironía, una ironía que no depende ni de la certidumbre ni de la incertidumbre, ni de la conciencia ni de la inconsciencia. Y esta ironía es corrosiva de otros pensamientos y de sí misma.

6. Los grandes pensamientos que gobiernan el mundo no pueden actuar sino por malentendido, de manera trivializante y unilateral, o de muchas maneras confusas y eléctricamente multilaterales.

7. El logos es palabra, al mismo tiempo que fundamenta y sobrepasa su devenir-palabra.

### TRES PALABRAS SOBRE POESIA

1. ¿Qué quería decir Aristóteles el Es-tagirita, filósofo serio y riguroso, y de ninguna manera jovencuelo fantasioso y delirante, cuando escribía en la *Poética* estas líneas que bien vale la pena leer y entender: "La poesía está más cerca de la ciencia y es más importante que la investigación histórica, pues la poesía habla del total; la historia se refiere a lo particular". ¿No debieran, estas palabras, ser meditadas por aquellos que no renuncian al pensamiento poético, es decir, activo y creador, y rechazan el ver en la poeticidad de la poesía una simple forma de la superestructura o una actividad gratuita y literaria? ¿La poesía no podrá ser la aliada del pensamiento en el combate que el lenguaje emprende, más allá de la muerte de la obra de arte?

2. No hay, de un lado, el logos, el pensamiento, el lenguaje, la poesía, la teoría, la vista, el oído, el conocimiento; y del otro, la praxis, la acción, el tacto, la producción. Apenas si podemos decir que son dos ríos



que manan de una misma fuente y afluyen al mismo océano. La unidad —y no la identidad en la indiferenciación— del decir y del hacer no tiene nada que ver con todas las palabras —¡ciertamente derivadas!— que hablan el lenguaje del espiritualismo o del materialismo, del idealismo o del realismo. La conquista de la tierra y la marcha de la estrella, la terrible y a menudo casi silenciosa acción de la palabra y la fuerza de la creatividad manifiestan esta unidad poéticamente productiva, en el seno de la que no cesan de romper como olas las fuerzas prosaicas.

3. ¿Podríamos no subordinar la praxis a la poesía sin invertir su relación? ¿No sería posible no decidir cuál de los caminos de la palabra —poético, racionante,

práctico es el más decisivo? ¿Aceptaríamos no escindir el misterio y la mecánica de la interioridad, de la mecánica y del misterio de la exterioridad, para intentar sobrepasar (¿en qué dirección?) su vínculo dialéctico? ¿Estaremos maduros para dejar de ver en el poema el lugar de la poesía, rimando según la poesía que estalla en el mundo —la poeticidad del Mundo—, pero sin experimentarla como un modo de ser perpetuamente dado? ¿Soportaríamos no comprender la poesía como un meteoro que atraviesa el cielo para caer sobre la tierra, sin querer por no eso hacer de ella nuestro pan cotidiano? ¿Presentimos ya cuán poco original y futura es la distinción entre la instalación (fija) y la errancia (vagabunda)?

(Traducción de Alberto Paganini).

(Kostas Axelos es un filósofo francés de origen griego. Es encargado de cursos en La Sorbona. Después de haber publicado en griego una antología de Ensayos filosóficos, (Atenas, 1952), tres libros en francés constituyen una trilogía, El despliegue de la errancia, consagrados a Heráclito, a Marx, al Pensamiento Planetario (ediciones de Minuit, 1961, 1962, 1964), y un libro en alemán, Introducción a un pensamiento futuro (Niemeyer, Tübingen, 1966). Kostas Axelos, del cual muchos textos han sido ya traducidos en español —en las revistas: Revista de la Universidad de México, Diálogos, Sur, Deslinde y TEMAS—, concluye una obra de carácter filosófico y poético: El juego del mundo. De ella se han extraído los fragmentos que aquí se publican).

RUBEN COTELO

## GARCIA MARQUEZ Y EL TEMA DE LA PROHIBICION DEL INCESTO

"Tuve una infancia prodigiosa", le contó Gabriel García Márquez a Luis Harss, y buena parte de ese prodigio lo ha transmitido a *Cien años de soledad* (1), una obra en la cual ocurren prodigios y maravillas como en las novelas de caballería, una novela que ostenta las desmesuras de las infancias literarias, cuando se narra sin atender a los preceptos del realismo y todo —hombre y mundo embrionarios— se recreaban y fecundaban mutuamente entre mitos y leyendas.

García Márquez vivió los ocho primeros años de su vida con sus abuelos, en el pueblo colombiano de Aracataca, donde nació en 1928. El recuerdo del novelista ha exaltado la figura de sus abuelos: "Tenían una casa enorme, llena de fantasmas. Era una gente con una gran imaginación y superstición. En cada rincón había muertos y memorias, y después de las seis de la tarde la casa era intransitable. Era un mundo prodigioso de terror. Había conversaciones en clave". La

abuela, una mujer excitable y propensa a los excesos y visiones —siempre según el testimonio de García Márquez a Luis Harss y que otros periodistas también han recogido— lo aterrizzaba con sus cuentos antes de dormir. El abuelo, en cambio, era más compañero; llegó a ser "la figura más importante de mi vida". Cuando el abuelo murió —Gabriel tenía ocho años— "todo me resultó bastante plano... Desde entonces no me ha pasado nada interesante". Fue el anciano quien le relató episodios de las guerras civiles colombianas, en las que había participado. García Márquez le confesó a Luis Harss que "todo lo que he escrito hasta ahora lo conocía ya o lo había oído antes de los ocho años".

Un hipotético erudito del futuro podrá probar, o no, la certeza documentable de las referencias de García Márquez; y no sería difícil que se demostrara la parcial deformación de sus recuerdos, alterados por la peculiar visión de la infancia, vueltos a transformar por las necesidades de la creación literaria, ya que Luis Harss entrevistó al novelista precisamente durante la gestación de *Cien años de soledad*. Y sin embargo, queda en pie la verdad psicológica de esa visión infantil porque exactamente sobre ella elaboró García Márquez el cañamazo de su novela. No importará, entonces, la diferencia topográfica o de nomenclator urbano entre Aracataca y Macondo, porque un pueblo real, histórico, se ha trasmutado en objeto artístico independiente. La casa de los abuelos habrá sido, en todo caso, la base para construir el solar de los Buendía; y se hallará, con textos de historia colombiana a la vista, una buena distancia entre los hechos de las guerras civiles y la versión legendaria, tenemente fantástica, que García Márquez ha preferido ofrecer.

La explicación es simple y complicada a la vez. Como toda gran novela, *Cien años de soledad* recrea un mito. Un mito, vale decir: un símbolo, es un modelo, una estructura que torna habitable un mundo caótico, que instaura un orden inteligible, divide y clasifica la heteroge-



neidad del reino natural, incluido el hombre. Esa reorganización tiene el ambicioso propósito de otorgar un sentido a la materia prima provista por la realidad, a estructurarla para revelar los mecanismos invisibles que la rigen, para dotarla de claves de comprensión. Sobre una realidad escurridiza y a veces inasible, el reproductor de mitos recurre a formas — en García Márquez serán artísticas— que permitan captar y expresar el universo, natural y social, hasta lograr una totalidad. Utiliza una de las vías posibles para fundar un conocimiento, para esbozar los contornos de una lógica que colabore en el esclarecimiento del destino del hombre sobre la tierra.

Cien años de soledad recrea, a través de la historia de una estirpe, los Buendía, el tabú del pecado de la consanguinidad y la tragedia que acecha al quebrantamiento de la norma que prohíbe el incesto. El tema de la maldición de la sangre, por el quebrantamiento de una norma elemental de convivencia del grupo, norma que se hunde en los fondos de la memoria humana, abre y cierra la novela, es el motor secreto y latente que echa a andar sus mecanismos.

Muy pocas y muy vagas fechas ofrece la novela, pero de la lectura es posible inferir que su cuerpo central cubre de 1820 a la tercera década del presente siglo. El armisticio de Neerlandia, que pone fin a los treinta y dos levantamientos del coronel Aureliano Buendía, debió ocurrir hacia 1903, año en que terminan formalmente las guerras civiles en Colombia entre liberales y conservadores. El capítulo segundo, sin embargo, remonta la estirpe de los Buendía hasta el siglo XVI, hasta los bisabuelos de Ursula y José Arcadio, cuyos descendientes ya se habían entrecruzado. Según García Márquez, Ursula Iguarán y José Arcadio Buendía.

“...en verdad estaban ligados hasta la muerte por un vínculo más sólido que el amor: un común remordimiento de conciencia. Eran primos entre sí. Habían crecido juntos en la antigua rancharía que los antepasados de ambos transfor-

maron con su trabajo y sus buenas costumbres en uno de los mejores pueblos de la provincia. Aunque su matrimonio era previsible desde que vinieron al mundo, cuando ellos expresaron la voluntad de casarse sus propios parientes trataron de impedirlo. Tenían el temor de que aquellos saludables cabos de dos razas secularmente entrecruzadas pasaran por la vergüenza de engendrar iguanas. Ya existía un precedente tremendo. Una tía de Ursula, casada con un tío de José Arcadio Buendía, tuvo un hijo que pasó toda la vida con unos pantalones englobados y flojos, y que murió desagrado después de haber vivido cuarenta y dos años en el más puro estado de virginidad, porque nació y creció con una cola cartilaginosa en forma de tirabuzón y con una escobilla de pelos en la punta.”

Por eso Ursula se resiste durante meses a que su marido consuma el matrimonio con ella, y de allí arranca la tragedia. Se difunde en el pueblo que Ursula y José Arcadio no son en realidad marido y mujer, hasta que en una gallería el marido debe matar a un hombre que lo ha insultado. El fantasma del asesinado persigue a José Arcadio hasta que éste decide abandonar el pueblo. Seguidos por varias familias jóvenes, los Buendía atraviesan la sierra y luego de casi dos años de travesía (durante el viaje nace el hijo, José Arcadio, sin cola de cerdo), este nuevo Moisés llega a la tierra que nadie les prometió y durante el sueño ve una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo. Pregunta por el nombre de la ciudad y le contestan “Macondo”. Allí se instalan y levantan el pueblo.

La tentación del incesto perseguirá a la familia. Aureliano José ronda a su tía durante agotadoras noches de caricias en que el tabú detiene a Amaranta al borde mismo del pecado. Dos generaciones después, el último Aureliano y la última Amaranta Ursula se convierten en amantes sin saber que son tía y sobrino. En las ruinas de la casa familiar, invadida por las hormigas y los comejenes, nace el hijo del incesto: tiene cola de cerdo. Los amantes no se alarman por

que desconocen el vínculo de parentesco que los une. Pero Amaranta Ursula muere desangrándose después del parto y el niño —descuidado por su padre— es comido por las hormigas.

Sólo entonces Aureliano comienza a entender. Ha gastado sus ojos durante años, como un pobre erudito de pueblo, tratando de descifrar los manuscritos que dejara en su casa el gitano Malquiades, un personaje ciertamente mitológico que García Márquez introdujo en la novela para otorgarle una exacta dimensión legendaria y trágica. Cuando el último Buendía contempla paralizado el cadáver de su hijo que es arrastrado por las hormigas, comprende los signos —en sánscrito— de los pergaminos que en su propia casa redactara el mago, adivino y alquimista: “El primero de la estirpe está amarrado a un árbol y al último de ella lo están comiendo las hormigas”.

Malquiades había escrito la historia de la familia “hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación. La había redactado en sánscrito, que era su lengua materna, y había cifrado los versos pares con la clave privada del emperador Augusto, y los impares con claves militares lacedemonias”. Es la novela dentro de la novela, un recurso típicamente oriental que ha adoptado la literatura fantástica. Con él se liquida el tiempo convencional y se introduce otro concentrado, de modo que todos los episodios cotidianos, dice García Márquez, cronista de otra crónica ya escrita, “coexistieran en un instante”.

Comprendida la clave, a medida que el último Buendía descifra el manuscrito apollidado que cuenta la historia de su estirpe (la consanguinidad de los fundadores de Macondo; la lúcida y pacífica locura del bisabuelo, que muere atado a un árbol después que Malquiades lo iniciara en los misterios de la ciencia alquímica; la insensatez de las treinta y dos guerras civiles, todas perdidas, del coronel Aureliano Buendía, que muere desencantado mientras orina de pie contra un árbol; el nacimiento de la mujer más be-

lla del mundo, que asciende viva al cielo; la declinación y caída de toda la familia), asiste a su propia concepción, sabe quién es su madre, descubre “los primeros indicios de su ser” y alcanza el conocimiento de sí mismo.

Impremeditado Edipo (“Aquel que descifró los enigmas y fue varón muy poderoso”, dice Sófocles: “¿Sabes acaso cuáles son tus padres?”, es el desafío de Tiresias), el último Buendía alcanza simultáneamente el conocimiento y la muerte:

“Aureliano lo reconoció, persiguió los caminos ocultos de su descendencia, y encontró el instante de su propia concepción entre los alacranes y las mariposas amarillas de un baño crepuscular, donde un menestral saciaba su lujuria con una mujer que se le entregaba por rebeldía. Estaba tan absorto, que no sintió tampoco la segunda arremetida del viento, cuya potencia ciclónica arrancó de los quicios las puertas y las ventanas, descuartó el techo de la galería oriental y desarraigó los cimientos. Sólo entonces descubrió que Amaranta Ursula no era su hermana, sino su tía, y que Francis Drake había asaltado a Riohacha solamente para que ellos pudieran buscarse por los laberintos más intrincados de la sangre, hasta engendrar el animal mitológico que había de poner término a la estirpe. Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estamos viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado. Entonces dio otro salto para anticiparse a las predicciones y averiguar la fecha y las circunstancias de su muerte. Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejis-



mos) sería arrasada por el viento y destruida de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra."

La obra de arte —quizás debería decirse toda obra del hombre, o el hombre mismo— ha sido comparada con una cebolla, porque ella también está como cubierta o protegida por sucesivas capas de significación, de las que el análisis deberá liberarla. Así, una primera lectura de *Cien años de soledad* muestra su extraño parentesco, a través de maravillas y prodigios, de personajes desmesurados y episodios exorbitantes, con las novelas de caballería, con *Gargantúa y Pantagruel*, con las fábulas del folklore, con las infancias literarias. Una segunda lectura deja caer esa cara superficial y la explica al revelar la presencia conductora del tema de la prohibición, y tentación, del incesto. Otras lecturas y análisis son posibles, y deberían pronunciarse, por ejemplo, sobre varias figuras primigenias, entre ellas el gitano Melquíades, el propio coronel Aureliano

Puede apuntarse, sumariamente, que Buendía y su esposa Ursula. Melquíades, en la sociedad arcaica —la voluntad arcaizante de García Márquez se manifiesta aún en la elección de los nombres propios, como Gerineldo, Amarama, Fernanda del Carpio—, representa la introducción de la ciencia. Es el demiurgo, el metalúrgico, el alquimista que intenta modificar el estado de la materia; es el mago que simboliza la creación, y ya se ha visto que en sus esotéricos manuscritos profetiza el destino de los Buendía, concentra el tiempo (no otra cosa hace el alquimista, que compite con la naturaleza) y otorga a la novela una extraña dimensión cosmogónica. Por su parte, el coronel Aureliano Buendía, con sus treinta y dos revoluciones y el sombrío desencanto con que liquida la última, es la política, la desesperanza por la quie-

bra de un ideal de justicia, la versión crítica de los males de su patria, Colombia.

Que una obra suscite y provoque tal multiplicidad de enfoques, que desafíe cordialmente la imaginación de sus lectores y los incite a comprender las bellezas ocultas debajo de su perfecto, disfrutable estilo, certificaría desde ya la importancia de *Cien años de soledad* y seguramente la madurez de su autor.

(1) Gabriel García Márquez - *Cien años de soledad*. Editorial Sudamericana, 351 págs. Buenos Aires, 1967.

## poesía de américa en editorial alfa

Mario Benedetti  
INVENTARIO 67  
(3ª edición aumentada)

Carlos Germán Belli  
EL PIE SOBRE EL CUELLO

Juan Cunha  
PASTOR PERDIDO

Milton Schinca  
NORA PAZ

Roberto Echavarren Welker  
EL MAR DETRAS DEL NOMBRE  
(Premio Alfa 1966)

EDITORIAL ALFA  
Ciudadela 1389  
Montevideo

JORGE MUSTO

## LA ZAMBULLIDA EN EL EMBUDO

"Buenas salenas cronopio cronopio"

El escritor es, habitualmente, un desconfiado, alguien que dice no se frente al panorama de un orden ya establecido y regimentado por otros, no solamente por los mayores sino también por obsecuentes herederos contemporáneos de la perfección y la armonía y la solemnidad, todo eso que deviene sin esfuerzo en la Academia.

Estos escritores desconfiados, estos iconoclastas de lo cotidiano, no se entregan a este juego por frivolidad. Opera en ellos una especie de instinto que los confirma en una latitud de desarraigo. Niegan porque quieren afirmarse, tocar un suelo más concreto aunque desconocido, algo sólido que se oponga al movimiento de sus pies. Que se le resista o se le entregue poco importa, será esa dialéctica de entrega o resistencia, de oposiciones o complicidades la que, en definitiva, cuestionará toda seguridad sobre sí mismos.

Así avanzan o simplemente se sitúan frente a un objetivo que sistemáticamente se repliega para adoptar formas inéditas, para otra vez guardar disancias, como un buen boxeador después de un golpe.

Demás está decir que este tipo de escritor enarbola esta tensión para un mejor descubrimiento de sí mismo, para conocerse y por esta operación investigar su realidad, el sentido mismo de comer, defecar, lavarse los dientes de mañana, acostarse con una mujer. Este escritor busca; es decir: persigue. Quiere poseer en un vasto ademán que, agotado el impulso, lo devolverá otra vez a la indignancia, de nuevo a la necesidad.

Esta actividad, claro, no puede ejercerse impunemente. Lo imprevisto aguarda a la vuelta de cualquier esquina, en el terrón de azúcar que se empeña en desaparecer debajo de la mesa (a pesar de su condición de paralelepípedo), en una sala de conciertos que se vacía paulatinamente dejándonos a solas con la pianista, en la antropofagia de las señoras gordas que paladegan al Maestro. Lo imprevisto es tal vez descubrir un primer asomo de misterio detrás de lo claramente previsible.

Riesgos de levar anclas y dejar que sople el viento.

Pero hay aventuras literarias que excluyen la iteración biográfica de costumbres más o menos pintorescas. Aquéllas no siempre se identifican a esos mitos literarios saqueados por suplementos y revistas femeninas. Aventura no es fatalmente Blaise Cendrars, o su epígono más célebre, Henry Miller, o el publicitado Jack Kerouac. Hay otro nivel que el meramente periodístico, emulable; otro nivel para nada menoscabado por el hecho de mantener la costumbre del té a las cinco, por la eficaz traducción regular de conferencias de la UNESCO; otra zona personal en donde la aventura se juega plenamente sin necesidad de sofisticaciones aparentes.

Es allí, creo, donde Cortázar legitima sus derechos, en algunas constantes de su obra, en esa convulsa y vital corriente



subterránea que la alimenta permanentemente.

Pero habrá que despojar a este concepto de toda ambigüedad, afirmar desde aquí que el acto de escribir, que el acto de expresarse a través de la forma literaria tiene —al menos en el caso de Cortázar— todos los riesgos de una aventura personal.

Lo que sigue no pretende decalogizar un oficio que contiene infinitas variantes que oscilan entre el clasicismo más edulcorado hasta el más ortodoxo nihilismo. Lo que sigue intenta apenas calificar un parcial catálogo de virtudes que en todo caso validan una cierta actitud, una manera de plantarse frente al mundo y a la realidad.

#### UN HOMBRE ENTRE LOS ANGELES

"En ese cuento dejé de sentirme seguro" dice Cortázar refiriéndose a El perseguidor. Toda su estética —entendida ésta más allá de los juegos meramente formales— se resume en ese personaje, en ese Johnny Carter que descubre un día que lo que toca en su saxo lo está tocando mañana.

"En El perseguidor quisiera renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo. Yo había mirado muy poco al género humano hasta que escribí El perseguidor" (2).

Este acuerdo, este pasar raya sobre un instrumental que amenazaba convertirse en amaramiento, inaugura simultáneamente un voluntario despojamiento pero también una peripetia que devendrá en esa "antinovela", en ese "juicio a la literatura" que es Rayuela.

Johnny ve cementerios con urnas, pierde habitualmente su saxo, se droga, vive en un tiempo desmontable a su capricho, se descalza en la cabina de grabación, se niega a continuar grabando. Es fácil deducir que es un tipo marcadamente no convencional; es más fácil aún identificarlo con esa imagen convencional del

artista que hemos heredado del romanticismo. Sólo que además es otra cosa: Johnny se mueve simultáneamente en dos planos, uno positivo y otro negativo. De este último podemos tomar esa presencia enjuiciadora de lo cotidiano, de los horarios y de las buenas costumbres, ese mudo testimonio de un orden que no entiende, de una realidad que no es la suya. Sin embargo no niega y rechaza de modo consciente; simplemente no participa. Su aspecto positivo, es decir, su afirmación, es el exacto correlato de la primera, su consecuencia, o sería más justo decirlo con palabras de Bruno, el crítico de jazz en el cuento: "Johnny es un hombre entre los ángeles, una realidad entre las irrealidades que somos todos nosotros".

Esto sirve para definirlo por oposición. Pero ya dijimos que Cortázar, en ese cuento, dejó de sentirse seguro. Aquí ya no se trata de dominar la materia con oficio, de estructurar un relato, escamotear datos e impactar con un final sorpresivo. Aquí el escritor se convierte apenas en un "medium" de su propia conciencia, de sus estímulos o necesidades más vitales, de una voz que no comprende y que tantea y que utiliza un oficio que ojalá que todavía no esté —como el saxo de Doc Rodríguez— "deformado por el lado del alma".

"Yo no sé si hay Dios —dice Johnny—, yo toco mi música, yo hago mi Dios, no necesito de tus inventos". Este partir de cero, esta desconfianza no es nihilismo sino una búsqueda de la autenticidad, una creación de símbolos y valores que no valgan por sí mismos sino que conformen una materia indomesticada aún, virgen, una materia que no está cartografiada para una difusión a nivel de los periódicos o los informativos radiales. Johnny está lejos del mundo de los consumidores ("toco mi música, hago mi Dios"), y hace su música para explorarse, para morder la realidad que se le escapa todos los días, esa realidad que tiene una apariencia de un minuto y medio en un viaje de metro y que él vive en recuerdos de más de un cuarto de

hora, esa realidad maniatada por los relojes y los pasado mañana y los contratos cuando siente que "hay algo que quiere ceder en alguna parte, una luz que busca encenderse, o más bien como si fuera necesario quebrar alguna cosa, quebrarla de arriba abajo como un tronco metiéndole una cuña y martillando hasta el final".

La ruptura, claro, no garantiza nada. Si llegamos a quebrar esa alguna cosa que es, seguramente, la gruesa caparazón de las apariencias que encubren una realidad mucho más compleja y desconocida, tal vez desemboquemos en una encrucijada, o en esa zona imprecisa entre dos fronteras.

Pero la ruptura no se propone; la ruptura existe desde el momento en que algo dentro de nosotros, algo indefinido dentro de nosotros se opone con un saludable ademán de rechazo. El orden se desmorona y allí quedamos, de pie entre los escombros, de pie en el final de las fronteras y no sabiendo a dónde dirigir la mirada, qué hacer para inventar de nuevo a Dios.

Johnny vive en ese límite, en esa permanente tensión, con ocasionales atisbos, expuesto a señales inesperadas que lo impulsan fuera de su centro, que le exigen una participación, una total entrega ("Miles tocó algo tan hermoso que casi me tira de la silla, y entonces me largué, cerré los ojos, volaba. Bruno, te juro que volaba"). Pero mientras tanto no se puede esperar, hay que tantear, mover el brazo y encontrar el vacío, o descubrirse la cara en el espejo de mañana y quedarse sorprendido, o cortar un pedazo de pan, clavar el cuchillo al pan y cortarlo en dos y quedarse tan tranquilo porque todo sigue como antes. Entonces no se puede hablar de pasividad; entonces cualquier gesto cotidiano, inofensivo, es una especie de agresión y de ofensa porque simplemente no se alcanza a comprender. Es como sintonizar el SODRE a mediodía y escuchar que el speaker dice que la señal tónica que se acaba de difundir indica la hora oficial doce, válida para todo el territorio na-

cional. Pasa una cosa así, va a pasar una cosa así todos los días y nada se altera. Es, por lo menos, alarmante.

"La realidad no puede ser esto —dice Bruno—, no es posible que ser crítico de jazz sea la realidad, porque entonces hay alguien que nos está tomando el pelo". Sin embargo sí, sin embargo todos estamos de este lado, fichamos tarjetas y tenemos un casita en un balneario y pagamos puntualmente la contribución inmobiliaria y votamos cada cuatro, o cada cinco años. Somos todo eso que Johnny ni siquiera alcanza a despreciar porque simplemente desconoce. Somos el sentido común, es decir, el absurdo total.

Pero no exageremos. Oigamos a Bruno, ese crítico de jazz que hace fortuna escribiendo una biografía de Johnny Carter, ese equilibrado Bruno, ese yin del yang que es el pobre saxofonista, ese más acá del más allá de Johnny, esa tierra de la rayuela, esa fama que escribe sobre un cronopio, esa hora oficial doce, oigamos a Bruno cuando razona en "lo pobre diablo que es Johnny y que lo agranda y lo convierte en un absurdo viviente, en un cazador sin brazos y sin piernas, en una liebre que corre tras de un tigre que duerme".

Pobre, indefenso Johnny. Queriendo inventar de nuevo a Dios, cuando todo está tan ordenado, cuando el arte se ha ganado ya el derecho a las mayúsculas y el escritor o el músico son unos señores respetables que entienden de cosas importantes. Pobre Johnny, corriendo tras un cementerio lleno de urnas; vamos, Johnny, eso ya se sabe, de todos modos no vamos a seguirle la corriente.

Por suerte están los Bruno que se afanan para escribir tu biografía, para aprovechar la coincidencia de tu muerte con la aparición de la segunda edición del libro, porque entonces se podrá incorporar "una necrológica redactada a toda máquina, y una fotografía del entierro donde se ve un montón de jazzmen famosos". La biografía, entonces, se completa. Todo está muy bien.

Pero hemos terminado hablando casi más de Bruno que de Johnny. Sospecho



que es una facilidad, una especie de concesión. Este saxofonista inculto y caprichoso se nos escapa literalmente de las manos, y querer apresarlos es un intento vano, peligroso, si atendemos al repliegue cauteloso de Bruno cuando afirma que si le seguimos la corriente terminamos todos locos.

Sospecho varias otras cosas; sospecho al Cortázar inseguro de El perseguidor haciendo un examen reflexivo de sí mismo y de su mundo, de toda una estratificada categoría de valores que conspiran contra el individuo entrampándolo en costumbres, modas, prestigios o cualquier otra dependencia. Es un severo juicio del absurdo y el sinsentido cotidiano. Pero sobre todo es una subversión, una subversión exaltante y vital que apenas propone la modestia de la inseguridad, la entrevista presencia de una lucecita que nos guía desde algún rincón de la conciencia; una subversión que es un despojamiento paciente pero inexorable, una especie de strip-tease de la conciencia, menos exhibicionista, seguramente, mucho menos teatral, sobre todo insolente, desafiado de una eventual resonancia en los demás porque los demás, se sabe, son los destinatarios de ese gesto subversivo, los otros, los Bruno, los que realmente no entienden nada aunque se permitan un módico ejercicio condescendiente, aunque confundan los síntomas de su higiénica piedad.

En El perseguidor, Cortázar está tan sorprendido de su recién estrenada inseguridad que todavía no ha desarrugado lo suficientemente el ceño. La misma actitud, pero con un humor que se revierte contra sí mismo, con un humor que es su mejor forma de investigar la realidad, con su más flexible lenguaje, la misma actitud, entonces, encontrará una mayor viabilidad expresiva en Rayuela, la novela que dispara en cinco o seis direcciones este núcleo potencial que es El perseguidor. Alguien que hubiera escrito este cuento tenía necesariamente que escribir aquella novela. Aunque esto parece obvio, vamos a aproximar algunas razones.

## EL SOL APARECIENDO POR EL OESTE

Vamos a hacerlo modestamente, quedándonos apenas en algún aldedaño, prendidos con tenacidad en alguna apertura de la vasta significación de la novela —aunque ésta nos conduzca de la mano en ese descenso desjerarquizante de categorías, y aunque cada peldaño que dejemos atrás y arriba cree proporcionalmente una mayor medida de terror y de despojamiento.

Quedémonos prudentemente de "este lado", en este "más acá" que es una de las ambivalentes constantes de Cortázar, que es la dual estructura que observamos recién en Bruno y en Johnny, y que re-encontraremos en H. Oliveira y en la Maga, en París y en Buenos Aires.

Rastremos ese síntoma y dejemos su diagnóstico a los especialistas. Me arrogo el derecho de elegir y descartar lo que me parece elegible o descartable para continuar esa línea que he intentando definir anteriormente.

Decir que la novela es autobiográfica es un lugar común que además no significa nada o confunde alegremente los propósitos esenciales de Cortázar. Se puede justificar aquella afirmación con argumentos incluso contradictorios. Por eso cualquiera de los posibles planteos resultan vulnerables.

Adelanto que entiendo a Rayuela como un campo minado a cada página y con un sinnúmero de riesgos imprevistos —por esa imprevisión que simplemente es atributo de su propio devenir, del carácter vivo, latente de la materia trabajada—. Adelanto que entiendo esta novela como un puro acto vivencial donde Cortázar respira, se equivoca, sufre o se divierte, sobre todo se divierte, se burla alternativamente de los otros y de él mismo; donde lo observamos moverse con sus inseguridades y sus miedos, con sus alegrías y sus desamparos. Pero ya estamos entrampándonos con las palabras, esas "recayentes"; ya estoy sospechando que lo que digo no quiere decir gran cosa, nada, son unas lindas cositas

que suenan más o menos bien, y aguzando el oído puedo escuchar, coreando esas palabras, una discreta y burlona risa de Cortázar. Porque esa es otra lección que se desprende de Rayuela, esa contradicción que constituye la desconfianza del lenguaje manifestada a través de la palabra. Peligrosa operación, porque según Oliveira a éstas, las palabras "les encanta que uno las saque del ropero y las haga dar vueltas por la pieza".

Pero los riesgos son inevitables. O mejor: los riesgos son casi una profecía. Cortázar define el problema en estos términos: "Allí se toca el punto más penoso de la cuestión. Hay una paradoja terrible en que el escritor, hombre de palabras, lucha contra la palabra. Tiene algo de suicidio. Sin embargo, yo no me alzo contra el lenguaje en su totalidad o su esencia. Me rebelo contra cierto uso, un determinado lenguaje que me parece falso, bastardeado, aplicado a fines innobles".

Pero ese es uno de los tantos riesgos; otros están en una magnitud distinta de esa lucha, están en esos planos de la realidad que son el acucio y el estímulo de Cortázar, planos que trampean las fronteras pero que en un momento determinado son claramente antagónicos y perceptibles.

Ya en "Los premios" había un modesto "más allá". Una popa inabordable y misteriosa y supuestamente infecta. También había un pariente cercano de Johnny Carter y del todavía no inventado Oliveira: Medrano. Medrano es también un perseguidor, a una escala reducida pero no por eso menos trágica, y en esa popa tericamente prohibida encontrará la muerte.

"Tampoco yo sabía lo que había en popa. Hasta hoy no lo sé" confiesa Cortázar. Eso es lo que llamo a un suceso simultáneo: en la contingente realidad de la novela, y en el acto de escribirla. El mismo Cortázar se había referido a esa especie de exorcismo que se operaba en él al redactar algunos cuentos. El elemento catártico se transformará en esa doble interacción de la realidad narrada y

la vivida, conciliará una "necesidad" —la del escritor— con el acto de proclamarla —la obra—.

"La tentativa de encontrar un centro era y sigue siendo un problema personal mío". Y Rayuela es justamente el balbuceo inseguro de esa tentativa. Pero antes, o simultáneamente, se aboca a una especie de operación limpieza. La contradicción es que lo hace con un lastre algo excesivo, y en el intento de la búsqueda va quemando sus energías por el desahucio implacable y sistemático a que somete todos los valores establecidos, todas las categorías supuestamente válidas. Si la persecución de Johnny era dramática, la de Oliveira es desesperada. Aquél era un personaje liberado de contradicciones, al menos liberado en la medida en que estas contradicciones conforman todavía una zona insuperada por Oliveira. Johnny no tiene que negar; levita sobre la realidad cotidiana. Oliveira se desgasta en una pura negación por un exceso de intelectualismo. Recién al final de la novela, en el sanatorio, estará suficientemente preparado para ese salto al absoluto que es la ventana, el cielo de la rayuela, la locura.

No vamos a seguir aquí los horarios o las alternativas de ese proceso. Esto es insustituible en la novela; y se supone que hablamos de algo conocido, adoptando una sobreentendida complicidad para no quedarnos meramente en el anecdotario.

Si en El perseguidor Cortázar confesaba su inseguridad, habrá que entender a Rayuela como un tránsito por el desconcierto, por esa leve certeza de que "voy perdiendo cada vez más la confianza en mí mismo". Esta pérdida de confianza es una pauta concebible a partir de aquel despojamiento antes mencionado. Aunque es lo contrario del mal entendido desaliento. Porque Cortázar no sólo se inmunizó desde temprano contra los lugares comunes; la operación lo llevó más lejos, lo transformó en un desconfiado algo más que virtual, lo hizo descreer de cualquier tipo de seguridad,



abominar del equívoco sentido de perfección en el plano estético o moral.

Una clave para este desajuste con las convenciones puede ser el principio enunciado por ese profeta del absurdo que fue Jarry: "Lo verdaderamente interesante no son las leyes sino las excepciones". Nada más inseguro, claro, que salir a la caza de esas excepciones; la fascinación contiene un larvario estado de peligro. Pero Cortázar no se descorazona ("Yo me moriré sin haber perdido la esperanza de que alguna mañana el sol salga por el oeste. Me exaspera su pertinacia y su obediencia, cosa que a un escritor clásico no ha de parecerle tan mal"). Esto se parece sospechosamente a un manifiesto sobre la actitud poética; se parece tanto que habrá que entenderlo como tal, pero sin desconocer que el autor *sabe* que la verdadera clave está en la botella de leche que encontramos puntualmente todas las mañanas al otro lado de la pueria, que la clave está en esa lista de farmacias de turno que Oliveira le recita a Gregorovius y que es la flagrante evidencia de su incomunicación.

"El misterio del mundo es lo visible, no lo invisible" dice Oscar Wilde. Claro. Y es un misterio subyugado por los siete velos de las leyes, esas pusilánimes e irrevocables etiquetas que nos escamotean el franqueo de una realidad que señala el absurdo de la botella de leche de mañana o de la hora oficial doce o de la lista de las farmacias de turno.

Toda búsqueda es muy probablemente un fracaso. Pero Cortázar es todo lo contrario de un triunfador. Tampoco es un hedonista de élite, como Borges, y esa operación dialéctica que nos propone tiene el suficiente aliento vital como para desacomodarnos de los mullidos sillones de la conformidad o el pasatismo, como para que nos avergoncemos de nuestra actitud de lector hembra.

## EL PERFECTO HUECO

"Algo tan hermoso que casi me tira de la silla" había experimentado John-

ny. Claro que hay que estar dispuestos a ser tirados de la silla. Y si tenemos la suerte de que nos pase algo así no hay que arruinarlo buscando algún desajuste en la madera, en los tornillos, o previniéndonos contra el ridículo de hallarnos en el suelo, o dar cualquier explicación para que no nos confundan con algún excéntrico.

Pero esto no es una lotería. Detrás hay una desconfianza metódica, un largo entrenamiento de negaciones contra la facilidad, una desafección consciente de las nociones de grandeza y de virtud, de lo bueno y de lo verdadero. Todo eso que, se sabe, tiene un leve tufillo sospechoso.

Por lo tanto el camino propuesto, más que andarlo hay que desandararlo; como hacer girar una figura helicoidal en sentido inverso a la apertura de su curva, creando la ilusión óptica de la que la línea retrocede a su punto de partida, al exacto centro de la figura.

Morelli, *alter ego* de Cortázar en Rayuela, quería hacer una novela que en lugar de ser escrita fuera desescrita, como un violento desagravio a la palabra, a esa palabra envilecida que el mismo Cortázar rechazaba. Y esta requisitoria es la actitud de Oliveira de punta a punta de la novela, aunque vaya tomando conciencia de la pobreza de los medios que posee para conformar la realidad. Porque ya todos estamos sospechando lo que le dice Etienne, que "a lo mejor en el mismísimo centro hay un perfecto hueco".

"No te creas que no le he pensado —contesta Oliveira—. Pero hasta por razones estéticas, admitirás que entre situarse en un centro y andar revoloteando por la periferia hay una diferencia cualitativa que da que pensar".

Aunque terminemos encontrando entonces un perfecto hueco, parece andar diciendo. Siempre será mejor que seguir rozando con los hombros ese cerco moldeable, dudosamente adaptable por mentiras sin vigor ni convicción, cerco muellemente confortado por una ética de tra-

diciones heredadas y de verdades puramente enciclopédicas, cuando las preguntas siguen sin respuesta, cuando el absurdo está en lo cotidiano y no en la excepción. Entonces no queda más remedio que pegar el salto, pasar más allá del cerco y a lo mejor encontrarse con el perfecto hueco. Garantías, pibe —diría Oliveira—. Garantías no hay.

Y uno quizá le va tomando el gusto a eso, no dramaticemos. Y el cielo de la rayuela, el presunto hueco, resulta todo lo contrario del suicidio. O nos encontramos como Chesterton, cuando un día se para de cabeza, descubriendo que los árboles crecen hacia abajo, y las mesas se sostienen con las patas para arriba, o que abajo y arriba simplemente no quieren decir nada, en todo caso son un punto de vista perfectible. Andá a saber, cosas así pasan todos los días.

Y ese es el misterio, justamente. Estar aquí, charlando con ustedes, y fuera sin duda que es de noche, y más allá la Plaza Independencia. Y todos son elementos indiscutibles de la realidad, es la realidad y no sirve, es la realidad y no alcanza. O sí; pero "solamente como una creencia fundada en el terror, una necesidad de afirmar lo que te rodea para no caerte dentro del embudo y salir por el otro lado vaya a saber adónde".

Conviene no engañarse, parece andar diciendo Cortázar. Porque después de todo está muy bien: tratar de pasar al "otro lado" podrá ser en definitiva un ejercicio de la libertad pero no necesariamente toda la libertad. Es un acto elegido, un acto de coraje. Macanudo. Pero también puede ser válido quedarse de este lado. El único problema consiste en que ésta no sea una decisión fundada en el terror "para no caerse dentro del embudo".

De nuevo cuestionar, otra vez desconfiar, no como valores en sí mismos, sino como subsidiarios de una manera de plantarse frente al mundo y a la realidad, sin trampitas, aunque vaya uno a saber adónde va a parar.

## LAS TIZAS DE COLORES

"Jarry se dio perfecta cuenta de que las cosas más graves pueden ser exploradas mediante el humor" dice Cortázar. Esto trae aparejado la antioleminidad, el antiacademismo, varios otros anti o más o menos escandalosos. Es también una manera elegante de burlarse de su propia seriedad, de ampararse en una autocrítica severa, de mirar sesgadamente el mundo para tratar de descubrir sus resortes más secretos. Nada muy original, por cierto: el humor, todo eso, se sabe ya de antes. Muy bien, pero nadie pretende la originalidad.

Sin embargo, en algunas secuencias de Rayuela, Cortázar establece una deliberada distancia en uno de cuyos extremos ubica el tono de la narración y en el otro su tema. Es decir: elige para un tema el tono que convencionalmente se sitúa en su antípoda.

"Creo que uno de los momentos de Rayuela donde eso está más logrado es la escena de separación de Oliveira y la Maga —dice el propio Cortázar—. Hay allí un largo diálogo en el que se habla continuamente de una serie de cosas que poco tienen que ver aparentemente con la situación central de ellos dos, y en donde incluso en un momento dado se echan a reír como locos y se vuelcan por el suelo. Pienso que allí conseguí lo que me hubiera resultado imposible transmitir si hubiera buscado el lado exclusivamente patético de la situación. Habría sido una escena más de ruptura, de las muchas que hay en literatura".

Algo similar ocurre en la grotesca escena con la pianista Berthe Trépat, o en el episodio de los tablonos, en Buenos Aires, o en esa noche interminable, charlada, donde se soslayan los resortes emocionales más directos por la muerte y la velación de Rocamadour. O en la última secuencia del sanatorio. El tono es, con distinta insistencia, el que predomina en casi toda la novela.

Esta facultad de humor —un humor cáustico, irónico, una especie de broma



dentro de la torta de cumpleaños—, esta facultad de humor es el arma de que se vale Cortázar con singular destreza. No es un juego en sí mismo, un juego que se muerda la cola; es, por el contrario, su mejor ángulo para cuestionar la realidad, una parapetada posición de francotirador higiénicamente desastrado de trascendencia nominal, francotirador que escrita implacablemente esa "estúpida noción de importancia" de algunos contemporáneos suyos. Este humor no es sólo un arma destructiva; es, como quería Jerry "la mejor manera de hablar de cosas graves".

Es fácil discurrir, debajo de la superficie humorística de Rayuela, las dudas y las vacilaciones de Cortázar, su búsqueda sin concesiones y con rigor y con escasos resultados aparentes; es muy fácil leer otra novela, la verdadera, seguir el proceso laberíntico de un autor que se debate contra los demonios interiores en una lucha que quizá no conduzca a ninguna parte; asistir, en el transcurso de su lectura, a ese proceso creativo de un autor "para quien el ejercicio de la literatura —un acto revolucionario por naturaleza— tiene una alta finalidad misionera como un instrumento para la reforma y la renovación".

Estamos aquí tocando los extremos de esta charla, aquello que al comienzo de la misma tratamos de definir como la aventura de Cortázar. Esta es quizá tan indiscernible en sus resultados como auténtica y ejemplar en sus propósitos. Y cuando afirma que "cada vez voy perdiendo más la confianza en mí mismo, y estoy contento" debemos agradecerle la solidaridad que nos promueve, porque como él pensamos que hay que eliminar los instrumentos que nos parecen falsos, "equiparse de nuevo partiendo de cero", recobrar la culpabilidad de la inocencia, una edad gratuitamente impune para volcar tubos de dentífricos por las ventanas porque simplemente es de mañana y hay sol y todo está tan lindo, o para emplearse en el correo y entregar a cada cliente un globo azul o un globo rojo, o encontrarse con una tortuga, po-

bre, tan torpe ella, tan lenta, encontrarse con una tortuga y sacar las tizas de colores y dibujarle una golondrina sobre su caparazón.

Tal vez así, entonces, la felicidad sueña un poco menos a falso.

- (1) Este es el texto de una charla realizada en la Sociedad de Escritores del Uruguay.  
 (2) Del reportaje recogido por Luis Hars en el volumen "Los nuestros". Todas las declaraciones de Cortázar, que aparecen siempre entrecomilladas, pertenecen al citado reportaje.

#### CONVOCATORIA DEL PREMIO "ADONAIS", DE POESÍA

Ediciones Rialp S. A., convoca al Premio "Adonais", de poesía, anualmente, para jóvenes poetas españoles e hispanoamericanos, con arreglo a las siguientes

#### B A S E S :

- 1ª Podrán concurrir a este Premio los poetas españoles e hispanoamericanos, a excepción de aquellos que ya lo hayan obtenido en años anteriores.
- 2ª Será otorgado un premio de 5.000 pesetas y dos accésits de 1.000 pesetas cada uno a los tres libros inéditos que sean merecedores de ello a juicio del Jurado.
- 3ª La composición de éste se dará a conocer al publicarse el fallo.
- 4ª Cada poeta sólo podrá presentar un original, que ha de ser inédito. La extensión de éste deberá ser aproximadamente la que corresponde a los volúmenes de la Colección "Adonais", que suelen tener, como máximo 100 páginas en octavo.
- 5ª Los originales se presentarán por duplicado, escritos a máquina, haciendo constar en ellos el nombre y domicilio del autor. Deben ser enviados antes del 15 de octubre de cada año, a nombre del Director de la Colección "Adonais", Ediciones Rialp S.A., Preciados 44, Madrid-13, indicando en el sobre "Para el Premio "Adonais", de Poesía".
- 6ª El jurado emitirá su fallo dentro de los tres meses siguientes al día en que se termine el plazo de admisión de los originales.
- 7ª La Colección "Adonais" se reserva el derecho de publicar la primera edición de los libros premiados.

## ENRIQUE ELISSALDE

# POESÍA URUGUAYA DE LA SEGUNDA POSGUERRA

Las variadas manifestaciones que integran la poesía uruguaya de la segunda posguerra, admiten una coherente ordenación, y hasta unificación, en torno a las principales tendencias y corrientes de la poesía universal de nuestro tiempo. Uno de los modos que permiten observar cómo nuestra poesía participa y se integra en tales expresiones, es a través de la consideración de las coincidencias e identificaciones que se dan entre nuestros poetas y las obras y/o actitudes que distinguen a los autores extranjeros de mayor importancia. Estos vínculos se establecen, principalmente, con los poetas de habla hispana más que con los pertenecientes a otras áreas lingüísticas. Poetas españoles como Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, García Lorca, Vicente Aleixandre y Jorge Guillén, o hispanoamericanos como César Vallejo, Pablo Neruda y Octavio Paz, son quienes, en general, gozan de mayor ascendente sobre nuestros poetas, sin que ello implique desconocer la gravitación que, según los casos y las obras, poseen Rilke, Valéry, Eliot, Saint-John Perse, en estas complejas relaciones de coincidencias y simpatías.

Estos lazos entre la poesía del Uruguay y la del resto del mundo, no supone relaciones de mera dependencia de la una hacia la otra, sino un proceso integrador que, a la vez que permite clarificar las manifestaciones poéticas del país, proporciona un mejor conocimiento de sus características y tendencias principales. A través de estas coincidencias se puede alcanzar una mayor y mejor comprensión de las "analogías de estructura" (de que habla Hugo Friedrich), existentes entre las obras de nuestros autores, "esto es, de la íntima manera de ser la que reaparece con evidente insistencia en las manifestaciones, por lo demás tan mudadizas, de la lírica moderna". Así poetas como Juan Cunha (sobre todo a partir de "Sueño y Retorno de un Campesino" 1951), Mario Benedetti, Washington Benavides, Circe Maia y Saúl Ibagoyen, coinciden, más allá de lógicas diferenciaciones, en cierta adhesión a las teorías formuladas por Antonio Machado en sus últimos ensayos, conferencias y artículos. Tales prédicas en favor de un arte realista determina que en estos autores, haya una actitud similar frente al arte.

Otros poetas, en cambio, Jorge Medina Vidal sería el mejor ejemplo junto a un sector de la promoción de poetas uruguayos más jóvenes (los nacidos hacia 1940), se identifican mejor con Mallarmé, Eliot y Saint-John Perse, valorando más al estilo y lo formal, que al contenido y al sentimiento. Estas actitudes opuestas (que sin embargo pueden coincidir en algunos aspectos, en la importancia del estilo y lo formal), se combinan en otros poetas como Amanda Berenguer y Milton Schinca, dando como resultado la integración de una actitud realista a una poesía que, en recursos y procedimientos, se identifica con Mallarmé y sus continuadores. Incluso, este juego de acercamientos y rechazos a las principales tendencias de la lírica de nuestro tiempo, reconoce, en algunos autores nacionales, el tránsito de una actitud a otra, o bien, la alternancia según cada libro y cada poema, en la identificación con Machado o con Mallarmé.

#### REENCUENTRO DEL PROJIMO

Las analogías de estructura no reconocen marcas cronológicas unificando, de tal modo, la expresión poética más allá de todo límite generacional. Ello explica por qué el poema evocativo y/o autobiográfico, se puede dar en Juan



Cunha, que nace en 1910, como en Mario Benedetti nacido en 1920 o en Washington Benavides, Circe Maia y Saúl Ibagoyen que pertenecen a la promoción de los nacidos hacia 1930. En estos poetas aparece una común actitud favorable al realismo predicado por Antonio Machado lo que hace que la vida diaria, lo habitual y lo cotidiano ocupe el lugar, que en la poesía de estirpe mallarceana, tiene lo sorprendente, lo imaginativo y lo fantástico, ocurriendo otro tanto con la frase hecha, el giro popular y el coloquialismo, que sustituyen al lenguaje mágico, la metáfora y el artificio más o menos ingenioso. Asimismo, estos poetas postulan la participación, y hasta la complicidad, del lector en sus obras.

Estas coincidencias, entre autores que sin duda, poseen diferentes niveles y trayectorias variadas, se apoya en la común importancia que se asigna al hombre. La búsqueda y el reencuentro del prójimo así como el compromiso vital y racional, marchan junto a la valoración del contenido, el sentimiento y la claridad.

Pero conviene precisar (para no circunscribir a estos poetas exclusivamente a la estética machadiana, evitando el riesgo de una fácil e incompleta generalización esquemática), que también coinciden, en líneas generales, con lo que J. M. Cohen llama "Poesía de la Resistencia". La vinculación que, según los casos, puede existir con la obra de García Lorca, Eluard, Ungaretti, Vallejo o Neruda explican la variedad que encierra los aportes de nuestros poetas. Esta variedad, asimismo, reconoce una importante matización, en la medida que alguno de estos poetas de la resistencia, presentan una obra que a lo largo del tiempo va de una experiencia surrealista a una poesía comprometida (Eluard, Neruda, Vallejo son los mejores casos). Entre nuestros poetas también se da éste, o al menos, parecido tránsito lo que determina en Juan Cunha, por ejemplo, esa personal simbiosis que aparece en su poesía, de la obra de Rilke, Jiménez, Neruda y Vallejo.

La búsqueda y reencuentro del prójimo, así como esa vuelta a la realidad —que tanta importancia tiene en un sector de la poesía uruguaya de la segunda posguerra—, se explica, en buena parte gracias a Juan Cunha, quien, si no es en verdad el introductor de tal actitud en nuestra poesía, constituye su más alto exponente. Incluso, la importancia y gravitación de Cunha, determina, de algún modo, que sean aque-

llos poetas de ámbito y temática campesina, dentro del cuadro general de esta tendencia, quienes alcanzan los mejores resultados artísticos.

Mientras que la poesía ciudadana (Liber Falco, Mario Benedetti, Saúl Pérez Gadea), no logra sobrepasar el plano del testimonio de época, la campesina alcanza mayor calidad estética, no por el ámbito y la temática en sí mismas, sino por la valía de sus colores.

Juan Cunha, Washington Benavides y Circe Maia, construyen una poesía en que predomina el paisaje natural, la flora y fauna del país, la peripecia y conflictualidad de los habitantes del interior. En Cunha se recupera y actualiza de un modo ejemplar, esa línea de la poesía nativista que hacia los años veinte, tuvo en nuestras letras valiosos exponentes en Pedro Leandro Ipuche y Fernán Silva Valdés. Washington Benavides, por su parte, se inscribe en este mismo quehacer pudiendo ser considerado como el mejor continuador de la obra de Cunha, aunque diferenciándose por la carga intelectual y cultural que distinga a su poesía. Como Cunha, Benavides maneja formas pertenecientes al arte popular y folklórico (romances, milongas, etc.). Pero, mientras que en Cunha se destaca la evocación nostálgica, en Benavides lo intelectual y lo cultural determina una lograda tensión al incluir junto a los nombres de nuestros ríos, pájaros, árboles, pueblos del interior, la referencia a Horacio, Fray Luis, Cervantes, Ronsard o el manejo de mitos y situaciones pertenecientes a la literatura griega clásica.

Circe Maia, en quien también predomina el paisaje natural y la variada gama de matices que encierra la vida diaria, encuentra su ángulo propio a través de la importancia que en su obra asume lo sensorial. Sobre todo en "Verano", parte inicial de "En el Tiempo" 1958, Maia coincide con Juana de Ibarbourou en la manera de sentir y expresar la naturaleza, así como por el modo de plantear y desarrollar algunos poemas y, principalmente, por el papel protagónico que se asigna a los sentidos.

En el cuadro general de esta tendencia que apunta, fundamentalmente hacia el hombre, la realidad y lo colectivo, cabe el lirismo si este no es de raíces subjetivas, como afirma Carlos Bousoño, o sea "en cuanto ese específico vivir es el vivir del hombre". Este lirismo realista tiene en Saúl Ibagoyen, a su mejor exponente en el marco de la poesía uruguaya actual. Oscilando entre una expresión suave, tierna en el

matiz y el recurso, y una expresión agresiva, violenta, que busca la sacudida y hasta el desagrado del lector, Ibagoyen ha orquestado diversos enfoques que van desde lo social (la protesta tensa y rebelde), hasta lo erótico-amoroso (recatadamente íntimo por momentos). En esta poesía el tema del amor se da tanto en relación al ser amado como en una búsqueda e integración de lo cotidiano, lo colectivo, lo social, llegando hasta lo metafísico y ontológico.

## LOS RIESGOS DE LA ANGSTIA

En el mundo de la posguerra, el estado de angustia es una de las características que mejor definen al hombre de hoy. La difusión de las doctrinas existenciales y paraexistenciales, así como la propia condición inestable, insegura de la vida humana en estos tiempos, han contribuido en alta medida al predominio de este estado de angustia que en el campo del arte ha permitido la creación de valiosas obras. En la poesía uruguaya actual, corresponde a Idea Vilariño y a Clara Silva los aportes más significativos en tal sentido. En ambas predomina la valoración de lo individual más que de lo colectivo, apoyando sus obras más que en el "nosotros", en el "yo" personal. Pero a partir de esta coincidencia, la obra de Idea Vilariño y la de Clara Silva se orientan en direcciones opuestas.

Mientras que la poesía de la primera sufre un proceso de agotamiento y hasta de aniquilamiento, en la segunda se registra un movimiento de clarificación y proyección sobre nuevas zonas a partir de la experiencia místico-religiosa que ofrece una salida y una superación del estado de angustia. Cuando Idea Vilariño, en cambio, intenta esa salida de la angustia (a través de lo político-social, por ejemplo), su poesía pierde buena parte de sus mejores cualidades cayendo, en general, en una expresión de circunstancia. Asimismo, Vilariño cumple un proceso tal de despojamiento, que su poesía se va encerrando en sí misma hasta no haber otra posibilidad que la reiteración temática y/o estilística. Su angustia, por otra parte, se exagera de tal forma que llega al grito, el grito a secas, el grito no transformado artísticamente. "El suspiro y el sollozo elemental —ha escrito Paul Valéry—, no tienen nada que hacer en poesía mientras no se haya transformado en figuras espirituales". Si bien se puede discrepar con el

concepto "figuras espirituales" de Valery, al menos cabe reconocer que no siempre en Idea Vilariño se da esa "transformación" tan necesaria.

Clara Silva, por el contrario, ensancha y enriquece cada vez más su poesía, alcanzando en "Los Delirios" 1954 (gracias al excelente manejo de la forma del soneto) y en "Las Bodas" 1960 (libro en que se supera definitivamente la angustia por el encuentro y aceptación de Dios), nuevas posibilidades expresivas que reaparecen en sus poemas posteriores a "Guitarra en Sombra" 1964.

También en otros poetas uruguayos actuales, lo religioso tiene cabida aunque no ya en la forma místico-religiosa de Clara Silva. Cecilio Peña basa su poema meditativo-filosófico "Hombre Entredormido" que se incluye en "Cuarteto del Ser", (1961), en la agónica experiencia de lo religioso, mientras que Washington Benavides dedica al tema una de las partes de su libro "El Poeta", (1959): "Los Pies Clavados". Incluso un poeta como Milton Schinca, tan aparentemente alejado de lo religioso, ha declarado refiriéndose a su propia poesía que "es en última instancia religiosa", (Epoca 13/VII/66).

## EL PRESTIDIGITADOR Y LAS ESPADAS

Como suele ocurrir con algunos escritores que conocen la fortuna crítica, la obra de Milton Schinca ha sido reducida a un esquema que no la contiene ni la explica íntegramente. Si por una parte en Schinca aparece una actitud favorable al realismo: la búsqueda del prójimo, la solidaridad humana, la expresión colectiva, por la otra lo individual y lo irracional ocupan un lugar fundamental. "Mundo Cuestionado" 1964, libro clave para valorar la cosmovisión de este autor, muestra al yo (el yo individual y personal), en un primer plano a través de un intenso y dramático buceo en que se cuestiona y explora tanto la realidad del mundo externo, como todo lo que tenga relación con las zonas tan ricas y complejas de lo subconsciente. Este buceo se apoya de tal forma en lo irracional que la propia estructuración del libro, en secuencias fragmentadas y caóticas, surge como el resultado de esa experiencia que se manifiesta en relampagueos de un entendimiento que se busca aprehender valiéndose de lo subconsciente.

La preocupación que en esta poesía aparece por Dios (sobre todo por la ausencia y la búsqueda)



queda de Dios), así como por el hombre (visto en su perspectiva finita, leve, temporal), y por el mundo (que en general surge fragmentado, en ruinas y al borde del caos), e incluso, el reconocimiento y aceptación de un orden superior y preestablecido, contra el cual se debate infructuosamente el hombre, apuntan hacia esa índole religiosa que sustenta la expresión de este autor. La confusión de muchos críticos, al destacar solamente uno de los aspectos que encierra esta poesía (lo conceptual, lo didáctico, lo intelectual, por ejemplo), surge del hecho que lo primero que llama la atención en esta obra, son los recursos y procedimientos técnicos que apuntan hacia la objetividad y la anulación del yo. Pero como lo ha demostrado Carlos Bousón a propósito de la poesía española contemporánea, las técnicas de enmascaramiento y atenuación del yo, no suponen la desaparición del individualismo y el irracionalismo.

Así como la crítica literaria no ha sabido valorar en su integridad la poesía de este autor, tampoco la ha diferenciado, debidamente, de la obra de Amanda Berenguer con la que, no obstante, guarda diversas analogías de estructura.

En Amanda Berenguer —sobre todo a partir de "Quehaceres e Invenciones" 1963—, la asunción de la realidad juega un papel importante, aunque en este caso, se trata de una realidad compleja y rica que dista de la simple enumeración de objetos y circunstancias con que se da en otros poetas nacionales. Pero esta realidad —al igual que en Milton Schinca—, se integra y asimila a una poesía que en sus procedimientos, puede emparentarse con la tradición mallarmeana. La búsqueda del prójimo, o "el otro", como lo llama la propia autora, es un factor decisivo para comprender esta poesía: "No hay arte más que por y para otro, (escribe Amanda Berenguer en "Dialéctica de la Invención"), y asimismo del otro, es decir desde el otro, por el otro y para el otro". Pero de inmediato se precisa esta búsqueda e importancia de "el otro": "En el centro estaría el yo individual del creador como un prestidigitador atravesado de espadas".

Prestidigitador, mago, de nuevo el viejo concepto del poeta-mago nutriendo a la poesía de hoy, de nuevo la magia que en Amanda Berenguer se da como unión de la fantasía con el vigor mental, tal como la entendiera Novalis. Y es así como Amanda Berenguer incorpora lo cotidiano, lo doméstico, lo social, etc., gracias

a la magia del lenguaje y en especial, a la palabra que en su poesía ordena, construye, distribuye. El mejor ejemplo de este duro y atrayente oficio de la palabra y su magia, tal vez sea "Declaración Conjunta" 1964, libro que debe su original estructura a las fuerzas que engendra la palabra. A partir de dos pronombres ("yo", "tú"), se levanta este edificio que si no cae en la oscuridad es gracias a la luz que irradian la palabra, única encargada de clarificar ese mundo que surge y se crea.

Y aquí se encuentra, justamente, una de las diferencias clave entre la poesía de Amanda Berenguer y la de Milton Schinca. Mientras que en la primera la palabra ordena, crea, integra, en el segundo, destruye, desintegra, aniquila. Asimismo, en Schinca, la palabra, en general, aparece subordinada a estructuras más amplias que la contienen y la abarcan. Por último, la transformación de la realidad, es diferente en cada uno de estos autores. En Amanda Berenguer se da gracias a la fantasía, el dato científico o el salto inesperado que une y liga dos realidades, dos objetos o circunstancias opuestos y alejados, en Milton Schinca tal transformación se opera, en muchos poemas, mediante el empleo del llamado estilo narrativo o semi-narrativo, que incluye lo anecdótico y la creación de personajes.

#### MONTEVIDEO O NUNCA ES LO MISMO

Transformar la realidad, o más aún, desrealizarla, es una de las notas que distingue a la obra de Jorge Medina Vidal. Todo lo que sea cotidiano, cercano o familiar, así como los objetos pertenecientes a la realidad, y la realidad misma, —a diferencia de lo que ocurre en poetas vinculados con el realismo—, en Medina Vidal es llevado (como el propio autor escribe en "Ars Poética"), "poco a poco a otra tierra de palabras" donde "Montevideo o nunca es lo mismo". El llamado contenido pierde aquí toda gravitación decisiva, integrándose esta poesía (que rehuye lo descriptivo y la grandilocuencia), en el pensamiento formulado por Benn: "El estilo conserva su vuelo gracias a arduos formales".

A través de Jorge Medina Vidal la tradición poética que entronca con Mallarmé, goza de un vigor importante en el panorama de la poesía uruguaya de la segunda posguerra, vigor que aunque no ha sido destacado por la crítica litera-

ria, resulta sintomático y significativo a la vez. Aparte de la intrínseca calidad que distingue a la poesía de Medina Vidal, es de interés observar que un sector de la promoción más joven parece inclinarse hacia esta expresión de estirpe mallarmeana. Durante quince años largos, Jorge Medina Vidal ha sido prácticamente, el único poeta uruguayo, que en el nivel de la poesía actual, reconoce el entronque antes apuntado. Asimismo, es uno de los pocos poetas nacionales que se identifica, directamente, con autores de lenguas extranjeras. Su poesía coincide con la de T. S. Eliot tanto en el relato escueto, en cierta fragmentariedad como en la adopción de un nostálgico plano contemplativo, e incluso, por el empleo de las técnicas del "collage". En su último libro, "Las Terrazas" 1964, se emparenta con la poesía de Saint-John Perse. Esas terrazas que se crean al mismo tiempo que se desrealizan, coinciden en algo, con las tierras desconocidas que maneja Saint-John Perse. Desde esas tierras de exilio, o terrazas, Medina Vidal eleva un canto que busca esferas infinitas, contrastando esta búsqueda (tal como ocurre en Saint-John Perse), con el extremo cuidado que pone en describir y situar objetos y colores.

Esta vinculación con Mallarmé y sus continuadores, que se da en la obra de Jorge Medina Vidal, también aparece en la poesía que actualmente escriben, algunos integrantes de la promoción más reciente. Entre estos autores, Salvador Puig es quien más logros ha alcanzado, dentro de la relatividad que esta afirmación encierra, en cuanto que hasta ahora sólo ha editado un volumen: "La Luz entre Nosotros" 1963. Su libro es, ante todo, un enervozado canto a la palabra "Palabra de la vida. / Vida de la Palabra / Todo lo que no eres te mata", escribe Puig brindando uno de los resortes fundamentales de su poesía. Al igual que Medina Vidal, concede supremacía al estilo y la forma, coincidiendo con Amanda Berenguer en la valoración de la palabra y su capacidad organizativa y creadora. Su entronque con la lírica universal de nuestro tiempo, se establece, principalmente, a través de Octavio Paz, Vicente Aleixandre y Jorge Guillén. Como en la poesía de este último, lo geométrico ocupa un lugar importante en la expresión de Salvador Puig, contornos y formas son conceptos que emplea con frecuencia. Igualmente se aventura en el campo de las abstracciones, otorgando a la palabra

(como sucede en Guillén), la posibilidad de alcanzar un mayor conocimiento del ser. Otras coincidencias con el autor de "Cántico" se dan en la exclusión de un sujeto observador, contemplándose todo entonces, desde los "ojos del espíritu", así como por el gozo intelectual que cruza esta expresión poética.

Todas estas variadas formas de integración y participación en el proceso de la poesía de nuestro tiempo, no suponen, de por sí, supremacía de un autor, una actitud o una tendencia sobre las otras. Por el contrario, otorgan cierta unidad y coherencia a las múltiples manifestaciones de la poesía nacional de la segunda posguerra, en torno al acercamiento y/o al rechazo de determinadas corrientes. A lo sumo permitirán deducir —más allá de toda valoración apriorística y, atendiendo sobre todo, a la intensidad y particularizaciones que registran tales acercamientos y rechazos—, hacia donde va, o puede ir, la poesía uruguaya, diagnosis que sin duda excede los límites de esta primera aproximación.

## NOVEDADES

### CIENCIAS ECONOMICAS Y SOCIALES

- Talcott Parsons  
EL SISTEMA SOCIAL
- Wilfredo Pareto  
FORMA Y EQUILIBRIO SOCIALES
- Kenneth Boulding  
ANALISIS ECONOMICO
- Milton Friedan  
TEORIA DE LOS PRECIOS
- Wilhem Röpke  
INTRODUCCION A LA ECONOMIA POLITICA
- W. W. Rostow  
EL PROCESO DEL CRECIMIENTO ECONOMICO

En venta en:

**LIBRERIA ALFA**  
Ciudadela 1389 - Tel. 98 12 44



## LA AVENTURA POETICA DE LA NOVELA

Apasionante momento este de la novela, donde cada obra puede considerarse como un instrumento de novedad y, por consiguiente, de liberación y donde el vaticinio hecho por Michel Butor en 1955 se va cumpliendo en buena medida: la búsqueda novelesca ha desembocado en una especie nueva de poesía a la vez épica y didáctica. Y es que la revolución de las formas y del lenguaje y el sacudimiento espiritual que tantos vacíos abrió en las primeras décadas del siglo, tras su paso por todos los "détraqués" y "outsider" teñidos de náuseas, angustias y "détresses", viene enciendiendo el lejano objetivo de la novelística a esta nueva aventura literaria, hecha de poesía y experiencia metódica.

Pero aún encerrándose en sí misma, adquiriendo el sentido de lo poético en su cabalidad y no en meros pasajes (casi toda buena obra los tiene), la novela sigue siendo una estructura en necesaria comunicación con la realidad que la compone y a la que está referida. El novelista debe seguir teniendo aquella capa-

dad para estar a la vez dentro y fuera de su mundo, de formar parte de él y, al mismo tiempo, no formar parte, de vivir en él viéndose vivir, capacidad que Moravia adjudicaba admirado a Cervantes. Claro que esta relación ya no es la misma: está en crisis desde hace mucho y ha permitido que alguien como Carlos Fuentes definiera incluso "la literatura como una especie de encuentro de **resistencia** entre el lenguaje y la realidad". Y ello no sólo ha sucedido por el derrumbe de los valores que respaldaban las realidades que han solido ser históricas, sino también por los modos de percibir esa misma realidad, ajenos ya al mero sensorialismo que edificó la novela tradicional del siglo XIX. Los márgenes de la realidad son otros que aquellos clásicos por lo tangibles y visualizables y sus riberas pueden perderse en neblinosas zonas hechas de fantasía, magia y hasta cierta poesía como la que pone Roa Bastos en la boca de uno de sus personajes: "¿Pero qué es la realidad? Porque hay lo real de lo que no se ve y hasta de lo que no existe todavía. Para mí la realidad es lo que queda cuando ha desaparecido toda la realidad, cuando se ha quemado la memoria de la costumbre, el bosque que nos impide ver el árbol. Sólo podemos aludirla vagamente, o soñarla, o imaginaria. Una cebolla, Usted le saca una capa tras otra, y ¿qué es lo que queda? Nada. pero esa nada es todo, o por lo menos un tufo picante que nos hace lagrimear los ojos". (1)

### I — LOS PRETILES DEL ABISMO

Este descubrimiento, esta libertad ganada, sin embargo no es precisamente novedosa. Retoma viejas corrientes hechas de fantasía e imaginarias olvidadas, sacude magias y descubre a la luz las corrientes subterráneas de la literatura que han sabido atravesar la historia de la razón y de tantas virtudes en una perseverante contramano: en conjunto, sabiendo caminar por los pretiles del abismo con un pie en la belleza y otro en el pensamiento puro, con un pie en la fantasía y otro en la realidad.

"La forma llamada verso no es otra cosa que la misma literatura —decía Mallarmé— porque versos hay desde el momento en que se acentúa la dicción, ritmo desde el momento en que hay estilo". Sin embargo, aunque hoy se lo recuerde como una lección que todo novelista debe aprender —seguir un ritmo para desembocar en una prosodia— esta etapa de la aventura novelesca no es unánime y menos aún fatalmente la última, porque un buen poeta sabe que su inspiración es el mismo mundo y este mundo es cambiante y del que —pese a su voluntad totalizadora de poeta— él no es "más que un momento, un fragmento situado en un lugar privilegiado, por quien y por donde la ascensión de las cosas a la palabra va a tener lugar". (2)

### II — UNA FUERZA ETICA ORDENADORA

Pero la novela nació fuera de la poesía, nació de una "polémica" entre hombres y de éstos ante el mundo, de la necesidad de expresar "el espíritu del tiempo" —el "zeitgeits"— y por algo nació en el mundo occidental plagado de racionalismos. Ya lo dijo Sábato: las potencias irracionales del hombre relegadas a un plano inferior reaparecen en el mundo de la fantasía. Por otra parte es entre los hombres cristianos de conciencias intranquilas —de "hombres enfermos" según Pascal— donde los instintos básicos y la plácida armonía del mundo pagano han sido ocultados a la vista, donde esos escapes de ficción se harán más notorios. De ahí a la narración novelesca habrá un solo paso y en sus orígenes, nada poéticos por cierto, primará el moralismo y el memorialismo. Antes de la novela, sin embargo, existirán los "personajes", los "caracteres" y Saint-Simon y La Bruyere trazarán los suyos. En sus orígenes, la novela sacará sus fuerzas y su profundidad del sentimiento ético del escritor y no precisamente de su sentimiento poético ante la realidad que valora y ordena, tal vez refleja.

Cuando los valores ya están aceptados, cuando la realidad tiene una jerarquización que el escritor ni nadie discuten, el

novelista tendrá una sola ambición: traducir, reflejar esa realidad en términos que rivalizarán con el registro civil, con las incipientes leyes de viso científico y luego con los rudimentos del arte fotográfico. Novelística que no hablará para nada el lenguaje poético abocado a establecer "esa garantía recobrada del sentido y de la conservación de las palabras, la clave perdida" de que habla Butor y que se conoce como "la edad de oro", ese paraíso que todos hemos perdido, ese tiempo pasado que hay que recuperar. Representando la realidad y si ésta tiene un orden indiscutido, la novela podrá ser un mundo y llegar a desplazar, incluso, a la vida real con no menos complejidades, órganos y detalles. Las novelas son "tranches de vie" con vastos y complejos escenarios. El escritor no suele ser autobiográfico y los personajes son muy poco líricos: son prototipos medios, aun cuando Sthendal adopte extremos.

### III — "SIGNIFICADOS" Y ESTILO

Pero ya entonces había lo que Jean Bloch Michel ha llamado "algo más que una simple reproducción del objeto que se representa, puesto que siempre se sentía llamado (el artista) a una doble tarea: la de representar ese objeto, pero también la de expresar, por su conducta, el carácter de los lazos que unen al hombre con el objeto (...) hasta tal punto que toda imagen, es decir, toda representación, acabará por arrastrar consigo una carga de significaciones que se impondrán tanto al artista como al lector..." (3). Y esos "significados" no solamente valdrán por sí mismos, sino que deberán ser capaces de actuar en el espectador como una nueva "apertura" de insondables repercusiones. Pero en ese momento, cuando un novelista deformaba o transfiguraba la realidad ello se atribuía a las diferencias de "estilo" y no a un abandono del intento de escribir la realidad objetiva con aire científico: munidos de indagaciones, encuestas, observaciones y libretas de apuntes, como los hay tras las obras de los grandes novelistas del siglo pasado. La misma ter-



cera persona generalmente utilizada como modo narrativo puso de manifiesto ese afán objetivo por describir ambientes, circunstancias y hasta las leyes naturales que condicionan ese ambiente y esa circunstancia. "Tal fe en la inmutabilidad y estabilidad de la realidad derivaba en gran parte de la aparente inmutabilidad y estabilidad de la sociedad europea del siglo pasado —ha escrito Moravia. El derrumbe de esta concepción ocurrió por dos vías: una formal y otra sustancial". Lo universal se hizo relativo; la realidad y sus valores incuestionados estallaron en pedazos fragmentados. Allí empezó el drama de unos, pero también la aventura de otros.

#### IV — EL ORDEN COMO PESADILLA

Cuando los "espejos a lo largo de los caminos" se quiebran en pedazos y empiezan a reflejar sesgos imprevistos del hombre que ha perdido su ética ordenadora, muchos se inclinan a novelar la crisis de esa conciencia humana. Habría otros ejemplos, pero el de Musil basta. Las demoliciones, los valores borrados y las nuevas proposiciones de un mundo poético —tras el ascetismo del "nouveau roman"— en que habrá de desembocar la aventura novelística al cabo de varias décadas, no se cumple sin dolorosos testimonios. Musil, como Mann, serán novelistas de la decadencia total (para otros), y lo harán tratando de ser totalizadores, teniendo un empeño de cabalidad y con una voluntad novelesca hecha del imposible y tardío afán de abrazar el universo entero. Percibirá Musil con sus personajes víctimas de "nervios de algodón-pólvora", cargados de un alto sobrevoltaje interno, que en nuestros días el centro de gravedad de la responsabilidad no está ya en el hombre sino en las relaciones de éste con otros y con las cosas. Como escritor formado en los esquemas que desaparecen, Musil reflexiona: "los hombres no pueden vivir sino según un orden" y luego se lamenta que "la vida que nos rodea no tiene ideas ordenadoras. Naturalmente esto se refleja en forma de un extraordinario comercio de

ideas al detalle. Nuestra época encierra conjuntamente, sin haberlas resuelto, las contradicciones del individualismo y del espíritu comunitario, de la aristocracia y el socialismo, del pacifismo y del belicismo...". El mundo y la realidad no serán adecuables a ningún esquema axiológico predeterminado, apenas compondrán "la nueva Babilonia demente, con mil voces, mil pensamientos, mil músicas diversas...".

Pero ya Musil intuye que si no hay un orden en la realidad, puede el arte —y la literatura es uno— crear su propia escala de ordenación y ser esta estética, ideológica, filosófica y hasta poética. Su duda estará llena de audacia y aún aferrado a la armonía desaparecida del mundo, escribirá antes de morir: "el orden en que se vive es como una pesadilla legada por generaciones anteriores".

#### V — EL CAOS COMO AVENTURA

Otros como Joyce, animados de la misma voluntad totalizadora, descubrirán un encanto en el posible caos y convertirán a un personaje en algo menos que un hombre, pero algo más que un protagonista y el Bloom del Ulyses será la encrucijada donde se darán cita las más contradictorias corrientes. Los personajes se convertirán en el centro de imputación sensible, en una tentadora proposición de poesía cuando la filosofía existencial y la ideología socio-política hayan agotado su cantera.

Pero la gran aventura había que empezarla desde cero. La libertad ganada con la pérdida de "ideas ordenadoras" convirtió a todo novelista en modesto artesano. No servían las palabras, tan cargadas de "significados" sin respaldo en la realidad, tan necesitadas de rehabilitación en ese "permanente acto de desagravio que culmina a veces en la destrucción o en una fiesta sonora y rítmica, restallante" como ha escrito Jorge Musto (4). Así, los méritos de la corriente del "nouveau roman" han sido insoslayables: cumplieron una eficaz función demistificadora para un género al cual se le iba cargando de todas "las significaciones"

que la política por un lado, la realidad social y psicológica por el otro, necesitaban para sus fines, aunque no para los de la literatura.

Lo ha escrito Robbe-Grillet: "apenas somos quienes buscan nuevas formas novelescas, capaces de expresar (o de crear) nuevas relaciones entre el hombre y el mundo, todos cuantos están decididos a inventar la novela, es decir, a inventar el hombre". La nueva novela no será una teoría, sino una búsqueda y por consiguiente no tendrá —contra apresuradas imputaciones— codificación alguna. Añadirá Robbe-Grillet que "lejos de respetar formas inmutables, cada nuevo libro tiende a constituir sus leyes de funcionamiento a la vez que a producir la destrucción de las mismas". (5) Literatura viva, literatura que reivindica el derecho a la inteligencia de la creación, a la conciencia de su propia búsqueda.

#### VI — UN ASCETISMO SIN TRIVIALIDAD

La cura por el rigor, por el ascetismo, por el aislamiento de la trivialidad y hasta del tiempo histórico, ha debido entenderse como la mejor preparación para el gran combate que está librando ahora la novela. Detrás de los rechazos (de héroes, argumentos y psicologías tradicionales) y la cierta y pulida asepsia clínica de muchos relatos del "nouveau roman" han aparecido grandes novelas, curadas por ese rigor y por ese ascetismo. Había, pues, como fue previsto por algún sagaz crítico, algo grande revolviéndose entre los barrotes de la jaula geométrica del "nouveau-roman" y si hoy puede prescindirse de las afirmaciones de Robbe-Grillet o de la monotonía objetiva de Duras, es indudable que a través de ellos y de las dudas metódicas propuestas, una nueva novela despojada de sus males y pasados "significados" ha revertido en el mundo, especialmente en América Latina, dando excelentes resultados.

La aridez original de hace diez años puede ser hoy barroco conceptualismo y no por eso perder su rigor formal, aprendido en un arte novelesco que cada día tiene más de arte y contingencia, en la

medida en que es exploración. Porque la forma será un principio de elección y el estilo será uno de los aspectos de la forma —la manera como se ligarán los detalles del lenguaje y la elección de las palabras— y en relación a la conciencia que se tenga de la realidad se cumplirá el triple papel de denuncia, de exploración o de adaptación de esa misma realidad, papel que será fundamental según Butor.

#### VII — LA BATALLA CON EL ANGEL

Es indudable que si las novelas se han venido curando por esos rigores y exigen una "hora del lector" como anunciaba Castellet y el fin "del lector-hembra" condenado por Cortázar en Rayuela como aquel "incapaz de librar la verdadera batalla amorosa con una obra que sea como el ángel para Jacob", también es evidente que los estilos tensos y trabajados han renunciado a provocar el placer, han renunciado a "di-vertir" en el sentido etimológico de la palabra. Todo entretenimiento, incluso intelectual, se sabe que revela sensibilidad, variaciones cualitativas: que es juego y jugar es prender y desprenderse o más bien es pasar de uno a otro, sin fijarse en ningún lado. Estar "atrapado" por el juego supone no jugar más, esconde una trampa, un falseamiento y la novela contemporánea es indudable que ha renunciado a solicitar esa adhesión ingenua y espontánea, pero provisoria, que pedía la aventura del héroe finisecular. Hoy se llama a la estructura fundamental que constituye el universo espiritual del hombre —ese centro de imputación sensible— a riesgo incluso de aburrir al lector, de alejar al desprevenido. La novela reivindica un papel —no muy claro todavía, hay que reconocerlo— que no puede ser devuelto al pasado ni al juego.

Pero sin ser claro, tiene una dirección: la poesía novelesca. Y para ello necesitaba, entre otras cosas, de un lenguaje poético y por lo tanto rehabilitado, "desagraviado". Con cierta lucidez premonitrice Celine, alarmado por los imitadores



del lenguaje cinematográfico de la "lost generation" (especialmente Hemingway), reivindicaba la emoción del lenguaje hablado ("haletant", jadeante) como el desquite de la novela ante el cine: la emoción sólo puede ser captada y transcrita por el lenguaje y es a través de él que se puede reaccionar frente al cine, como los pintores impresionistas reaccionaron ante la fotografía. Los hombres que andan por la ciudad sin otro espectáculo que el horizonte, sin otro poder que el de sus ojos, esos novelistas como inquietos camarógrafos, ahora necesitan de un sentido poético y de una imaginación capaz de bordar con fantasía cualquier trivialidad, capaz de dotar a la obra de un sentido muy particular, aquel por cuya mediación la realidad cobra conciencia de sí misma.

#### VIII — LA SABIDURIA FINAL

Es una dirección, pero parece clara: por la palabra se le está dando un sentido a la realidad y tras "las fiestas sonoras y rítmicas" de un Cabrera Infante, Fernando del Paso, Guimarães Rosa, Julio Cortázar, Severo Sarduy y García Márquez en América Latina, de un Gadda en Italia y de un John Updike en los Estados Unidos (haciendo de lo trivial, poesía) y del prematuramente fallecido Luis Martín Santos en España, la novela parece desesperada por decirlo "todo" y a ser posible decirlo poéticamente. Y con esa "aura poética", una "summa" que reúne los viejos atributos de la narración, la epopeya, la poesía, las confesiones y hasta la moral y el ensayo. Sábado habla de una gran obra "neorromántica-fenomenológica" con algo de poema metafísico, de una gran novela total capaz de terminar con los falsos dilemas de cuño escolástico que dividen y especializan a las novelas en géneros sociales, psicológicos, objetivos ideológicos y las enfrentan entre sí y a sus autores en falsas opciones. Hoy una obra puede revertirse de todos estos ingredientes, ser "integralista" y el elemento "reilgador" y unitivo ser la poesía, una poesía —claro está— hecha de mucha fantasía, de secuencias acumula-

tivas e irradiantes —como ha dicho Cortázar de Lezama Lima— empapadas de "la inagotable fantasía de un hombre para quien el régimen de la imagen es una fabulosa cetrería en la que el halcón, el alcón y la presa triangulan una primera serie de reacciones capaces de multiplicarse hasta cuajar en un gigantesco cristal que contiene un mundo, la ciudad tibetana de la maravilla total". (6)

Así, el presente de la novela está hecho de nuevos héroes poéticos, de una tumultuosa y verbalista imaginería, donde la fantasía y la magia, la aventura literaria y la jocunda vitalidad giran alrededor de un sentido único, de una arquitectura "cerrada" en un sentido formal y "abierto" en el de sus tremendas significaciones, tal vez aventurando una nueva forma de conocimiento o simplemente reconociendo uno tan viejo como la misma humanidad: el pensamiento mágico. Porque sí como ha escrito Robert Frost, "la poesía comienza en la delicia y termina en la sabiduría", esa sabiduría —forma de conocimiento lograda— no puede olvidarse que antiguamente se llamaba magia. Magia relacionada con el descubrimiento de las cosas, de la realidad y era algo común a lo científico y a lo poético. Hoy volvemos en muchos sentidos a trazar ese punto común y al mismo tiempo original. Que el cristal cuaje en un mundo, que la maravilla total revierta sobre él y tal vez, hasta los hombres carentes de "ideas ordenadoras" desde hace tanto, descubran en la novela el sentido que la realidad parece no tener. Esta es la aventura y este es el desafío.

(1) Pág. 15 "El Baldío", cuentos por Augusto Roa Bastos. Editorial Losada. Buenos Aires, 1966.

(2) "Sobre Literatura II", por Michel Butor. Biblioteca Breve. Editorial Seix-Barral, pág. 32, Barcelona, 1967.

(3) "Objeto, Palabra e Imagen", por Jean Bloch Michel. Mundo Nuevo N° 4, pág. 52.

(4) "Un desagravio a la palabra", por Jorge Musto. "Hechos" (25-VI-67).

(5) "Por una novela nueva", por Alain Robbe-Grillet. Biblioteca Breve. Editorial Seix-Barral, Barcelona, 1966.

(6) "Para llegar a Lezama Lima". Fragmento de "La vuelta al día en ochenta mundos", de Julio Cortázar, adelantado por la revista "Unión" de escritores y artistas de Cuba.

## POESIA ALEMANA CONTEMPORANEA

GÜNTER EICH

### FIN DE UN VERANO

*¿Quién quisiera vivir sin el consuelo de los árboles?*

*¡Qué bien que tomen parte en el morir!  
Los duraznos están cosechados, las ciruelas se colorean,  
mientras bajo el arco del puente murmura el tiempo.*

*En el paso de las aves contemplo mi desesperación.  
Miden su parte de lo eterno con serenidad.  
Sus tramos  
se hacen visibles en la fronda como fuerza oscura,  
el movimiento de las alas colorea las frutas.*

*Hay que tener paciencia.  
Pronto estará sin sello la escritura de los pájaros,  
bajo la lengua se puede sentir el centavo.*

KARL KROLOW

### EL VIENTO EN EL CUARTO

*Con risas y golpear de puertas  
Llega al cuarto.  
Sin reverencia vuelca  
La lámpara  
Y lee en los ojos  
De los hermanos hostiles.  
A la luz del fósforo no dice  
—Buenas noches—  
Rompe las cabezas  
De los antepasados. Sus bustos  
Pasan con los ramilletes de violetas  
A la basura.  
Sobre un hombro cabalga  
A lo largo de las paredes  
Mientras se apagan los cigarrillos.  
Quien lo atrapa en la oscuridad  
Despertará la mañana siguiente  
Con una ajena rosa de los vientos en el cabello.*



INGEBORG BACHMANN

## EL TIEMPO PRORROGADO

Días más duros vendrán.  
El tiempo prorrogado hasta nuevo aviso  
aparece en el horizonte.  
Pronto tendrás que atarte los zapatos  
y ahuyentar los perros hacia las fincas cenagosas.  
Pues las entrañas de los peces  
se enfriaron en el viento.  
Pobremente arde la luz de los lupos.  
Tu mirada rastrea en la niebla:  
el tiempo prorrogado hasta nuevo aviso  
aparece en el horizonte.

Más allá se te hunde la amada en la arena  
que le sube por el volante cabello,  
le corta la palabra,  
la manda callarse,  
la encuentra mortal  
y lista a la despedida  
después de cada abrazo.

No mires atrás.  
Ata tus zapatos.  
Ahuyenta los perros.  
Tira los peces al mar.  
¡Apaga los lupos!

Días más duros vendrán.

NELLY SACHS

## EL CONTORNO

QUEDA ESO...  
con mi mundo saliste  
cometa de la muerte.  
Va quedando el abrazo  
del vacío  
un anillo girando  
que perdió su dedo.

Otra vez negrura  
ante la creación  
ley de tristeza.  
Deshojado el atolondrado oro  
de la noche  
que el día se permitió.

La caligrafía de las sombras  
como herencia.

Paisajes coloreados de verde  
con sus aguas clarividentes  
ahogados  
en los callejones de las tinieblas.

Cama silla y mesa  
salieron en puntillas del cuarto  
tras el cabello de la separación...

Todo ha emigrado contigo  
toda mi posesión fue expropiada...

sólo que tú lo que más amo me bebes  
las palabras del aliento  
hasta que enmudezco.

PAUL CELAN

## FUGA EN MUERTE

Leche negra de la madrugada la bebemos de tarde,  
la bebemos al mediodía, de mañana, la bebemos de noche,  
bebemos y bebemos,  
abrimos una tumba en el aire ahí no se yace incómodo.  
Un hombre habita la casa, él juega con las culebras, él escribe,  
él escribe mientras oscurece a Alemania tu pelo dorado Margarita,  
lo escribe y sale de la casa y fulguran las estrellas, silba a sus perros,  
silba a sus judíos, hace abrir una tumba en la tierra,  
nos manda tocar ya para el baile.

Leche negra de la madrugada te bebemos de noche,  
te bebemos de mañana y al mediodía, te bebemos de tarde,  
bebemos y bebemos.  
Un hombre habita la casa y juega con las culebras, él escribe,  
él escribe mientras oscurece a Alemania tu pelo dorado Margarita.  
Tu pelo ceniciento Sulamita, abrimos una tumba en el aire, ahí no se yace  
[incómodo.

Grita: cavad más hondo en la tierra, los unos, los otros, cantad y tocad,  
empuña el arma en la cintura, la blande, tiene ojos azules,  
cavad más hondo con palas, los unos, los otros, seguid tocando para el  
[baile.

Leche negra de la madrugada, te bebemos de noche,  
te bebemos al mediodía y de mañana, te bebemos de tarde,  
bebemos y bebemos,  
un hombre habita la casa, tu pelo dorado Margarita,  
tu pelo ceniciento Sulamita, juega con las culebras.  
Grita: tocad mejor la muerte, la muerte es un maestro de Alemania,  
grita: tocad más sombríos los violines, entonces subís al aire en humo,  
entonces tenéis una tumba en las nubes, ahí no se yace incómodo.



Leche negra de la madrugada, te bebemos de noche,  
te bebemos al mediodía, la muerte es un maestro de Alemania,  
te bebemos de tarde y de mañana bebemos y bebemos,  
la muerte es un maestro de Alemania, tiene un ojo azul,  
te acierta con bala de plomo, te acierta justo,  
un hombre habita la casa, tu pelo dorado Margarita,  
azuza sus perros contra nosotros, nos da una tumba en el aire,  
juega con las culebras y sueña, la muerte es un maestro de Alemania,  
tu pelo dorado Margarita,  
tu pelo ceniciento Sulamita.

HELMUT HEISSENBÜTTEL

#### POEMA PARA ENSEÑAR HISTORIA 1954

los acontecimientos y lo no acontecido  
épocas división en períodos dinastías  
ciudades extinguidas extinguidos pueblos pueblos en marcha columnas en  
[marcha y Napoleón ante el Beresina  
relieves en púlpitos por Giovanni Pisano Ecce Homo de Nietzsche y campos  
[de concentración  
l'empire de la majorité se fonde sur cette idée qu'il y a plus de sagesse  
[dans beaucoup d'hommes que dans un seul, Tocqueville)  
el recuerdo de la voz de Adolf Hitler en la radio Sinfonía para 9 instrumentos  
opus 21 1928 de Anton Webern y nunca he escrito líneas tan largas  
Piero della Francesca y el humo del cielo de diciembre

lo que puede recapitularse  
lo que puede recapitularse es mi tema  
lo que puede recapitularse es mi tema  
lo que puede recapitularse es mi tema

lo que no puede recapitularse

GÜNTHER GRASS

#### LA BATALLA NAVAL

Un portaaviones norteamericano  
y una catedral gótica  
se hundieron  
en medio del Océano Pacífico  
uno al otro.  
Hasta el final  
el joven vicario tocó el órgano.  
Ahora aviones y ángeles están suspendidos en el aire  
y no pueden aterrizar.

HANS MAGNUS ENZENSBERGER

#### TOQUE DE VIENTO

algunas palabras  
leves  
como semillas de álamo

suben  
torneadas por el viento  
bajan

difíciles de capturar  
llevan lejos  
como semillas de álamo

algunas palabras  
atlojan la tierra  
más tarde tal vez

hacen una sombra  
una pequeña sombra  
o tal vez no

Traducciones de Rodolfo Alonso y Klaus Dieter Vervuert.



DANIEL MOYANO

## UNA PARTIDA DE TENIS

Aunque él se acostaba esa noche contento y satisfecho, pues al día siguiente jugaría al tenis con María, no pudo evitar, al meterse entre las sábanas, cierta inquietud por algo que había visto esa mañana.

Hacía mucho tiempo que existían motivos para inquietarse, pero los eludía con una simple operación mental. Para qué preocuparse. Algún día se arreglaría todo. Si se casaba con María el problema se reduciría a su base. Ahora lo importante era seguir aguantando. Siempre lograba eludir con una simple operación mental lo que no estaba previsto en sus planes. Hacía mucho que no abría las cartas que recibía y que suponía sin interés. El objeto único de su vida era por ahora casarse con María para dejar de ser un sumergido. Sobre una mesa en desuso había una gran cantidad de ellas, las más con membretes de abogados. En los días tensos se limitaba a cubrirlas con un mantel para no verlas. Con esa operación borraba otros puntos acuciantes de su vida.

Siempre pensó que su vida se desarrollaba en ciclos ascendentes, desde la horrible miseria que tuvo que soportar durante su infancia y adolescencia hasta ahora, en que la gente a la que había logrado vincularse y cierta cultura adquirida aquí y allá lo habían hecho llegar un poco más arriba. Pero esa noche pensaba, después de ver lo que vio, que esos ciclos eran idénticos entre sí; la cronología les había dado un tenue calor ascendente. Ahora sabía que había soportado situaciones casi milagrosas. Al fin de cada ciclo el derrumbe llegaba y ya no había nada que esperar. Pero he aquí que siempre aparecía el milagro, una persona, un rostro inadvertido, y se iniciaba así un nuevo tiempo de salvación. De esta manera habían pasado por sus retinas muchos seres que él hubiera olvidado para siempre si ellos no se hubieran prestado a ese juego.

Pero el más triste de todos, que ya no era ningún ciclo sino un comienzo irreductible, fue su larga permanencia en la casa de sus tíos, únicos parientes que tenía y que lo habían adoptado en su infancia. Cómo logró evadirse de ese infierno le parecía un sueño. Había sido todo tan absurdo. Ya casi lo había olvidado, a esa altura de su vida, cuando los recuerdos más verdaderos, los que creía poseer para siempre, se iban transformando en fantasmagorías. Su verdad era solamente aquello: miseria y depravación. Lo demás, ficción pura, lenta acumulación de ciclos idénticos.

Había sido en Santa Fe, hacía mucho tiempo. El había huido lo más lejos posible para no verlos nunca más. Hubiera querido que el límite entre Santa Fe y la provincia donde ahora vivía fuese por lo menos

la Cordillera de los Andes o algún enorme río lleno de caimanes hambrientos. Desde su lejana fuga de la casa, que ahora se convertía en un suceso reciente, no los había vuelto a ver. En verdad parecía existir ese límite infranqueable entre la ciudad donde vivían los monstros y la plácida ciudad de María. Pero esa mañana, al bajar de un ómnibus, alcanzó a ver un rostro terrible para él. Era Pedro, uno de sus primos. Pedro era deforme y tenía una risa calculada. Imposible haberse equivocado.

¿Qué haría aquí ese maldito? ¿Lo habría visto, reconocido? ¿No lo habría seguido para averiguar dónde vivía y extorsionarlo sin duda? Aunque siempre había aplicado a sus parientes sus famosos recursos mentales para olvidarlos, no siempre con éxito, ahora, mientras se disponía a dormir, notó que le costaba apartar a Pedro de su mente. ¿A qué habría venido? —O quizás estuviese aquí toda su parentela. Eso sí que sería terrible, porque no tardarían en buscarlo, en ubicarlo, en violar su vida, en recordarle que él también era uno como ellos o que por lo menos lo había sido. Y sobre todo estaría su tío, esa entidad implacable que él había temido siempre. No olvidaba que su tío solía tener siempre razón, sólo porque era su tío o porque, aunque no tuviera méritos para serlo, era importante y porque su desorden, o mejor su esquizofrenia, era en aquella casa un orden absoluto que había que respetar.

Mientras trataba no ya de dormir sino de olvidarse de Pedro, le pareció que quizás otra vez lo había visto fugazmente. Quizás, pensó, lo había olvidado en el acto, gracias a su capacidad para evadir la realidad intolerable. Quizás hacía mucho tiempo que sus parientes vivían en la ciudad y lo andaban buscando para atormentarlo. Ahora se acordaba de todo, de los escándalos que había en la casa, del mal nombre que tenían, de las tribulaciones de la policía para hacer valer ante ellos el código de faltas. El mismo no había podido evitar muchas veces el contagio, el fuego del infierno, y había producido por sí mismo esos hechos absurdos ante los cuales el comisario, un hombre que podía recordar por sus largos bigotes, reía solapadamente. O quizás no hubo jamás tal contagio porque él fue siempre igual que ellos, y ahora era sólo un evadido. ¿De qué le valía entonces haber huido y ordenado su vida para sí, cuando los otros existían, habían existido siempre y trabajaban secretamente para su destrucción? Si se enteraban donde estaba sin duda lo buscarían y entonces ya no le darían paz. Los conocía bien. Sobre eso no cabían dudas.

Ya casi dormido pensó que vivía en una ficción, que había cambiado el traje pero era un condenado, y que como estaba solo apenas lo advertía. Todos los ciclos de su vida, ilusoriamente ascendentes, se parecían a la base, a ese primer día que no podría olvidar jamás. En realidad había vivido siempre con ellos, pese a la fuga y a los ciclos. Todo estaba en su mismo punto y jamás podría dejar de ser lo que fue. Y pensó que fue una verdadera suerte que él ya se bajase del ómnibus cuando vio a Pedro, porque si no éste habría hablado con su voz absurda, le habría preguntado por cosas de entonces, y él hubiera tenido que responder. Pedro lo habría oído hablar y sin duda se habría burlado de él, de su refinamiento, de su "nueva" manera de pronunciar las eses. Y, sobre todo, habría usado a cada instante la terrible admonición ¿te acordás?; ¿te acordás?



Al día siguiente, cuando despertó, todo había pasado. Sólo tuvo que tomar el mantel y cubrir las cartas que yacían polvorizadas sobre la mesa. A las diez debía encontrarse con María.

Ella estaba muy comunicativa ese día y, según vio, propicia para las confidencias. Sin duda lo que hablaran al terminar el juego sería muy importante para el futuro.

La cancha tenía un tejido demasiado bajo, de modo que la pelota salía afuera en lapsos más o menos frecuentes y él tenía que ir a buscarla. Cada vez que lo hacía advertía que estaba pensando en Pedro. Durante los veinte o treinta pasos que daba, la imagen de Pedro trataba de inclinarse sobre él, especialmente cuando se agachaba para alzar la pelota. A la fuerza de evasión que él poseía, la imagen oponía una resistencia tenaz. Pero él siempre ganaba. Recogía la pelota y volvía a ver a María, volvía al juego y se sentía otra vez libre, como si acabara de evadirse nuevamente de la casa de sus parientes.

De pronto, mientras acariciaba la amable gamuza de la pelota, los ojos no hubieran querido ver, pero palparon. El rabillo del ojo empezó a gritarle por dentro, a obligarle a girar la cabeza y mirar hacia la calle. Pero miraba la pelota, rápidamente disparada por la raqueta, que iba más rápido que la imagen que trataba de fijar el ojo. Durante un tiempo interminable el resto del ojo calculó los instantes, cuidadosamente contados, para que pudiera pensar después: "el monstruo acaba de pasar; ya no me dará paz". Y si la cabeza hubiese podido girar, si la pelota no hubiese ido tan rápido y el resto de sus ojos hubiera podido ver hacia la calle, habría sabido si Pedro lo vio o no, si Pedro sabía que él ahora jugaba al tenis. Sin duda el monstruo buscaría alguna forma para atormentarlo, sin saber cuánto lo había torturado ya.

Pedro, al pasar, había enlazado dos mundos, la base y el último ciclo. Y él veía, porque esto iba más rápido que la pelota, no sólo lo que había sido, en un plano puramente evocativo, sino lo que era, la ropa que tenía puesta, las palabras que decía, la maldita circunstancia de que la cancha diera a la calle, justamente para que Pedro lo viera. Y pensaba que no habría que hacer nada adonde a uno lo vieran; todo debería realizarse entre cuatro paredes o en un desierto. Se le ocurrió que miles de rostros conocidos lo observaban para censurarlo. Miró ahora sin temor hacia la calle, y la calle estaba vacía y llena de luz.

En eso María dio un golpe falso y la pelota fue a dar lejos, a una casa del otro extremo de la calle. El empezó entonces a buscar a alguien para que fuese por ella, pero María, sonriendo alegremente, le gritó vaya usted, vaya usted. Salió, pues, obligado a contrariarse, dobló en la esquina y llamó a la puerta de la casa donde suponía que había caído la pelota. Enseguida oyó adelante. Abrió la puerta tímidamente. En el centro de un patio grande de tierra, sentados a una mesa enorme, estaban todos sus parientes. Pedro, en la cabecera, lo saludó familiarmente con su horrible brazo corto. Los demás empezaron a dar exclamaciones de júbilo. Algunos chicos, que él no conocía, se prendían de su ropa y le pedían monedas. Su tío, que no habían envejecido nada, se abría paso entre todos para saludarlo.

J. CARMONA BLANCO

## OTRA VEZ EL MESIAS

*Maruja tuvo un presentimiento. Difícil de explicar como suelen ser todas las premoniciones. Mucho más en este caso puesto que ella sabía positivamente que tal cosa no podía ocurrirle. De todos modos se había llevado las manos al vientre por debajo de la tosca mesa de madera de la cantina. Un gesto de arroboamiento que había sido instintivo y que, sorprendiéndola, le hizo lanzar una carcajada.*

—¡Maruja, estás borracha! — Se dijo a sí misma pero en voz alta.

Y era verdad. Estaba borracha como una cuba, y cuando el vino, malo y ácido como un colorante, la hacía su presa, a Maruja le ocurrían cosas extrañas. Por ejemplo le venían presentimientos, de los cuales unos se cumplían y otros no. Como le ocurre a todo el mundo. Mas el presentimiento de esta noche colmaba la medida, sencillamente porque

la realidad que anunciaba era imposible. Maruja no tenía ovarios. Hacía ya más de diez años que se los habían extirpado a raíz de una infección que casi le cuesta la vida. Este hecho había sido precisamente la raíz de su decadencia. La noticia de su ovariectomía circuló rápida por todos los prostíbulos de la ciudad impulsada por la lengua mordaz de sus compañeras.

—La Maruja no tiene ovarios. — Decían. Y de este modo la descalificaban. Porque aunque ella conocía bien su oficio y la operación no la hizo sentirse distinta, los hombres suelen tener una idea mítica a propósito de los ovarios de la mujer. De tal modo que habiendo sido Maruja una de las mujeres más codiciadas del medio, pronto se vio relegada. A tal punto que desde hacía algunos años sólo la cantina portuaria le daba cobijo. Aquí los hombres venían desde cualquier parte y no conocían a nadie.

Un presentimiento tan descabellado a Maruja la hizo, pues, reír y enseguida pensar. Porque ella que amanecía siempre embotada y recién a mediodía, por la noche con el vino se ponía lúcida, más lúcida cuanto más borracha. Hasta alcanzar un punto, por supuesto. Su punto X. Después le daba el sueño. Un sueño de madero atravesado a martillazos por muchas clases de dolorosos clavos.

El punto X de su ebriedad estaba todavía distante, pese a que el extraño presentimiento lo estuviese como quien dice, avizorando. Entregó el cuerpo como solía hacer. Dejó que el marinero idiota que estaba sentado a su lado continuara manoseándola, mientras que con su mente estimulada se aislaba y se separaba. No para soñar. El sueño incluye siempre de una manera u otra al futuro. A su futuro le tenía tanto miedo que no pensaba en él y era lo mismo que si no lo tuviese. Libre dentro de la cárcel de su embrutecimiento le gustaba recordar, porque el pasado, pensaba, había sido bueno para ella. Mas hoy ni siquiera la memoria se le remontaba. Lo que recordó fue que ya tenía cuarenta



años. Ella a todo el mundo le decía treinta, pero sabía que aparentaba tener cincuenta. Ni siquiera le quedaban los dientes y sus senos, otrora famosos, le colgaban cual dos vejigas flácidas y desinfladas.

Trató de prestar atención al bruto que tenía al lado porque pensaba en su ruina no le gustaba. Ya no pudo. Era como una consecuencia de su presentimiento. Pensó que le hubiera gustado tener un hijo. Que tal vez le hubiera traído suerte y ahora no estaría allí. La operación maldita le había arruinado la vida. Tenían razón las otras mujeres. Ella ni siquiera era ya una mujer.

Había seguido bebiendo y alcanzó a comprender que caminaba ya sobre la fina arista de su punto X. Actuó sin pensar. A impulso de algo que no podía definir pero que sabía relacionado con aquel estúpido presentimiento.

—Esta noche no.

Empujó con ambas manos al idiota ebrio que la había estado apresando de mil torpes maneras. El hombre cayó al suelo arrastrando consigo la mesa y cuanto sobre ella había, formando un charco de vino sobre la mugre del piso.

—¡Otra vez la loca esa!

Escuchó gritar pero no esperó a que la echasen. A tropezones alcanzó la puerta y salió a la noche. El frío la hizo encorvarse. El empedrado de la callejuela, húmedo de lluvia, brillaba aquí y allá bajo la macilenta luz del alumbrado. Caminó despacio, un poco a los tumbos, protegiéndose el pecho con los antebrazos. Su choza de latas quedaba distante. Pensó que borracha como estaba, le llevaría más de una hora llegar hasta ella.

Le llevó mucho más. A medida que avanzaba iba sintiendo que el espíritu del mal vino le penetraba en la sangre haciéndola tropezar, no sólo con sus pies en los adoquines, sino con su mente sobre el filo de la inconsciencia. Cuando llegó al borde del pestilente arroyo, por el que la ciudad evacuaba sus detritus, no pudo más. Incapaz de encontrar el vado se dejó caer en la orilla.

Debí dormirme, aunque nunca pudo estar segura de ello. Lo que sí recordaba era el ruido que de pronto la hizo prestar atención. No se trataba del sonido habitual que las aguas sucias producían al deslizarse entre los pedruscos, formando gargantas flemáticas a cada paso. Era otra cosa, o por lo menos así le pareció a ella, cercana, que estaba ocurriendo dentro del agua a veinte centímetros de su cabeza. Acostada como estaba sólo tuvo que apoyar las palmas de sus manos sobre el barro e incorporarse un poco. Miró atentamente el agua estancada y casi inmóvil en el ribazo que formaba la orilla. Los hechos comenzaron a ocurrir de inmediato bajo sus ojos, o mejor dicho, habían comenzado ya a ocurrir.

Lo primero que vio fueron las burbujas y escuchó la extraña regurgitación del agua, al igual que si la turba, desde el fondo del cieno, liberara sus gases. Y aunque sus conocimientos eran pocos eso, o algo parecido, creyó que era. Pero enseguida apareció aquella cosa blanca, viscosa, sobrenadando entre la suciedad, destacándose, reflejando pálidamente la luz de la luna que ahora había aparecido. Una especie de pequeña esponja incolora, amorfa y cambiante. De pronto parecía endurecerse cristalizándose y se quebraba en infinitos prismas que descomponían la luz con un efecto mágico. Maruja miraba hipnotizada, una sonrisa idiota en los labios, y pese a que su mente no era capaz de relacionar nada se llevó otra vez una mano al vientre. El extraño objeto seguía cambiando incessantemente como respondiendo a un plan evolutivo premeditado. Se ablandó de nuevo licuándose como un puñado de protoplasma y hasta pareció que iba finalmente a diluirse. Tomó consistencia otra vez, una consistencia fofo pero suficiente para permitirle adquirir un principio de forma. Algo así como la de un crustáceo sin caparazón. Una amiba monstruosamente grande a la que, partiendo de minúsculos hilillos de baba, le fueron naciendo cilios en torno a la periferia. Desde ese instante el pequeño ob-

jeto pareció no estar ya más a merced de las aguas. A Maruja aquello le pareció un milagro y tal vez lo era. El pequeño objeto movía voluntariamente, era evidente, sus pestañas y luchaba contra la leve corriente del pantano. Iba, venía o lograba quedarse en el mismo lugar. Podía decirse que tenía vida. Una vida morfológicamente cambiante, ahora ya con precipitación. Se alargó hasta convertirse en un pececillo y enseguida en un renacuajo. Creció en segundos y fue un sapo que saltó a la orilla, clavó sus patas en el fango jabonoso y se quedó allí mirando a Maruja con sus ojos saltones.

Maruja no estaba ya maravillada sino enternecida. Miró arrobada al animalito y, pese a que el vientre le dolía, sintió que la alegría la inundaba hasta hacerla llorar y reír a un tiempo.

—¡Hijo mío! ¡Mi hijito! —Murmuró y extendió los brazos.

El extraño ser no se movió y permitió que Maruja lo tomara en sus manos y lo acercara a ella. Mas lo que estrechó contra su pecho no era ya un sapo, sino una especie de lagarto que le acarició el cuello con una lengüita tibia.

Llevando abrazado al ser, Maruja se incorporó y cruzó el riachuelo sin preocuparse de buscar el vado. Se mojó el vientre y la mugre que flotaba sobre las aguas se le adhirió a los harapos del vestido. Ni se dio cuenta ni pensó en ello. Hacía frío y eso sí que la preocupaba. Protegiendo el perro recién nacido con su pañoleta, lo apretaba contra sus senos y gozosa le besaba y acariciaba la cabeza.

Fue entonces que oyó o creyó oír el motor del automóvil. Aterrorizada desvió su camino y se internó en el inmenso baldío, entre los basurales humeantes y fétidos. La epidemia de hidrofobia era el pretexto del ministro, quien, tratando de recuperar un prestigio venido a menos, había prometido la muerte de todos los perros vagabundos a fin de congraciarse con sus conciudadanos. Pero ella salvaría la vida de su recién nacido. Huyó despavorida entre cenizas y latas herumbrosas. Huyó durante horas con el

niño en brazos, y cuando llegó a su choza de latas y se sintió segura, se acostó con su hijo en el jergón, apretándolo contra sus pechos revividos, erguidos y duros, rebosantes de leche.

Cuando Maruja despertó el joven estaba de pie junto al agujero que hacía de ventana, espiondo el amanecer. A la poca luz que se colaba la barba negra del hombre, sus ojos vivaces pero hundidos, su nariz curva, parecían retratados a contraluz. Maruja al verlo allí vigilante, con un irreprimible anhelo en la mirada que no podía ocultar, se sintió sobresaltada. Se acercó a su vez al agujero y apoyó su mano sobre el brazo del hombre. El la miró sin parecer reconocerla pero sus ojos reflejaban una bondad infinita.

—Tengo miedo. —Dijo Maruja.

—No temas, mujer. Sólo ocurre lo que tiene que ocurrir.

A través de la bruma pestilente de los basurales Maruja vio llegar al grupo de hombres. Estaban todavía a unos cincuenta metros de distancia. Tiró con fuerza del brazo del joven.

—¡Huye! ¡Vamos, huye! ¿Qué esperas?

—Es inútil. Tengo que esperar aquí. No serviría de nada.

—¡Te matarán! —Gritó Maruja con voz bronca.

—Puede ser. —Dijo él, y el anhelo de antes se le convirtió en calma.

Maruja, reprimida por el gesto voluntarioso del hombre, comprendió que no podía torcer el rumbo de las cosas. Pero cuando los otros abrieron de un golpe brutal la puerta de lata, desvinciándola, los enfrentó gritando:

—¿Qué queréis de él? ¡Es mi hijo! ¡Es mi hijo y no le ha hecho daño a nadie!

Del grupo de hombres brotó una carcajada. Uno dijo entre risas:

—¡Es tu hijo! Te han crecido los ovarios. ¿No es cierto?

Y ya no le hicieron más caso.

Estaban los policías y estaban también los patronos. Y había allí uno que no era ni una cosa ni la otra. Fue a éste a quien se dirigió el comisario señalando al hombre con el índice:



—¿Es él?

El otro bajó la cabeza afirmando. No supo hablar. No era necesario. En su rostro, en sus harapos, en sus manos rudas, se parecía mucho al acusado.

A empellones sacaron al hombre fuera de la choza. Maruja los siguió. Por un momento quiso intervenir, pero la mirada decidida, aunque cargada de ternura, que le dirigió el hombre la frenó. Entendió que a ella en todo aquello lo único que le tocaba era sufrir en silencio.

Al hombre lo tenían rodeado en medio de la planicie cenicienta. El comisario agarró al hombre de las ropas, con ambas manos, a la altura del pecho. Lo zarrearó con violencia, con el evidente propósito de asustarlo, tal vez de humillarlo. Preguntó cortante:

—¿Eres tú el jefe?

El hombre lo miró manso. Asustado no parecía estar. Pero no reaccionó. Parecía mejor estar meditando. Midiendo milímetro a milímetro la situación, como tratando de no dar ningún paso en falso.

El comisario se impacientó. Soltó una mano y con esa misma mano le dio al hombre un fuerte puñetazo en el bajo vientre.

—¡Vamos! ¡Habla pronto! ¿Eres el jefe?

El hombre acusó levemente el golpe. Tal vez porque lo esperaba. Con tono tranquilo, seguramente más bajo que el que debía emplear habitualmente, dijo:

—No hay jefe. No tenemos jefes.

Inmediatamente recibió el segundo golpe. Desde atrás y sobre los riñones. El comisario lo zarrearó nuevamente:

—¿Quiénes son los otros? ¿Cómo se llaman y dónde están?

El hombre le miró impasible. Ni sonrió ni apretó los dientes. No contestó.

Ahora los golpes fueron andanada. Cayó al suelo y la sangre que le manaba de la frente manchó las cenizas que lo cubrían.

—¡Vamos, estaquéenlo!

Parecía mentira. Era algo que ya no se usaba. Pero iban a hacerlo. Idea de los patronos seguramente. Viejas remi-

niscencias. Comprendió que protestar era inútil. Dejó hacer.

Mientras lo estaqueaban de espaldas al suelo, los brazos en cruz, vio salir el sol por encima de su cabeza. El trabajo llevó tiempo pese a que él no se resistió. Falta de práctica o morbosidad lo mismo daba. No tenía tiempo para pensar en ello. Lo que preocupaba era encontrar la manera de salvar a sus doce compañeros. Bueno, once. El duodécimo estaba allí y se había salvado solo.

Estaba allí y miraba fascinado como si todo aquel sufrimiento lo hubiera deseado contemplar desde siempre. El hombre, por su parte, no se animaba a mirarlo desde el suelo. Se sentía francamente incapaz de contemplar a su vez aquella otra clase de sufrimiento.

En aquel mismo instante uno de los patronos se acercó al acusador y le gritó:

—Bueno, tú. Toma y vete.

Le puso en la mano cuatro billetes de diez.

—Es lo convenido. Ahora vete.

El otro cerró la mano ruda en torno al dinero. Pareció que iba a devolverlo. Que iba a decir que no lo precisaba. Que ya estaba pagado. No se atrevió, o cambió de parecer. Tal vez el dinero lo precisaba. Quizás necesitaba el dinero para explicar su necesidad. Bajó la cabeza y se fue. Lentamente. Dando vuelta a la cabeza cada diez pasos como si lo que estaba ocurriendo en el baldío lo hipnotizara. Cada paso que daba levantaba una nubecilla de polvo blanco en torno a sus alpagatas, dando la impresión de que sus pies no tocaban el suelo. Se perdió detrás de un basural humeante. Un poco más allá se veía entre la neblina las ramas altas, atormentadas, de una higuera solitaria junto a un derribo.

Después que al hombre lo tuvieron atado en tierra prosiguieron los golpes y las preguntas. No le importó porque ya se había trazado su plan y sabía como llevarlo a cabo. Dejó que le golpearan hasta que se sintió agonizar. Hasta que comprendió que no podían ir más lejos con él. Entonces dijo:

—Yo soy el jefe y los demás han huido.

—¿Dónde?

—No lo sé. El jefe era yo. Ya no hay más grupo en los cañares. Los demás han huido hacia cualquier parte.

Se tranquilizaron. Vieron que se moría y dejaron de golpearle. El comisario dijo:

—Tiene que servir de escarmiento.

Recogió un trozo de chapa oxidada y escribió sobre ella con un pedazo de tiza: "Este era el jefe". La clavó en el suelo, junto a la cabeza del hombre. Después añadió:

—Ahora vamos. Dejadlo que se muera.

Mientras se retiraban, uno de los patronos alcanzó a darle una cuchillada en el costado izquierdo sin que nadie le viera. Quería estar seguro de que moriría.

Al quedar solos Maruja se acercó al agonizante. Estaba tan desfigurado que no parecía un hombre. Podía ser un perro aplastado por un automóvil, un sapo despanzurrido o una babosa. Llorando sin lágrimas le dijo:

—Hijo mío, parece que fue ayer que naciste.

Enseguida trató de liberarle, pero los tientos estaban tensos dentro de la carne hinchada y además con las estacas le habían atravesado las manos. Comprendiendo que no podía desatarlo se desesperaba, sobre todo viendo correr la sangre se daba cuenta de que no iba a demorar en morirse.

El hombre trató de tranquilizarla. La miró con ternura.

El hombre trató de tranquilizarla. La miró con ternura.

—Quédate ya quieta, mujer. Sólo necesito un poco de agua. Tengo sed.

Maruja corrió hacia la choza. El hombre cuando estuvo solo dirigió su mirada al cielo. Se sentía morir y a la muerte la esperaba. Pero el sufrimiento era tan insoportable que, aunque él no quería, le hizo dudar de si todo aquello merecía verdaderamente la pena. Ante un empuje de dolor que casi le desmayó gritó, y enseguida se avergonzó de haberlo

hecho. Se tranquilizó a sí mismo diciéndose que no importaba porque nadie podía oírle. Volvió a gritar.

—¡Padre! ¡Padre! ¿En cuántos mundos y cuántas veces me harás volver a nacer para abandonarme de nuevo?

Se calló porque vio que volvía Maruja.

La mujer se sentó en el suelo, al lado de su cabeza. De una lata abollada que traía en las manos le vertió agua en la boca. Pero él ya no podía tragar y la escupió atorado junto con una espuma rojiza. De todos modos Maruja se quedó allí, resignada, junto a su hijo, hasta el fin, humedeciéndole de vez en cuando los labios.

## NOVEDAD

Daniel Moyano

### EL FUEGO INTERRUMPIDO

CUENTOS

Un nuevo libro del autor de

El Coronel Oscuro, ganador  
del Premio Primera Plana de  
novela.

Es una producción de  
Editorial Sudamericana S. A.  
de Buenos Aires

Vende y distribuye:

LIBRERÍA ALFA  
Ciudadela 1389 — Montevideo



JULIO ORTEGA

## LA POESÍA DE CARLOS GERMAN BELLI

La publicación de la poesía completa del peruano Carlos Germán Belli (*El pie sobre el cuello*, Alfa, Montevideo, 1967), sin duda no ha pasado desapercibida a la crítica latinoamericana. No insistiré pues en los indudables valores de esta poesía; creo sí que es necesario ubicarla en el proceso actual de nuestra poesía, y referirla a la problemática social peruana, de la cual parte.

No hace más de una década que la poesía peruana viene precisando ideas y estilos dentro de un proceso realista. La insurgencia de la llamada "poesía social" inaugura en el Perú la preocupación "temática" por los problemas considerados "objetivos" frente a la "subjetividad" de la poesía en uso, tildada de "purista". Lo cierto es que dos tendencias dividieron, tal vez con cierta ingenuidad esquemática, el trabajo poético: la poesía pura, intimista, originada en el post-simbolismo y en el surrealismo, y la poesía social, nacida sobre el último Vallejo, Neruda y los poetas sociales españoles.

Es obvio que la poesía social atendía a un resorte claramente político. Pero sus mecanismos poéticos eran, en realidad, bastante simples. Cierta tensión léxica, basada en una imagen tradicional de la lengua, y el esquematismo elegiaco, definieron su mecánica formal. Ideológicamente, esta poesía suponía, además, una disyuntiva entre "lo objetivo" y "lo subjetivo", deslinde que proseguía en la diferenciación, tajante, entre "teoría" y "acción". Pues bien, estas ideas terminaron por estrangular a esos poetas: los mecanismos utilizados no permitían seguir incorporando realidad a sus poemas, y la poesía que hicieron fue sumamente simplificada en la ilusoria creencia de que escribían para un público fácilmente identificado como "el pueblo". Por lo demás, la Revolución o la libertad que prometían con tanta firmeza para el día siguiente, reveló tener otros ritmos, por cierto más complejos.

Hoy esa poesía ha envejecido. Y los poetas que siguen repitiéndola han llegado a una suerte de zona árida; como si se hubiesen detenido ante un muro y se diesen de cabeza contra él, esos poetas revelan una crispación realmente dramática para un creador: la realidad ha sido polarizada entre la posibilidad de la revolución o del cambio y la situación actual que no ofrece mayores signos efectivos de ese cambio; en la árida zona intermedia, el poeta pierde terreno: no atiende ya a los movimientos sociales, no enriquece su captación, y no es raro si la esterilidad se insinúa. Es obvio que esta situación se extiende a otros poetas latinoamericanos.

La poesía de Carlos Germán Belli, desde su inicio, revela la exigüidad de semejante perspectiva. La supuesta división entre poesía social y poesía pura, no funciona en el caso de Belli. Sus primeros poemas, dentro de una teoría post-surrealista, están ya tenidos por una sicología local. Y es que la poesía de Belli retoma una poética, que, implícita ya en Vallejo, había sido desatinada: la poética del "yo", la experiencia personal como medida de la realidad. De modo que aun en los poemas surrealistas de Belli se percibe esa participación de la experiencia local. Los sentimientos de la propiedad privada, de la frustración y el dolor social, se insinúan en esos poemas de formas libres, recorridas por un incisivo humor.

Pero luego la poesía de Belli abandona el surrealismo y forja algo completamente original:

recurre a las formas más rígidas de la poesía española clásica y las imbuje de un sentimiento más desgarrado, actual, dramático. Un sentimiento de rebeldía y amarga culpa recorre ahora la poesía de Belli: se trata de alguien que da testimonio de una tortuosa enajenación. Pero narrando su propio dolor, Belli ha conseguido transparentar situaciones de nuestra realidad concreta; su poesía cuestiona, a pesar de su reducida temática, un vasto panorama: las condiciones del trabajo, la ruptura del hogar tradicional, el desajuste de la vida privada y pública, el sentimiento de una sociedad frustradora, y la convicción dramática de que esa sociedad encarna el destino a través de crueles y ciegos hados y poderes.

Su elección de formas clásicas tampoco se origina en una simple voluntad literaria. Refleja, más bien, de qué manera un poeta que empezó adhiriéndose al surrealismo, plantea, por contraposición, su sentimiento de un mundo en proceso de cambio. Esas formas, con su serenidad y prestigio, con su rotunda trabazón, señalan aquella espiritualidad organizada que esta poesía parece defender en su tácito humanismo, y en la proyección ideológica de su crítica. Porque la larga condena de la realidad inmediata que esta poesía supone no anuncia un simple nihilismo, como parecería a primera vista. Hay, más bien, una defensa de lo que al negar se afirma: un humanismo renovado, donde todos los desajustes advertidos entren en armonía. Estéticamente, esas formas y los sentimientos tratados crean una irritada tensión, una atmósfera expresionista, densa, que a la larga anuncia la proyección contemporánea de esta poesía. Al mismo tiempo el lenguaje de Belli concilia un léxico arcaizante con otro más o menos "técnico" o moderno, además de estar enriquecido con peruanismos y giros coloquiales.

Dentro de la poesía peruana, a pesar de ser un caso solitario, la obra de Belli plantea, pues, una verdadera crítica de la situación social, mucho más vez que la intentada por los mismos poetas sociales. El dramatismo de esta poesía parece corresponder, de algún modo, a las actitudes poéticas del chileno Nicanor Parra y del mexicano Jaime Sabines; en el tratamiento es posible hallar también algún parentesco con la excelente poesía de Juan Cunha. Al mismo tiempo que Belli, otros poetas peruanos —como Pablo Guevara y Cecilia Bustamante— han trabajado sobre un sentimiento contemporáneo, que

supone la superación del peso temático y del tono intimista. Este trabajo intenta, sobre todo, la búsqueda de un tratamiento contemporáneo para una problemática más universal, si bien —como siempre en la poesía peruana— teñida de participación local. De modo que hoy la poesía peruana parece librada de ataduras a veces extra-literarias, y busca particularizar su trabajo a partir de la realidad local, pero con una proyección estética más actual. Es posible, por eso, que la poesía de Belli vertebe el panorama anterior y la situación poética reciente.

Reflejar la realidad a partir de la experiencia personal, y hacerlo sobre formas contemporáneas, es también intención de los poetas más jóvenes. Este mecanismo de creación ha permitido, por lo pronto, que la joven poesía peruana tenga abierto un amplio campo para incorporar a su trabajo; es así que la historia, los movimientos sociales, la situación mundial, son ya tema inmediato de esos poetas. Y su actitud frente a la situación peruana es también más concreta, y tal vez más efectiva: buscan armar sus poemas sobre valores nuevos que sostengan la imagen de una sociedad distinta que persiguen. Aquella zona árida, que fue riesgo de una generación, hoy no existe para los últimos poetas; ubicados en un neo-realismo y una voluntad de proyección estética, ellos acaso logren un ajuste entre individuo y colectividad, entre lenguaje y cultura en proceso de transformación.

## YO SOY CLARIBEL

Hace más de treinta años llegó a Santa Ana, la segunda ciudad de la República de El Salvador, un extranjero, un alemán de apellido Wilff. Era un hombre extraño, muy culto, y que hablaba varios idiomas. Una noche, en el casino del pueblo, los notables quisieron jugarle una broma a sus aptitudes lingüísticas y reunieron a todos los extranjeros del lugar, incluyendo un turco y un portugués. Wilff habló con todos ellos en su propio idioma y su triunfo culminó cuando siguió con el francés antiguo y el alemán medieval.

Wilff enamoró a una señorita de Santa Ana. Esta señorita tenía una sobrina de seis o siete



años, a la que Wilff adoraba. Un día el extranjero le dijo a la niña: "Te voy a decir un secreto, pequeña, pero no se lo digas a nadie hasta que pasen cuatro días. Yo me voy, mañana no me encontrarán en mi casa. Te quiero como a mi hija, y quiero que nunca te olvides de mí. Sé que algún día vamos a encontrarnos, no sé dónde. Yo no voy a cambiar, vas a ver? igual que ahora, pero tú vas a haber cambiado, entonces, yo te pido que cuando me reconozcas, te acerques y me digas 'yo soy Claribel'. Adiós pequeña".

El extranjero se fue y la niña mantuvo su promesa de no decir nada durante cuatro días. "Desde entonces —le confesó ella al periodista Alberto Díaz-Lastra, en entrevista que se publicará en el periódico *Siempre de México— no he dejado de buscarlo por todas partes...*"

Claribel, que había nacido en Nicaragua en 1924, pero que se considera a sí misma salvadoreña, fue enviada, como tantas adolescentes de las familias acomodadas de su patria, a estudiar a Estados Unidos. Allí conoció a Darwin Flakoll, un estudiante que hacía periodismo, teatro y cuentos. Se casaron y Darwin entró en la carrera diplomática. Mientras nacen los hijos (los Flakoll tienen cuatro, incluyendo gemelas) y el esposo trabaja en las embajadas norteamericanas de México, Santiago de Chile, Buenos Aires y Montevideo (aquí fue Segundo Secretario, de 1958 a 1960), Claribel Alegría publica siete libros de poemas; el último, y quizá el mejor, en Montevideo: *Vía única* (1965). Durante sus viajes, los Flakoll, entre tantas cosas que hicieron juntos, organizaron una antología bilingüe, destinada a los estudiantes norteamericanos, de los narradores y poetas hispanoamericanos nacidos después de 1914 y que publicaron libros antes de 1959. Tres años trabajaron en la antología, de 1954 a 1957; se llamó *New Voices of Hispanic America*, se publicó en Boston en 1962 y los autores han lamentado que la editorial Beacon Press cortara la mitad del material entregado. Posteriormente, Darwin Flakoll renunció al servicio diplomático y hoy se encuentra instalado en París, como funcionario del Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales, organismo que subvenciona diversas actividades culturales de América Latina.

Y a todo esto, y mientras se sucedían los hijos, los libros y las ciudades americanas y europeas, la poetisa Claribel Alegría no dejaba de buscar al extranjero de su infancia, al alemán

Wilff. Llegó un momento en que, a su modo, lo encontró en su último libro, una novela, *Cenizas de Izalco*, escrito en colaboración con su esposo. La novela es, también, una búsqueda, persuasiva y melancólica, de la infancia perdida: un intento, quizá final, de reconstruir las raíces rotas en la patria lejana; un homenaje y un reconocimiento de padres y parientes. Es, por último, una suerte de despedida, de raya y suma de una experiencia vital, el cierre de un ciclo, el comienzo de una maduración espiritual.

Bastaba trabajar sobre aquel peculiar incidente de la infancia, cuya calidad novelesca fue advertida por el esposo y con ella elaborar una historia de dos tiempos, el presente y el pasado de la narradora. Wilff no sería más alemán sino norteamericano y se llamaría Frank; la vinculación no se anudaría con la tía de Claribel sino con la madre de la narradora. Tornarlo norteamericano significaba que Darwin Flakoll podía elaborar al personaje sobre un contexto nacional que era el suyo. Wilff se transformó entonces en joven y fracasado novelista de fines de la década del veinte y comienzos de la Depresión, en otro miembro de la "generación perdida" que escribió una obra inicial promisoriosa, hizo el peregrinaje a París y naufragó en el alcoholismo. Cuando el estudio de Hollywood no quiere saber más de él y sus amigos rehuyen el cargo borracho, Frank recuerda a un compañero de juventud que predica el evangelio y practica veterinaria en un pueblito de Centroamérica.

Conocidos los orígenes y antecedentes de Frank-Wilff, el personaje pierde una porción de su misterio, que habrá de recuperar cuando desaparece de Santa Ana, sin que nunca más se vuelva a saber de él, aunque deja detrás un servicial diario que la narradora habrá de incorporar a la novela.

Frank, entonces, se enamora de la esposa del médico de Santa Ana; pero habrá de perderla en los tumultos de la revuelta campesina de 1932 que el general Martínez reprimiera de un modo salvaje (el episodio no fue imaginado por los autores). Este es uno de los planos temporales de *Cenizas de Izalco*. Treinta años después —y este es el segundo plano— llega a Santa Ana la hija del médico, residente en Estados Unidos, casada con un norteamericano (lo cual pretexto una confrontación psicológica entre dos culturas, un conflicto que los Flakoll deben conocer bien), para asistir al entierro de su madre.

Lee, en esos días, el diario de Frank que le entrega una tía, que así se interpola en el relato.

Pese a su interés, pese a la fluidez de su estructura e incluso al agrado simple y llano que proporciona su lectura, *Cenizas de Izalco*, que fuera finalista del Premio Biblioteca Breve de 1964, no impresiona como una auténtica obra de creación. El sentimiento que la impulsa estaba ya expresado en el último libro de poemas de Claribel Alegría, en *Vía única*. En "Té con las tías abuelas" surge la apatía mustia y callada, el destino inmóvil de las ciudades provincianas que después penetrará en *Cenizas de Izalco*. En ese poema aparece mencionada la señorita Soto, que "irradiaba el hastío"; y la misma solterona, con igual nombre, reaparece en la página 17 de la novela.

Otro poema, "El abuelo", es el retrato concentrado del antepasado de la protagonista de la novela y al mismo tiempo la historia de una decadencia familiar; en ambos aparece la figura de una tía que gustaba solear y limpiar en el patio de su casa las monedas de plata. "Se hace tarde, doctor" es el retrato del padre de Claribel, exactamente el padre de la narradora de *Cenizas de Izalco*, que estudió medicina en Nicaragua y en París, que peleó en las guerrillas de Sandino y anhelaba la reunificación de América Central. Y en ambos libros, poesía en uno y prosa en otro, surge el conflicto familiar duplicado en conflicto cultural, la miseria y el dolor de América Latina.

Estos son, sin duda, los elementos que la poetisa Claribel Alegría aportó a la obra común; Darwin Flakoll colaboró en la organización del material. Claribel estuvo a cargo del mundo salvadoreño, su esposo del norteamericano. Según se cuenta en la mencionada entrevista, trabajaban separada y simultáneamente, se leían y criticaban, una traducía del inglés al español y el otro del español al inglés, "Claribel se desbordaba, Bud la encauzaba nuevamente, Bud se esquemmatizaba, Claribel le prendía fuego...".

Mucho del interés de esta novela reside en esta colaboración, en la presencia de un poco frecuente binomio matrimonial dedicado a una forma artística tan individual como es la novela. Porque, en definitiva, sobreviven dos gruesos convencionalismos en *Cenizas de Izalco*, y ambos son centrales en el relato. Uno, el fatigoso costumbrismo de las vidas provincianas, ya algo anacrónico en casi todas las literaturas; el otro, la figura de Frank, traslado de tantos

escritores norteamericanos de la "generación perdida", con demasiado de Scott Fitzgerald adentro. Y aún así, la amalgama de una secreta poesía, aquella que emana limpiamente de la búsqueda de Frank, que era el alemán Wilff, quien a su vez representa el mundo de la infancia perdida, concede a la novela su dimensión más perfecta, la unidad imaginativa y sentimental sin la cual carecería de unidad y hasta de espesor. El lector siente que de algún modo, secretamente, la señora de Flakoll, se ha ingeniado para seguir llamando a su amigo de la infancia; que toda la novela cabría en apenas tres palabras de reconocimiento y alegría: "Yo soy Claribel".

RUBEN COTELO

Claribel Alegría y Darwin Flakoll, *Cenizas de Izalco*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1966.

## HOMBRES ATRAPADOS POR COSAS

Georges Pérec es consecuente con sus ideas. En 1963 ya había señalado desde la polémica tribuna de "Partisans" los peligros y las ventajas del "nouveau roman" ejemplificado en la obra de Alain Robbe-Grillet. Más allá de los indudables méritos de la "demistificación" de tantas "significaciones" literarias por su imperio provocadas, Pérec insinuaba para la novela francesa un rumbo que él mismo tomaría dos años después: la utilización de un lenguaje pulido y cuidado, terso y objetivo para un contenido preciso y reconocible en el contorno. "Las cosas" (Seix Barral, Barcelona, 1967, 158 págs.) no es otra cosa que ese feliz y polémico rumbo nuevo para la novela: un estilo de "nouveau roman" para lo que podría ser la conclusión final de un informe sociológico computado en fichas perforadas. Pérec trabaja con una cierta complicidad del lector y sabe que en las actitudes de los protagonistas —esa pareja "tipo" y sin rostro preciso que integran Sylvie y Jerome— habrán de reconocerse los rasgos "promedio" de mucho compatriota vecino, léase donde se lea la novela, mas si se lo hace en un país tecnificado. Cualquier inquieto intelectual de clase media, acuciado por los mismos estímulos —modas literarias, películas exitosas, atuendos personales, decoración de interiores y hasta las exquisitices de aromas de tabaco y gustos de té— habrá de sentirse aludido por el "informe-Pérec" y se removerá inquieto en su butaca cuan-



do, tras trazar los gustos de la pareja (leen "Liberation", "Le monde" y opinan sobre Resnais), los acusa de carecer de operatividad y estar atrapados, en definitiva, por "las cosas" y no por las ideas, "por la amplitud de sus necesidades, por la riqueza que se mostraba, por la abundancia que se ofrecía".

Claro está que Pérec no hace un planteo maniqueísta y se dedica a criticar directamente a esta "psicología de consumidores" encarnada por esta pareja que ha convertido en sinónimo de placer toda relación de propiedad. Pérec informa, no califica y para hacer a su pareja más "prototipo" la inserta en "un grupo, una pandilla" que "se conocen bien, influyéndose mutuamente, habiendo llegado a tener hábitos comunes, gustos y recuerdos comunes. Tenían su vocabulario, sus signos, sus manías". En lo esencial visten de la misma forma, es decir, "con ese gusto adecuado que, tanto para los hombres como para las mujeres, se debe a Madame Express". La pareja gusta de las antigüedades, de las modas "ofrecidas bajo el signo de la comodidad" o de la novedad (playas de moda, truchos útiles, cocina exótica, etc.), y se maneja con sobre entendidos, con desprecios ocultos, con falsos entusiasmos y con guiños cómplices; el grupo también.

En el fondo hay casi una regla probada sociológicamente que se presenta con una frase de forma literaria: "En el mundo en que vivían era casi una regla desear siempre más de lo que se podía adquirir. No eran ellos quienes lo habían decretado; era una ley de la civilización, un dato real del que la publicidad en general, las revistas, el arte de los escaparates, el espectáculo de la calle o, incluso, en un cierto aspecto, el conjunto de las producciones comúnmente llamadas culturales, eran sus expresiones más adecuadas". Sin decirlo directamente —porque Pérec mantiene siempre inalterable su fría postura de observador y sociólogo que analiza resultados— se percibe una acerba crítica y un anuncio claro que tras "las cosas", los objetos que pueblan la vida de los protagonistas, está el vacío, por no decir la vaciedad. Pérec los está acusando de no tener pasado, ni tradición, de ser frívolos proyectos alargados en veladas en las que un penoso tiempo condicionado está hablando de "la vida que les habría gustado llevar, de los libros que escribirían algún día, de los trabajos que les gustaría hacer".

Y pasa el tiempo y lo que es hoy ilusión empieza a comprobarse como ácida frustración páginas más adelante. Estos "hombres nuevos, jóvenes técnicos que todavía no habían echado todos sus dientes, tecnócratas a medio camino del éxito" están únicamente amontonando objetos para tapan el vacío de sus vidas y al llegar a los veinticinco años se descubren ante la alternativa de optar por "establecerse", es decir,

hacerse en quince años de una profesión, encontrar un trabajo, cumplir un horario, comprarse una casa en la ciudad y otra en un balneario, un auto y un equipo de alta fidelidad, casarse y tener hijos. En caso de no aceptar la opción, la pareja se enfrenta con la bohemia, la rebeldía, la ruptura con la sociedad y ese orden establecido. Se sabe —como buenas encarnaciones de "tipos medios" que son— que elegirán el primer camino, aunque no lo harán sin pasar por una experiencia vital fracasada: un intento de ruptura, un intento de huida. No en balde a Jerome y a Sylvie les "hubiera gustado tener veinte años durante la guerra de España o durante la Resistencia", aunque —como puntualiza acerbamente Pérec— esta "era una nostalgia un tanto hipócrita: la guerra de Argelia había empezado con ellos y continuaba ante sus ojos". Las palabras se agotan, "las cosas" también y entonces en la segunda parte de la novela, la pareja acepta un trabajo en Túnez donde creen que van a encontrar la aventura, la historia y la verdad.

Sin embargo, la experiencia que quiere ser incitante termina siendo atterradoramente monótona. En Sfax y a lo largo de los ocho meses de su permanencia, no hacen sino probarse que están atrapados irremediamente por lo mismo: las cosas y de ellas, algo más exóticas eso sí, se van rodeando igualmente. Será el fracaso de la presunta experiencia vital y volverán finalmente a París para asumir —en un epílogo que Pérec conjuga en un resignado y abierto tiempo futuro— un destino que "no serán verdaderamente la fortuna. No serán presidente-directores generales. No manejarán jamás sino los millones de los demás. Les dejarán algunas migajas, para el standing, para las camisas de seda, para los guantes de cerdo ahumado. Tendrán buen aspecto. Buena vivienda, bien alimentados, bien vestidos. No lamentarán nada".

Pese a su tono apagado, sin emociones, esta novela resulta inquietante y adelanta, en muchos de los psico-diagnósticos sociales que esconde o resume, los males que ya enfrenta una sociedad de consumo altamente evolucionada como la del mercado común europeo que integra Francia. Es tal vez la primera gran interrogante novelesca que se ha hecho a la tecnocracia eficiente y al esbozo de civilización del ocio en ella apuntada. Sus pequeñas miserias, el universo cosificado, el anhelo hipersensibilizado a todo lo que lleva el toque de la propiedad, han sido inquietantemente diagnosticados por Pérec, aunque como en todo estudio sociológico sólo está revelado el esquema de la realidad, sin otro horizonte que lo comprobado. El hombre, entonces, no aparece tristemente por ningún lado y menos apunta salidas o rebeliones, tan abrumado parece por este mundo de tentadoras ofertas de gran bazar, con sus estantes llenos

de las últimas novedades y sus vidrieras dictando imperiosamente nuevos giros a la moda, obligando al cambio, al consumo, a una preocupación que se intuye como inútil. En el fondo es la denuncia de tanta superchería engañosa que dilata ese encuentro necesario y final del hombre con la aventura, la historia y la verdad.

FERNANDO AINSA

## NUEVA NOVELA CUBANA

Existe en la actual novela latinoamericana una tendencia al exceso prefabricado, aunque justo es decirlo, en la mayor parte de los casos, honestamente prefabricado. La aparición de un público ávidamente consumidor, la emulación fomentada en los autores a la vista de esa acicateada avidez, el dominio de la técnica narrativa de Joyce hasta el presente, el descubrimiento del lenguaje, maravilloso, dócil rompecabezas con el cual no sólo se puede reconstruir laberintos sino destruir también los más elementales caminos eternamente practicables, no son ajenos a esa tendencia. Se intenta, se pretende escribir la gran novela, incluso una novela tan grande que se niegue a sí misma (no se sabe si también a su autor) al propio tiempo que arrase con todas las demás, pasadas, presentes y aún futuras. "Après nous le déluge", parece ser el sentir de los autores que han conquistado trabajosamente un público con obras de menos aliento (pero novelescamente entretenidas) y que, pluma en mano, se disponen a congelar el género. Por suerte, los resultados de tan esforzados afanes todavía están por verse. Al revés de Cervantes, que con su Don Quijote destruyó las novelas de caballerías al tiempo que creaba la novela, existe un actual corriente que con sus partes laboriosas da a luz algo que no se sabe lo que es, aparte de que tiene cola y se la muerde. En una palabra, la gran novela destructora de la novela a lo más que llega es a destruirse a sí misma.

No es éste el caso de *Tres Tristes Tigres*, (1) de Cabrera Infante. Menos todavía del libro anterior del autor, la colección de cuentos "*Así en la Paz como en la Guerra*", libro aparecido en 1960, cuando aún en La Habana convivían lo viejo y lo nuevo al nivel de calle, e incluso, al de las altas esferas, aunque no tanto. Aquellos cuentos, aunque acasaban varias influencias —Scott Fitzgerald, Salinger pero, sobre todo, Hemingway— fueron muy bien recibidos y

hasta se dijo que inauguraban la nueva voz de la literatura de la joven generación. Tiempos después serían traducidos a la mayor parte de los idiomas occidentales.

Con *Tres Tristes Tigres*, Cabrera Infante se estrena en un nuevo género: la novela, pero la novela de gran aliento. El riesgo era grande y el autor incurre en excesos de todo índole. Con todo, el ambicioso edificio logra mantenerse airoosamente en pie, resultando el fiel espejo de lo que su autor pretendió con él: "Es la vieja idea, digo, vieja en sí, de hacer un libro que recoja los años perdidos, la vida diaria —o, mejor, nocturna— olvidada y la convierta en mito. Los tales años perdidos, son los de la juventud dorada del autor, transcurridos durante los últimos años del reinado de la dictadura de Batista. La novela, sin embargo, no es autobiográfica más allá de lo que lo es toda buena novela.

Para dar ese mundo, su mundo, Cabrera Infante se vale de casi todos los medios técnicos que al presente pueden ser utilizados: monólogo interior, monólogo a secas, narración en primera y tercera personas, narración utilizando el humilde recurso epistolar. Los únicos que no están presentes son la segunda persona del singular y el tiempo verbal en futuro imperfecto. Los "tu vendrás y me dirás...", están hábilmente ausentes: aunque fuera parcialmente, la narración hubiese adquirido, en caso de haberseles utilizado, un aire sacramental que hubiera sonado como una nota falsa en medio del general desemfado pintorescamente popular que predomina en todo el libro.

A pesar de sus excesos, la novela resulta igualmente equilibrada. Un mismo impulso la recorre de la primera a la última página, impulso unitario que es como la marca de fábrica del autor y que es el principal sostén en que se apoya el edificio: construcción complicada, pero más que complicada, desarticulada y sorprendentemente versátil.

Se abre con un prólogo bilingüe (español-inglés), la presentación por el maestro de ceremonias del famoso cabaret *Tropicana* del show de la noche. A esto sigue el monólogo de la niña que cuenta cómo con otra niña, desde debajo de un camión, observan a través de la ventana de la sala lo que hace una pareja (novios muy rípotateses, por lo demás: llevan diez años de amores) y llegan al presunto conocimiento de ciertas realidades tanto acerca de las parejas como de sí mismas: mientras observan no se están quietas pues el espíritu de emulación se les ha despertado. Este monólogo, cuya sordez ha sido hábilmente atemperada por el pintoresquismo del lenguaje popular, es seguido por la carta enviada por una amiga a otra dándole noticias de las andanzas de su hija en la capital, andanzas que ella no aprueba a pesar de que la chica cada vez que se digna venir a visitarla a su humilde casa, revela haber tre-



pado un nuevo escalón. Y, por el episodio de los dos hermanos, púberes para quienes el cine es una necesidad casi fisiológica. Los toma un jueves cualquiera desde que abandonan la casa, y marchan por las calles de La Habana pasando revista a cuanto encuentran, hasta llegar al cine. Lateralmente, a mitad de camino los muchachos tienen un topetazo con la muerte: un mulato gordo es muerto a tiros por otro. Aunque los hombres son anónimos y la pelea es una simple riña entre hombres terminada trágicamente, es como si el rostro de la dictadura batistiana asomara siniestramente en el hombre muerto en plena calle. El episodio, contado por uno de los hermanos, se cierra con las escuetas palabras, despojamiento que contribuye a hacerlo más significativo: "Seguimos para el cine. En la esquina hay una mancha negra de sangre bajo el farol y la gente se reúne alrededor y miran y comentan. No puedo recordar por más que quiero el nombre de la película que íbamos a ver, que seguimos a ver y que vemos".

En la página 61, contada por Cócduc, da comienzo la suite *Ella Cantaba Boleros*, que se intercalará a lo largo de toda la novela y que tiene por principal personaje a La Estrella, negra gorda, gígantesca y borracha que canta boleros sin acompañamiento (así como la Duncan bailaba descalza) y a quien Cócduc conoce en el cabaret Las Vegas, a la madrugada, después que el local ha cerrado las puertas y los eternos habitués y la gente de la casa se constituyen en el mostrador del bar conformando lo que el autor llama "el chowchito". Allí una noche se aparece La Estrella y La Estrella canta y Cócduc queda deslumbrado y el lector también: la escena, dominada enteramente por la monstruosa negra tiene algo de mágica, algo de grotesca, desorbitada poesía. Más adelante, en los otros pasajes de la suite, La Estrella perderá algo de su magia poética y resultará simplemente grotesca.

Muchas cosas ocurren en la novela —a pesar de que un crítico señaló que no ocurre nada—, muchas cosas irrelevantes, cosas de todos los días (en este caso de todas las noches: la novela trata de rescatar fundamentalmente la vida nocturna de La Habana). A través de los diferentes episodios, con un impetu realmente juvenil, el autor juega con los estilos narrativos así como con el lenguaje. La quinta parte, Rompecabezas, y el comienzo de la séptima, son un buen y hasta un mal ejemplo de esto último: el juego a veces resulta abusivo. Con todo, los hallazgos abundan. Vayan algunos botones de muestra: El Gran Totonán Totó por el Gran Antonín Artaud; en la nómina de bailarines: Jules Supermanský, Lea Coppelia, Ursslanova, Alissa Mialcova; en el rubro Autores de Opelatas: R. C. A. Víctor Herbert; en el de Filósofos más Ilustrados: Aristócrates, Presócrates, Lufwafe Feuer-Bang, Martín Honnegger, Elcrae de Cretona,

Ortega Und Gasset, Unámenos; en de Músicos más sonados: Cecilia Cherus van Antwerp, Macho Villabolos, Laurence da Rabbia, Arrigo Coito; en el de Indecibles: Menasha Trois, W. C. Johens, Ernest K. Gann; etc.

Las 150 páginas finales están constituidas por la Bachata. Prácticamente se reduce a un diálogo entre Arsenio Cué y Silvestre, diálogo intemporal a pesar de la estricta marcación del tiempo narrativo: transcurre en lo que va de una tarde y la noche, hasta el amanecer. La Bachata es tal vez con *Ella Cantaba Boleros*, lo mejor del libro. Los dos amigos, discurren sobre lo que sea, jugando exhaustivamente con las palabras y los conceptos, en tanto el automóvil conducido por Cué rueda a velocidad por las calles de La Habana. El lector, mientras tanto, entra limpiamente en el juego propuesto por el autor y sale finalmente de él con la sensación cabal de haber visitado otro mundo, un mundo alucinadamente poético.

Dar una idea, aunque sea aproximada de la estructura de esta novela, es tarea difícil. El hecho de que transcurra en La Habana y se ocupe de su vida nocturna en la época que los dólares circulaban profusamente, no bastaría para hacer de los innumerables episodios que pueblan sus nutridas 445 páginas, un bloque. La coherencia aquí, hay que buscarla en otra parte: se trata de una coherencia interna no externa. Escriba sobre lo que escriba, Cabrera Infante no se desmiente. Entre la Bachata, *Ella Cantaba Boleros*, la mujer que monologa ante el psiquiatra, la divertidísima Historia de una Bastón —referida por Mr. y Mrs. Campbell (dos ejemplares de la fauna turística que arribaba por esos días a La Habana), en cuatro versiones que mejor hubieran quedado reducidas a las dos primeras, como asimismo el relato del asesinato de Trotsky contado por varios escritores cubanos, Martí y Carpentier entre otros, existe el parentesco establecido por un escritor que, cuando escribe, se larga a fondo sin importarse lo que sobre él pesen tales o cuales autores. Cabrera Infante, antes que tenerle miedo a las influencias, las busca abiertamente. Pero, cosa curiosa, resulta al fin y a la postre, siempre Cabrera Infante. Incluso en la parodia de la novela corta de Carpentier, El Acoso (parodia tan bien hecha que el propio Carpentier no se hubiera negado a firmar) el autor sigue imponiendo su sello.

Señalábamos al comienzo, el peligro que entraña para la actual narrativa latinoamericana el dejarse arrastrar —deslumbrada por las nuevas técnicas narrativas (en realidad bastante viejas: no olvidar que el Ulises tiene casi 40 años)— sin una necesidad interior que lo justifique, a experimentaciones transnochadas, a experimentaciones que pierden de vista el hecho de que mucho de lo que se experimenta en el presente ya fue experimentado y huele a segundas partes que nunca fueron buenas. Cabrera

Infante aceptó el desafío que el adoptar tal postura implicaba y de la prueba salieron estos *Tres Tristes Tigres* que bien merecen nuestro aplauso.

ARIEL MENDEZ

(1) Guillermo Cabrera Infante, *Tres Tristes Tigres*, novela, 451 págs. Premio Biblioteca Breve 1964. Editorial Seix Barral, Barcelona.

## NOTAS

### IMAGENES SUCESIVAS DE LA OBRA DE BACH

La obra de Juan Sebastián Bach ha sido considerada alternativamente como expresión objetiva por unos y colmada de simbolismos por otros. Así el maestro ha pasado en el juicio de la posteridad, como admirable realizador formal o como no menos grande "músico poeta", para emplear la designación del Dr. Schweitzer.

Para Debussy, "en la música de Bach, no es el carácter de la melodía lo que conmueve, sino su curva; más aún, es el movimiento paralelo de varias líneas, cuyo encuentro, ya sea fortuito o unánime, provoca emoción". En contraposición con esta idea tan claramente formulada, Charles Sanford Terry, uno de los más minuciosos investigadores de la obra de Bach, llega a reunir alrededor de treinta y cinco fórmulas musicales que no valen solamente por su diseño ornamental, puro y abstracto, como quiere Debussy, sino también por un valor de símbolo, significante de cosas muy concretas. Citamos ahora al propio Terry, que dice: "Algunas (de estas fórmulas) tienen un sentido de dirección que denota ascenso o descenso, alturas o profundidades anchura, distancia, y así sucesivamente... Por ejemplo, palabras tales como longitud, permanecer, esperar, detenerse, quedarse, y las relativas a ideas de descanso, paz, sueño, eternidad están expresadas por notas de duración retenida. Las situaciones de ánimo se distinguen a su vez por temas diatónicos o cromáticos cuando se quiere expresar la alegría o la aflicción... Aún Satanás está tan consistentemente dibujado, que podemos fácilmente captar la concepción que Bach tiene de él, no como el Lucifer de Isaías, La Estrella del Día, el Hijo de la Mañana, sino como la engañosa serpiente del Génesis, el gran dragón de las Revelaciones. Naturalmente, su pintura más viva está en las cuatro cantatas para el día de San Miguel (números 195, 130, y 149). Obsérvese la escritura

de los temas que definen su forma repulsiva, la marcha ondulante de su gigantesca contextura".

Sin anticipar compromiso de opinión en uno u otro sentido, cabe agregar que la intención expresiva en la música de Bach va más allá de un repertorio más o menos convencional de fórmulas que después de todo constituirían el arsenal de todo músico del barroco para plasmar determinadas circunstancias dramáticas de los textos que ponían en música. Basta reflexionar en este sentido que en la mayoría de los casos se trataba de textos que tenían tras de sí siglos de literatura musical sosteniéndolos y apoyándolos, lo que constituía una verdadera tradición que, de alguna manera, comprometía la versión personal que un músico podía dar de ellos.

Para demostrar hasta qué punto Bach transformaba su música en vehículo del texto literario vamos a considerar una de sus obras de juventud y otra de la plena madurez: la *Cantata N.º 106 Actus tragicus* y la *Misa en si menor*.

La *Canta N.º 106*, fue posiblemente cantada por primera vez en 1711, en ocasión de las honras fúnebres de un maestro de la corte de Weimar, el Rector Grossgebauer. El texto de la obra está construido mediante una hábil selección de citas bíblicas en su mayor parte, referidas a la muerte. Podría señalarse como la música se cife a ese texto a lo largo de toda la cantata, pero ello es especialmente claro en el coro "Es ist der alte Bund". La sentencia del Eclesiástico "Hombre, debes morir" es presentada en el coro con acentos severos y sombríos. Bajos, tenores y contraltos sostenidos por la marcha en corcheas del continuo (órgano) recuerdan que toda carne ha de perecer. De pronto, cuando sobre la tonalidad dramática de do menor se ha pronunciado una vez más la palabra "morir", exactamente en el compás 145, entra la voz de soprano con una afirmación luminosa que su registro acentúa, cantando "Sí, sí, señor Jesús ven". Y aunque las palabras referidas a la muerte vuelven en el resto de las voces del coro, la desolación que inspiran está como atenuada por el reconfortante canto de las sopranos que dominan el todo desde lo alto de su registro. Finalmente, acalladas todas las voces vocales e instrumentales, quedan en suspenso como promesa de vida frente a la muerte, las palabras del soprano que, en larga melisma invocan una vez más al "señor Jesús".

Veamos ahora brevemente también, el "Gloria" de la Misa en si menor. De acuerdo con el sentido tradicional de glorificación que tiene este fragmento Bach lo trata con todo brillo. Un preludio orquestal "vivace" en el saltarín ritmo de 3/8 convoca a tres trompetas, tímbal, dos flautas, fagot y cuerdas con continuo, al homenaje. El coro canta "Gloria a Dios en las alturas" a cinco voces en estilo fugado. Pero la llegada de la segunda parte del versículo: "y en la tierra paz a los hombres de buena volun-



tad", origina un inmediato cambio de elementos. Bach abandona el compás jubilariorio de 3/4 y adopta el 4/4. El cambio de tiempo es tácito pero obvio. La orquesta pierde en un primer momento el brillo de las trompetas y el timbal y se convierte en una serena y recogida sonoridad (violines, violas y flautas) que no podemos dejar de asociar a un concierto angélico pintado por un primitivo. Y dando razón a Terry, la palabra "pax" está registrada en valores de figuración mayores. Así en el compás 104 la voz de los bajos después de un silencio del coro de un compás y dos tiempos, deja oír, en el cimiento del conjunto, la palabra fundamental, como un acto de institución. Blanca con puntillito es su valor pero poco después (compases 107 y 108) dos redondas con ligadura prolongan la misma palabra "pax" durante dos compases mientras sobre ese fundamento musical y doctrinario el coro agrega "et in terra pax hominibus bonae voluntatis". Pero el sentido de la frase ésta "paz en la tierra a los hombres de buena voluntad" preocupa seguramente a Bach. Por eso en la fuga que sigue, iniciada por la cuerda de sopranos en el compás 120, varias veces las cinco voces del coro se encuentran en el "et in terra pax" reiterándolo con respuesta de la orquesta que no hace sino subrayar el pasaje. Y tanto lo subraya que aparecen nuevamente las trompetas y tímbrales para dar a esa aspiración la fuerza de un mandato. Que tal parece ser en definitiva el sentido de ese magnífico crescendo que resuelve con el mismo brillo del preludio instrumental la aspiración a la concordia entre los hombres en la tierra.

Volvamos ahora al comienzo y preguntémosnos cuál es el secreto de la música de Bach en relación con un texto. ¿Música objetiva que solamente cuida de las normas de la composición y el contrapunto? ¿Música expresiva, obra de músico poeta que puede trasladar en sonidos el contenido literario y expresivo del texto que celebra? Seguramente ambas cosas.

Y cabe esperar todavía otros modos de juzgarla y aproximarse a ella, otros ángulos de enfoque. Recientemente hemos asistido a la transformación de sus temas como materia de música popular. Esta sorpresa nos deparaba el siglo XX: contrapuntos y fugas de Bach, convertidos, gracias a la sincopa jazzística, en alimento de multitudes.

¿Cuál es entonces la esencia verdadera de la obra de Bach? Sucede que también la valoración estética es un hecho histórico que se realiza, por lo tanto, desde un presente concreto y determinado. Esa historicidad que tan perfectamente ha definido San Agustín cuando habla del "presente del pasado" y "presente del futuro" es la que posibilita e instaura imágenes nuevas de los hechos que, aunque pasados, no están rigidamente fijados cuando son hechos vivos y actuantes en el devenir temporal. Después del dodecafonismo nuestra visión de

"El Arte de la Fuga" ya no es la misma. Una nueva connotación ata la obra maestra del contrapunto del siglo XVIII, con la conquista teórica y práctica del lenguaje serial del siglo XX.

Y esta parece ser la conclusión que podemos extraer acerca de las sucesivas imágenes que ha venido ofreciendo y seguramente ofrecerá la obra de Bach: cada movimiento de la historia que modifica nuestro porvenir se revierte también hacia el pasado y crea las condiciones para que nuestro conocimiento de lo que ya fue se renueve y viva a una nueva luz. La imagen que poseemos del arte es también histórica, temporal, provisoria en más de un aspecto. Lo que no es modificable es la permanencia de algunas obras que, obstinadamente implantadas en el seno de la corriente cultural que viene a nosotros desde milenios, se van revistiendo o desnudando de tantas significaciones y sentidos como les otorga la evolución de esa misma cultura que las ampara.

Llegar hasta el reducto esencial, absoluto e inmodificable de una obra de arte es tarea imposible en el campo de una razón especulativa y abstracta. El punto de vista histórico y sintético, que se sabe sujeto a la contingencia de su presente, parece ser el que recomienda una prudente consideración del objeto. Pero cada vez que el goce inteligente nos pone en posesión de una obra, se nos abre la perspectiva de una intuición fundamental del ser que, esa sí, salta por encima de siglos y nos confunde a todos, en cuanto hombres, como depositarios de una conciencia común, abierta en un mismo sentido. Y a este nivel, la experiencia histórica deja lugar a una más radical que llamaríamos el camino por el cual transitamos de la estética a la metafísica. En este hecho se apoya la existencia de un núcleo no-temporal o a-histórico en la obra de arte que no se revela a la razón y que como el marinero al conde Arnaldo, nos dice:

"Yo no digo mi canción sino a quien conmigo va".

HUGO GARCIA ROBLES

## DE LA AUDACIA

Observad, en el terreno de nuestras letras, el ámbito de las actividades críticas o de los análisis enjuiciadores; comprobéis que los jóvenes suelen pedir a los jóvenes, por encima de toda otra cualidad o excelencia personal, una suprema: la de la audacia. Ella justificaría desajustes, limaría discrepancias, perdonaría opiniones cuestionables. Sería capaz de despertar admiraciones y de convertirse en espectáculo estimulante. Se tendría la certeza de estar ante una nueva figura, ante una realidad que hu-

biese salteado las etapas de la promesa y el doloroso período de iniciación. A pura audacia.

Varias son las direcciones expansivas de esta alabada condición: cuando se saca a la luz una verdad, cuando se prescinde de apoyos y tuteías y se asume una responsabilidad para manifestarse tal como se es, cuando se enfrenta a la generación anterior para pelear por un sitio y por el derecho a la supervivencia. En todos los casos, subyace la búsqueda de la propia ubicación, el afán de reconocimiento, el épico deseo de probarse. "El mundo es de los audaces": así reza la fórmula con que se estimulan los legionarios del arribismo y los cruzados de esta fe absoluta. Gloria de la posesión, dominio del mundo, vencimiento de sus obstáculos, de su opacidad, de sus trampas: cada generación rinde tributo a estos señuelos. Se trata de una audacia de imitación, divulgada por los arquetipos modernos. Audacia de banqueros, de especuladores, de políticos. De los Hércules de hoy, de los Teseos de la industria, de los Odiseos del cálculo y del tanto por ciento. De hombres de acción, en suma. De lo que casi nunca han sido —precisamente— los escritores. Ni los creadores ni, mucho menos, los críticos. Pero imagen de audacia que contaminada de arriba abajo la sociedad: el joven escritor debe ser audaz. Tendrá al mundo en un puño, el porvenir será suyo, el triunfo le pertenecerá. Todos los slogans del tener lo coaccionan. ¿Cómo conquistar, si no, un lugar en el mundo? Empujando al que está delante, arremetiendo contra el que amaga echar raíces en un sitio. Frente a él, sólo la audacia. Lo demás vendrá por añadidura. Bástele a cada día su propia, rabiosa, autosuficiente-audacia. Y aún sería lícito sumarle otra característica: la de encubridora. Porque dado el énfasis y la frecuencia con que se la exige y la parvedad con que se la practica, ha concluido por aparecerse como pertinaz máscara del miedo. Un miedo que adopta todas las formas de la agresividad y el disimulo, que se nutre del desamparo, que se alía con la inseguridad de quienes —todavía— no se han decidido a vivir. Miedo al esfuerzo, a la asimilación de lo que nos precede, a la búsqueda terca y riesgosa del propio camino, he ahí la contracara de la audacia que se proclama. Empeños abarcadores o juicios particulares, libros que analizan o reseñas que informan, estudios exhaustivos o síntesis vigorosas, alabanzas o censuras, polémicas o asentamientos, pareceres o glosas: en todos y en cada uno de los quehaceres críticos ha empezado a exigirse el empleo de la audacia. ¿Para qué? ¿Para dar una nueva imagen de nuestras letras? ¿Se hallan éstas tan consolidadas, tan estudiadas, tan rebasadas, al fin, como para ensayar otra que la sustituya? Pero, ¿hay, en verdad, una imagen generalmente aceptada de nuestras letras? ¿Existe una fisonomía inconfundible, al margen de la reco-

pilación de nombres, de las agrupaciones generacionales, del recuento de calidades, del arqueo de logros y promesas? Si nuestra historia literaria cuenta con 70 u 80 años legibles, ¿es cuerdo fabricar cada temporada una nueva visión, atomizar los enfoques, construir tantos panoramas como páginas culturales albergue o haya albergado nuestra farragosa prensa, lanzar tantos alaridos críticos cuantos sean los jóvenes charrás que se curen del miedo a pura audacia? Fascinante problema, sobre el que muchos —justo es reconocerlo— amenazaron pronunciarse con audacia; pero del que muy pocos —justo es también reconocerlo— hablaron con sensatez. Aunque ésta resulte, quién lo diría, la forma deslucida y sobria de la audacia verdadera.

La verdadera audacia es quizás la que menos lo parece. Ella sustenta opiniones, respeta y considera las ajenas —manipulándolas con provecho—, busca serenamente un nuevo aporte y lo brinda con la intensidad y la oportunidad con que es menester hacerlo. Puede, incluso, reconocer que aún no ha sazonado el momento de las reordenaciones. La verdadera audacia desemboca en una estricta y honrada fidelidad a sí misma. No da a luz cosa alguna que no responda, exactamente, al instante que viven la estimativa y el saber. No va contra algo o alguien; eso es muy fácil y basta con gesticular lo que se quiere decir. No confunde energía con los disfraces infinitos del descaro. Es una ardua virtud y, como todas las virtudes, compensa muy tarde las prolongadas dedicaciones y las búsquedas denodadas. No cede a la tentación de originalidad y novelaría. Confía y resiste, pues hay coyunturas en que la única forma de ser profunda y auténticamente original estriba en asimilar e incorporarse las originalidades precedentes (o simultáneas). En su último reducto, la audacia verdadera es una fuerza, simple y continua. Actúa sin ostentación y sin urgencia. Pero lo hace por necesidad. Si admitimos, con Gaetan Picon, que al escritor le sigue invariablemente su sombra, la del juicio y el análisis del crítico, debemos concluir que, según sean los gestos del creador tales serán los de su sombra. Por ello, corresponde preguntar si no resultaría más justo ver primero qué carga de audacia tienen los gestos del escritor. Sólo así se comprenderá la audacia, poca o mucha, con que la sombra acompaña.

ALEJANDRO PATERNAIN

## TEATRO Y PROCESOS

Parecería incuestionable que "Las brujas de Salem" —título traído de un párrafo de la obra *The crucible* (El Crisol)— sea hasta el momento la obra más efectiva del repertorio contemporáneo. Y es desde luego evidente que en ninguna



de sus demás obras alcanza Miller un puntaje tan abrumador.

Pero quienes se han apresurado a sacar —**pro domo sua**— conclusiones políticas del drama de Miller han equivocado sesgo y proporciones. Esa anécdota local refleja un drama de todos los tiempos y todos los lugares: el drama del fanatismo, una de las peores formas de la estupidez humana. Ha sido posible verla moderadamente en toda su crudeza, no atenuada al cabo de los siglos. Valga el ejemplo de aquellos procesos de Moscú mediante los cuales Stalin eliminó a la intelectualidad soviética, la vieja guardia bolchevique de los comienzos. La rigidez fanática fue digna de los monarcas por derecho divino; quizá la sobrepasó. Los acusados proclamaban enfáticamente su culpa; más culpa aún que la atribuida por el fiscal. En forma vehemente reclamaban se les aplicase la pena de muerte.

Si seguimos hacia el pasado, encontraremos igualmente que ciertas fases del proceso a Juana de Arco prefiguraron y concuerdan con las estupideces y crueldades climatizadas entre las hechiceras de Salem. En uno y otro caso los jueces quieren hacer el bien, defender la sociedad, salvar las almas; es más, están plenamente convencidos de que así lo hacen.

En cuanto a las formalidades del juicio, al concepto forense que surge de la tenebrosa investigación, recordemos, en la obra de Miller, las palabras del Comisionado Danforth, bastante asemejadas a las de Pedro Cauchon en Reims:

(...) En un crimen ordinario ¿cómo hace uno para defender al acusado? Uno llama testigos para probar su inocencia. Pero la brujería es "ipso facto", por sus rasgos y su naturaleza, un crimen invisible. ¿No es así? Por consiguiente ¿quién puede lógicamente ser testigo de él? La bruja y la víctima. Nadie más. Ahora, no podemos esperar que la bruja se acuse a sí misma, ¿conforme? Por consiguiente, debemos fiarnos de sus víctimas (...)

Lógica embanderada para el crimen invisible: los testigos, **faute de mieux**, serán las víctimas. Y en otros pasajes de la obra se preguntará el infortunado Proctor ¿es que **ahora el acusador es siempre sagrado?** E inquirirá asombrado el clérigo John Hale ¿es que **toda defensa es un ataque al tribunal?** Preguntas que alcanzan la categoría de clave. Son esos justamente los rasgos del poder desbordado, del cesarismo, del tener razón por anticipado, que vienen a reflejarse en las actuaciones de un tribunal de provincia. Y es aquí un interesante ejercicio leer paralelamente la Escena VI de "Santa Juana" de G. B. Shaw, y los actos tercero y cuarto de esta obra de Miller para apreciar los extremos de iniquidad a que siempre conduce el ejercicio del poder absoluto.

Ningún tribunal puede hacer justicia en un clima de despotismo; esto es de mera defini-

ción. Pero lateralmente surge de "Las brujas de Salem", como de "Santa Juana", que un juez fanático es bastante peor que un juez venal. El juez venal sabe que lo es; el fanático ni siquiera sabe eso. Sin darse cuenta es a la vez juez y parte. Ha dejado vacía su cátedra y está sentado junto al fiscal o entre los testigos de cargo.

Desde antes de Shakespeare, la comedia y el drama vienen enfocando el ámbito procesal desde puntos de mira generales o especiales. Parece no haber límites para la histórica colección. Un catálogo, desde la venerable "Tragicomedia de Calixto y Melibea" o la vieja farsa anónima "El abogado Pedro Pathelin" resultaría tan matizado como profuso; quizá todos los casos posibles aparecieran en él. Hoy, con la cruel teatralización de "El proceso", de Franz Kafka y con el "Proceso a Jesús" de Diego Fabri, el arte escénico parece haber llegado a una etapa de finiquito; es a la vez historia y anti-historia.

En ella, todavía estimo que la lectura de "Las brujas de Salem" y la de "Rinocerontes" de Ionesco —historia y ficción— componen el buen clisé de un teatro que, no siendo de tesis, es de tesis más intensiva que nunca.

ROBERTO FABREGAT CUNEO

## Brasil escrito

Levantando esa absurda barrera que parece incomunicar a la América de lengua portuguesa de la que habla en castellano, otra vez nos había ido llegando de Europa (¿cuándo no!) el renombre creciente de un escritor brasileño al que no se vacilaba en calificar como genial. Y, justamente, es su obra más ambiciosa y comentada, **Gran sertón: Veredas** (1), la que hoy nos permite empezar a conocer en nuestro idioma a João Guimarães Rosa. El tamaño del libro, casi quinientas páginas, impone respeto. Su lenguaje, en constante primera persona, sin capítulos, en un fluir incesante, sorprende en las primeras hojas, y hasta desconcierta. Pero luego, poco a poco, atraídos irremediablemente, caemos de lleno en la lectura, apasionante. Si un personaje tiene este libro, es el sertón, es decir, el Brasil interior de paisaje grandioso y arisco, y el hombre que lo enfrenta y se hace digno de él. (Pero también ese otro sertón que hay dentro de cada uno de nosotros, en el interior de todo hombre, el sertón de la conciencia y de la memoria, el sertón del destino). Otro personaje, no menos importante, es el lenguaje, el habla cotidiana de los hombres del sertón, llevada sin perder su sabor y su sabiduría popular hasta las cumbres de una experiencia literaria ejemplar. Y, no pocas veces, hasta la mismísima poesía.

Por todo ello, no vacilamos en recomendar **Gran sertón: Veredas** a los lectores capaces de participar activamente en el maravilloso y humanísimo hecho que es leer un libro. Sobre todo, tratándose de un libro como éste.

Párrafo aparte merece la cuidada y respetuosa tarea de traducción que ha llevado a cabo, con lógico esfuerzo y mayor éxito el poeta español Angel Crespo.

( RODOLFO ALONSO

(1) **Gran sertón: Veredas**, por João Guimarães Rosa. Traducción de Angel Crespo. Editorial Seix Barral (Barcelona, España), 466 páginas.

## BRUJULA

### Svetlana: Pinchaduras de afilero a la coexistencia

Parece ser que las "Memorias" de Svetlana Stalin van a convertirse en un clásico de la literatura en la misma medida en que se considera que su publicación confabula contra "los buenos logros de la coexistencia pacífica". Efectivamente, los críticos ingleses que han leído la versión aparecida en Londres afirman que se trata de una obra comparable a las mejores de Turgueniev y Eduardo Granshaw aseguera concretamente que "todá la historia de la URSS tendrá que ser revisada a la luz de este libro ("The Observer)". Por otra parte, la revista **Isvetzia** acusa a los Estados Unidos de sabotear la coexistencia pacífica, no solamente por proseguir la guerra en Viet-Nam y por sostener a Israel, sino por "estas pinchaduras de afilero", tales como la publicación de las "Memorias" en el momento en que "se van a festejar los 50 años de la Revolución rusa".

### Un buen amigo de vacaciones, Borges

"Reposando a la sombra, hágase de un nuevo amigo: Borges" titula a doble página el conocido semanario francés "Le Nouvel Observateur" un extenso artículo que festeja la aparición simultánea de **El Aleph** y **Seis problemas para Don Isidro Parodi** en los sellos editoriales de Gallimard y Denoël, respectivamente. Acompañan al artículo consagratorio de Jean Louis Bory, una fotografía de Borges y su madre en Texas subtitulada, sintomáticamente, "evadirse por lo

alto". Con ello se exterioriza el éxito creciente del escritor argentino en Europa (en Inglaterra es el escritor latinoamericano más conocido), habiendo resultado sus ficciones laberínticas una verdadera apertura para los angustiados terrenos de la literatura europea. No será extraño descubrir, pues, que Borges haga escuela en Francia —un país proclive a lo "fantástico razonado" de que habla Bory— en tanto que en la Argentina siguen discutiéndose sus posiciones políticas.

## Onetti en Zona Franca

Un extenso trabajo crítico de Baica Dávalos, en la conocida revista venezolana **Zona Franca** ha puesto a Juan Carlos Onetti y **Juntacadáveres** en el tapete de la popularidad en el mismo momento en que la novela era considerada para el Premio Rómulo Gallegos, que en definitiva ganara Mario Vargas Llosa. Al margen de los elogios que le dedica, Dávalos destaca uno de los problemas que afectan a la obra de Onetti fuera del ámbito del Río de la Plata: "es desconocido hasta de los que quisieron conocerlo porque han oído hablar de él". Mas concretamente señala que "buscar por las librerías de Caracas una obra de Onetti es más fatigoso que pretender encontrar una edición incunable de la *Odisea* en bengalí". Pese a estar profusamente editado y distribuido Onetti en estas latitudes, al parecer sólo **Juntacadáveres** ha podido romper el muro del aislamiento cultural latinoamericano y lo ha hecho para hacer más notoria esa insuficiencia.

## El estructuralismo y la moda

"El análisis estructural de la vestimenta femenina, tal como hoy se la describe en los periódicos", constituye el centro del libro de Roland Barthes "Systeme de la Mode", que acaba de ser editado en París. Este trabajo, que le llevó seis años a su autor —fue realizado entre 1957 y 1963—, no se refiere tanto a la vestimenta y al lenguaje, propiamente dichos, como a la "traducción" de la una en el otro. La "Retórica de la Moda", como la denomina Roland Barthes, es uno de los puntos de partida para esta indagación que lleva al autor a preguntarse "¿Por qué la moda conversa tan abundantemente del vestido? ¿Por qué interpone entre el objeto y su usuario tal lujuria de palabras (sin contar las imágenes), tal cantidad de sentidos?".

La respuesta es de orden económico: "Calculadora, la sociedad industrial, está condenada a formar consumidores que no calculen".



En este nuevo y original trabajo, Roland Barthes confirma, una vez más, la importancia capital que le asigna a la lingüística como ciencia capaz de explicar los hechos y realidades más variados. En esta importancia que atribuye a la Lingüística, se identifica con Lévi-Strauss, Althusser y Lacan, figuras claves para comprender el cambio operado en el pensamiento francés de nuestros días, y que se ha dado en llamar el estructuralismo.

## El poeta y la palabra

En una entrevista aparecida en *Separata*, publicación de la Universidad de Carabobo (Venezuela), el poeta chileno Gonzalo Rojas declara, refiriéndose a la poesía:

"Lo digo con inocencia: siempre quise ganar para mí una Palabra tan viva, tan absolutamente viva, que me fuera al mismo tiempo revelación y conducta; revelación y rebelión, puesto que únicamente quise lo que quiero: SER.

"Los poetas jugamos —más vates que juglares, acaso—, jugamos siempre en el filo más terrible del peligro entre eso que llaman realidad y esotro que dicen irrealidad. Y, sin insidia mística alguna, estaremos intentando siempre —o si se quiere, olfateando— lo invisible desde lo visible. Vaticinamos, en un ejercicio implacable de ser hombres, hombres totales y genuinos, de aquí y de allá: ¿de siempre?"

## No creo en brujas, pero que las hay...

A los tres días de ser estrenada en Buenos Aires, con puesta en escena de Torre Nilson, la pieza teatral del inglés Harold Pinter, "La Vuelta al Hogar", la Comisión Honoraria Asesora para la Calificación Moral de Espectáculos Teatrales, prohibió su representación.

El Sr. Juan Schettini, secretario de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, realizó una curiosa declaración acerca de cómo funciona la censura en Buenos Aires. Consultado por **Confirmado** si no creía que la Comisión Honoraria Asesora para la Calificación Moral de Espectáculos Teatrales era en realidad una comisión de censura, respondió:

"De ninguna manera. Goza de nuestra más amplia confianza y está formada por gente de gran honorabilidad: entre ellos figuran antiguos funcionarios municipales como el Sr. Cándido Fernández (y no Fernández Cándido como dicen por ahí) que fue secretario de Cultura. La comisión asesora y no censura. El intendente y yo decidimos"...

# ● NOTICIAS

## JEAN FRANCO EN MONTEVIDEO

En el marco de una gira por diversos países sudamericanos, visitó el Uruguay Jean Franco, profesora en el Department of Spanish del King's College en Londres.

El nombre de Jean Franco adquirió importante notoriedad en Hispanoamérica a raíz del volumen "Short Stories in Spanish - Cuentos Hispanoamericanos", publicado por Penguin Books. En el mismo recogía ocho autores pertenecientes a España e Hispanoamérica: Borges, Benedetti, Murena, García Márquez, Onetti, Camilo J. Cela, Martínez Moreno y Rulfo.

Próximamente aparecerá en Inglaterra (Pall Mall Press) y en Estados Unidos (Praeger), un nuevo trabajo de Jean Franco: "La Cultura Moderna de Hispanoamérica", en que trata principalmente, los problemas del artista y el escritor de estas regiones en relación a la sociedad.

Esta gira fue realizada para mantener un contacto más estrecho con editoriales, sociedades de escritores y autores latinoamericanos, siendo la primera vez que visita estos países, ya que anteriormente había estado en México.

En Montevideo departió con escritores, críticos y editores uruguayos, destacándose la reunión que con un nutrido grupo de escritores jóvenes realizó en los salones de **Editorial Alfa**, interesándose por todo lo que se vincula con nuestra literatura, así como diversos aspectos de la sociedad, la política y la cultura del país.

## INAUDITO: QUEMA DE LIBROS EN PERU

En esta misma revista felicitamos al librero y editor peruano, Juan Mejía Baca, cuando recibió dos de las más altas condecoraciones que se otorgan en Perú: la Orden del Sol y las Palmas Magisteriales. Hoy volvemos a felicitarlo, más calurosamente si cabe, pero por la razón contraria: por haber devuelto al gobierno de su país ambas condecoraciones ante un hecho inaudito: la quema de libros que se efectúa en Lima, inspirada por las autoridades. Juan Mejía Baca, hombre de profunda inspiración democrática, envió esta carta al Ministro de Relaciones Exteriores de su país:

"Señor Ministro:

Cuando en octubre de 1965 recibí la condecoración de la Orden "El Sol del Perú", en el grado de "Comendador", me sentí honrado con ella por habérmela impuesto un gobierno que consideraba democrático, porque libre y democráticamente votamos por él, para ser gobernador en igual forma.

Muy lejos estaba de pensar que mi criterio cambiaría. Pero lo grave y triste es que no ha cambiado porque yo —un ciudadano— haya cambiado. El que ha cambiado es el gobierno cayendo al mismo nivel de los gobiernos de facto, de los gobiernos totalitarios de cualquier extremo, haciendo revivir en pleno siglo XX los momentos aciagos y denigrantes de la Inquisición y de Torquemada, los que creí olvidados como una lacra de la historia.

Mi firma comercial-librera ha sido y sigue siendo víctima de la más negra censura, y como en los tiempos de las dictaduras, todos se lavan las manos y nadie sabe nada. Son requisados los paquetes de libros en el Correo Central; otros son quemados y algunos devueltos después de quince meses de haber estado en poder de los "censores" (?).

Soy un ferviente amante de la libertad, en cualquier punto de la tierra. Y como tal, no creo en que ella, como todo lo sustantivo de la vida, se la debamos a los demás. La libertad se conquista y he reiniciado mi lucha por reconquistarla.

Peró en esta lucha, señor Ministro, la condecoración ya no es para mí una honra. Más bien una rémora, razón por la cual se la estoy devolviendo y utilizando un Notario Público para que quede constancia legal de mi acción, de mi actitud, de mi protesta franca y honrada, y de mi determinación de seguir defendiendo mi libertad de pensar, sin ningún recorte, sin ninguna limitación. Ser dueño de mis pensamientos y actos y dueño de mis errores. Responsable en todos.

De usted atentamente.

JUAN MEJIA BACA

## Encuentros de Poesía Mundial en la Exposición de Montreal

Unos treinta poetas, entre los más representativos de muchos países, se dieron cita en el marco de la Exposición Universal 1967, en Canadá, para discutir sobre **El poeta en la tierra de los hombres**. Entre los participantes figuraban Miguel Ángel Asturias y Jorge Carrera An-

drade; Jean Cassou y Eugène Guillevic; Hans Egon Holtussen y Simeón Kirsanov; Murilo Mendes y Ezra Pound; Salvatore Quasimodo y Georges Scheadé; Phan Van ky y Adam Wazyk. Los actos estuvieron auspiciados por la Maison Internationale de la Poésie, de Bruselas.

## Premio Rómulo Gallegos a Mario Vargas Llosa

El Premio Rómulo Gallegos, instituido por el Instituto de Cultura y Bellas Artes de Venezuela, que preside el Dr. Simón Alberto Consalvi, le fue otorgado al escritor peruano Mario Vargas Llosa por su novela **La Casa Verde**. El premio, dotado con unos 22.000 dólares, es seguramente el más importante que se da en la actualidad en América Latina, y le fue oficialmente entregado al autor en una ceremonia que tuvo lugar en Caracas a principios de agosto. El premio se otorgará cada cinco años.

## Premio Primera Plana a Daniel Moyano

El premio anual convocado por la revista argentina Primera Plana para escritores de América Latina fue ganado este año por el escritor argentino Daniel Moyano, con una novela titulada **El Coronel Oscuro**. Daniel Moyano ya había obtenido también el primer premio en un concurso organizado por General Electric, y con tal motivo lo conocimos en Montevideo. Es una de las más seguras promesas de la nueva generación de escritores argentinos, con una obra que va creciendo en títulos y en calidad.

## Colaboradores de este número

ALDO E. SOLARI dirigió el Instituto de Investigaciones Sociales de la Facultad de Derecho de Montevideo. Es autor de varias e importantes obras de Sociología. Ocupa, actualmente, un cargo en CEPAL. El texto que presentamos pertenece a su libro **El Desarrollo Social del Uruguay en la Postguerra**, de inminente aparición. RUBEN COTELO ha desarrollado una vasta labor de crítica a lo largo de varios años en el diario **El País**, cuya página biblio-



gráfica dirigida con notable eficacia. JORGE MUS-TO se destacó con dos novelas importantes: *Un largo silencio* y *Noche de circo*. Recientemente obtuvo una mención en el concurso de novela latinoamericana organizado por la Editorial Zig-Zag, de Chile, que publicó su tercera novela. ENRIQUE ELISSALDE es autor de varios libros de poesía, entre los que se destacan *Víspera Uránime* y *Cinco modos de amor*. Tiene terminada una novela que aparecerá el próximo año bajo el sello de la Editorial Alfa. FERNANDO AINSA ha realizado una intensa labor periodística en Montevideo, particularmente como redactor del diario *Hechos* y como colaborador de las revistas *Reporter* y *Gaceta de la Universidad*. Publicó una novela —*El Testigo*— y un libro de cuentos. Tiene escrita una nueva no-

vela. DANIEL MOYANO, argentino, ganó este año el premio *Primera Plana*, de novela, con *El Coronel Oscuro*, que pronto será editado por Sudamericana. Está considerado como uno de los más importantes valores de la nueva narrativa argentina. Acaba de publicar un nuevo libro: *El fuego interrumpido*. J. CARMONA BLANCO publicó crítica teatral en la revista *Deslinda* y artículos y cuentos en varias publicaciones del extranjero. Acaba de publicar, en París, en las ediciones *Umbral*, una novela: *Ciudad Calda*, que tiene como fondo a la ciudad de Barcelona durante la guerra civil española. JULIO ORTEGA es un joven poeta y dramaturgo peruano. Ha publicado poesía y teatro. También artículos críticos en diarios y revistas de su país y del extranjero.

## FALLECIO EL EDITOR ESPAÑOL

### VICTOR SEIX

En accidente ocurrido durante la reciente Feria del Libro de Frankfurt, Alemania, falleció el conocido editor español Víctor Seix, de la prestigiosa firma Seix Barral, de Barcelona.

Víctor Seix no era sólo un hombre de industria, sino también un espíritu fino y una inteligencia brillante, lo que hace doblemente lamentable su deceso. Las nuevas letras de América Latina, en particular, estaban en deuda con él, ya que en los años recientes se dedicó, junto al poeta Carlos Barral, a descubrir, promover y dar a conocer en el mundo de habla hispánica a los jóvenes escritores latinoamericanos. De esta manera tuvieron inusitada repercusión los libros de Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante, Joao Guimaraes Rosa, Carlos Droguett, Jorge Edwards y los del uruguayo Carlos Martínez Mo-

reno, entre tantos otros que en la Casa Seix Barral, siempre atenta a las nuevas manifestaciones de la cultura, hallaron firme y decidido apoyo.

Hombre joven y dinámico, Víctor Seix visitó dos o tres veces Uruguay, pero en particular se recordará la visita de varios días que realizó el año pasado y en la que tuvo ocasión de exponer sus puntos de vista sobre problemas literarios y de edición ante la prensa de nuestro país. A raíz de esa jira, que abarcó los principales países del Continente, la firma Seix Barral había incrementado la edición de libros de autores latinoamericanos y se había fijado como decidida política editorial la de seguir promoviendo los valores de estas tierras.

De este notable esfuerzo, Víctor Seix era uno de los artífices, por lo que se había hecho acreedor a la simpatía y al homenaje de todos los que se preocupan por la extensión de la cultura latinoamericana en el mundo.

# índice temas 1/2

suplemento al número 15 de temas

## EDITORIALES

- Propósito, Nº 1, Abr-May 65, pg. 2.
- América, Nº 2, Jun-Jul 65, pg. 2.
- Diálogo en libertad, Nº 3, Set-Oct 65, pg. 2.
- Moral y Política, Nº 5, Ene-Mar 66, pg. 2.
- Aniversario, Nº 6, Jun-Jul 66, pg. 2.

## ARTICULOS

- Ainsa, Fernando:
  - Un amor reflejado en la muerte, Nº 12, May-Jul. 1967.
- Alonso, Rodolfo:
  - Nuevos textos para el Arte, Nº 1, Abr-May 65, pg. 22.
- Apezchea, Héctor J.:
  - En torno a la Sociología del poder, Nº 5, Ene-Mar 66, pg. 20.
- Axelos, Kostias:
  - Trece tesis sobre la Revolución Francesa, Nº 10-11, Ene-Abr. 1967, pág. 9.
  - Breve introducción al juego del mundo, Nº 8, Ago-Set 66, pg. 39.
- Balsas, Héctor:
  - Sobre americanismos, Nº 10-11, Ene-Abr. 1967, pág. 25.
- Bloch-Michel, Jean:
  - Visión actual de España, Nº 3, Set-Oct 65, pg. 4.
- Barreiro, Julio:
  - La TV como instrumento político, Nº 8, Ago-Set 66, pg. 12.
- Bosquet, Alain:
  - Problemas de la traducción poética, Nº 6, Abr-May 66, pg. 25.
- Conteris, Hiber:
  - El compromiso del escritor latinoamericano, Nº 1, Abr-May 65, pg. 19.
  - Evolución de las ideologías modernas en América Latina, Nº 4, Nov-Dic 65, pg. 16.
- Cúneo, Dardo:
  - La historia y sus escollos, Nº 10-11, Ene-Abr. 1967, pág. 2.
- Curutchei, Juan Carlos:
  - Martínez Estrada, pensador, Nº 10-11, Ene-Abr. 1967, pág. 17.
  - Siete poetas españoles recientes, Nº 6, Ago-Set 66, pg. 31.
- Eco, Umberto:
  - El informalismo como obra abierta, Nº 6, Abr-May 66, pg. 3.
- Emmanuel, Pierre:
  - El desierto y el pozo, Nº 12, May-Jul. 1967.
- Enzesberger, Hans M.:
  - Sobre la teoría de la traición, Nº 1, Abr-May 65, pg. 10.
- Fernández Moreno, César:
  - Paralelo entre Leopoldo Lugones y Macedonio Fernández, Nº 9, Oct-Dic 66, pg. 12.
- Fernández, M<sup>o</sup> del Rosario:
  - Un soneto de Ruben Darío, Nº 12, May-Jul. 1967.
- Fabbri Cressati, Luce:
  - Dante y el Capitalismo Medieval, Nº 4, Nov-Dic 65, pg. 2.
- García Esteban, Fernando:
  - Enfrentamiento al Arte Plástico actual, Nº 8, Ago-Set 66, pg. 20.
- García Robles, Hugo:
  - Héctor Tosar y la música de nuestro tiempo, Nº 3, Set-Oct 65, pg. 31.
- Guiral, Jesús C.:
  - Radiografía del Teatro traducido, Nº 3, Set-Oct 65, pg. 25.
  - Lo Erótico y lo Pornográfico, Nº 5, Ene-Mar 66, pg. 26.
  - Sobre la Seriedad del Humor, Nº 7, Jun-Jul 66, pg. 44.
- Iglesias, Enrique:
  - Uruguay: realidades y perspectivas, Nº 7, Jun-Jul 66, pg. 13.



- Javorsek, José:**  
—La poesía, lenguaje del teatro,  
Nº 2, Jun-Jul 65, pg. 19.
- Mántaras Loedel, Graciela:**  
—El mundo de un fronterizo,  
Nº 5, Ene-Mar 66, pg. 23.  
—Agonía y rescate de un mundo en una novela de Martínez Moreno,  
Nº 9, Oct-Dic 66, pg. 25.
- Martorelli, Horacio:**  
—Grupos y sistemas en el periodismo uruguayo,  
Nº 1, Abr-May 66, pg. 25.
- Marra, Nelson:**  
—La poesía de Vicente Aleixandre,  
Nº 4, Nov-Dic 65, pg. 26.  
—Santa María, ciudad-mito, en la literatura de Onetti,  
Nº 6, Abr-May 66, pg. 32.
- Milla, Benito:**  
—Octavio Paz: la Poesía y la Historia,  
Nº 6, Abr-May 65, pg. 29.
- Munier, Roger:**  
—El hombre anterior,  
Nº 4, Nov-Dic 65, pg. 23.
- Murena, Héctor A.:**  
—Cuarto observaciones sobre Brasil,  
Nº 7, Jun-Jul 66, pg. 24.
- Oppenheimer, Robert:**  
—Por un mundo abierto,  
Nº 4, Nov-Dic 65, pg. 9.
- Otero, Mario H.:**  
—Diagnosticar y planificar,  
Nº 10-11, Ene-Abr. 1967, pág. 11.
- Paternain, Alejandro:**  
—Presentación de Pierre Emmanuel,  
Nº 5, Ene-Mar 66, pg. 8.  
—La historia de un día,  
Nº 7, Jun-Jul 66, pg. 30.  
—José Enrique Rodó,  
Nº 12, May-Jul. 1967.
- Paz, Octavio:**  
—España 1936,  
Nº 7, Jun-Jul 66, pg. 2.
- Roa Bastos, Augusto:**  
—Imagen y perspectiva de la narrativa latinoamericana,  
Nº 2, Jun-Jul 65, pg. 3.
- Rodríguez Monegal, Emir:**  
—Guimaraes Rosa en su frontera,  
Nº 1, Abr-May 65, pg. 3.  
—Sobre un testigo implicado,  
Nº 3, Set-Oct 65, pg. 3.  
—Retrato de un best-seller: Carlos Maggi,  
Nº 7, Jun-Jul 66, pg. 5.
- Ruffinelli, Jorge E.:**  
—Lectura de Pavese,  
Nº 7, Jun-Jul 66, pg. 36.
- Solari, Aldo:**  
—La urbanización en el Uruguay,  
Nº 2, Jun-Jul 65, pg. 13.  
—Algunas cuestiones complementarias sobre el Tercerismo,  
Nº 6, Abr-May 66, pg. 18.
- Sontag, Susan:**  
—Sobre el estilo,  
Nº 9, Oct-Dic 66, pg. 9.
- Sucre, Guillermo:**  
—Borges, el poeta,  
Nº 10-11, Ene-Abr. 1967, pág. 2.

- Toynbee, Arnold:**  
—Miradas al mundo actual,  
Nº 9, Oct-Dic 66, pg. 2.
- Verheesen, Fernand:**  
—La novela francesa,  
Nº 3, Set-Oct 65, pg. 22.
- Zaffaroni, Raúl:**  
—Sobre el informalismo en pintura,  
Nº 2, Jun-Jul 65, pg. 22.  
—Presentación de Nelson Ramos,  
Nº 3, Set-Oct 65, pg. 39.  
—De paso por el impresionismo,  
Nº 9, Oct-Dic 66, pg. 31.
- Zea, Leopoldo:**  
—Integración de la cultura latinoamericana,  
Nº 12, May-Jul. 1967.
- Zolla, Elémire:**  
—Por encima de la refriega,  
Nº 1, Abr-May 65, pg. 29.

## NARRATIVA

- Ainsa, Fernando:**  
—Los objetos de su presencia,  
Nº 5, Abr-May 66, pg. 39.
- Boero, Raúl:**  
—La isla,  
Nº 10-11, Ene-Abr. 1967, pág. 36.
- Dávalos, Baica:**  
—Tres relatos,  
Nº 10-11, Ene-Abr. 1967, pág. 46.
- Eyherabide, Gley:**  
—Dos relatos,  
Nº 12, May-Jul. 1967.
- Ferrás, Antonio:**  
—El Camino,  
Nº 2, Jun-Jul 65, pg. 28.
- Goytisolo, Juan:**  
—Impresión de Venecia,  
Nº 4, Nov-Dic 65, pg. 30.
- Guimaraes Rosa, Joac:**  
—Ninguno, Ninguna,  
Nº 1, Abr-May 65, pg. 37.
- Guiral, Jesús, C.:**  
—Alhucema,  
Nº 9, Oct-Dic 66, pg. 38.
- Martínez Moreno, Carlos:**  
—El Espejo,  
Nº 2, Jun-Jul 65, pg. 25.  
—Los prados de la conciencia,  
Nº 8, Ago-Set 66, pg. 2.
- Musto, Jorge:**  
—No, la tarde,  
Nº 3, Set-Oct 65, pg. 43.
- Ortega, Julio:**  
—Profesión de personaje,  
Nº 7, Jun-Jul 66, pg. 50.
- Paganini, Alberto:**  
—Una lección de Teología,  
Nº 4, Nov-Dic 65, pg. 33.  
—El parque, la fábrica, las botellas, etc.,  
Nº 12, May-Jul. 1967.
- Pérez Pintos, Diego:**  
—Punta Arañas,  
Nº 12, May-Jul 1967.
- Slavov, Jorge:**  
—Un cuento de muertas,  
Nº 5, Ene-Mar 66, pg. 36.
- Solzhenitsyn, Alexander:**  
—Relatos,  
Nº 3, Set-Oct 65, pg. 41.
- Vargas Llosa, Mario:**  
—La Casa Verde,  
Nº 5, Ene-Mar 66, pg. 3.

## POESÍA

- Alegría, Claribel:**  
—Cuatro Poemas,  
Nº 1, Abr-May 65, pg. 45.
- Alonso, Rodolfo:**  
—Algunos Poemas,  
Nº 6, Abr-May 66, pg. 35.  
—La poesía portuguesa actual (antología).
- Alvarez, Marta:**  
—Poemas,  
Nº 4, Nov-Dic 65, pg. 55.
- Aridjis, Homero:**  
—Epitafio para un Poeta,  
Nº 8, Ago-Set 66, pg. 43.  
—Dos poemas,  
Nº 12, May-Jul. 1967.
- Bariolomé, Leopoldo J.:**  
—Las Piedras,  
Nº 4, Nov-Dic 65, pg. 56.
- Barral, Carlos:**  
—Prosa para un fin de capítulo,  
Nº 3, Set-Oct 65, pg. 38.
- Belli, Carlos Germán:**  
—Poemas,  
Nº 7, Jun-Jul 66, pg. 55.
- Benedetti, Mario:**  
—Nuevos poemas,  
Nº 1, Abr-May 65, pg. 41.
- Bustamante, Cecilia:**  
—Dos poemas,  
Nº 12, May-Jul. 1967.
- Calvo, César:**  
—Poemas,  
Nº 5, Ene-Mar 66, pg. 59.
- Campodónico, Luis:**  
—Dos poemas,  
Nº 10-11, Ene-Abr. 1967, pág. 51.
- (de) Camilli, Walter:**  
—Poemas,  
Nº 3, Set-Oct 65, pg. 64.
- Cisneros, Antonio:**  
—Poemas,  
Nº 5, Ene-Mar 66, pg. 67.
- Costa, Eduardo:**  
—La miré una o dos veces en los ojos,  
Nº 4, Nov-Dic 65, pg. 56.
- Drummond de Andrade, Carlos:**  
—Canto al hombre del pueblo Charlie Chaplin,  
Nº 2, Jun-Jul 65, pg. 36.
- Dujovne Ortiz, Carmen:**  
—Criaturas Indefensas,  
Nº 4, Nov-Dic 65, pg. 57.
- Elissalde, Enrique:**  
—Hacia el sueño / Nacimiento,  
Nº 3, Set-Oct 65.
- Gorbea, Federico:**  
—Los alimentos / Esos trabajos / Aínda,  
Nº 4, Nov-Dic 65, pg. 58.
- Heraud, Javier:**  
—Micasa / Yo no me río de la muerte / El Nuevo Viaje / Arte Poética,  
Nº 5, Ene-Mar 66, pg. 63.
- Hinosiroza, Rodolfo:**  
—Al extranjero / La voz en la Playa / Fínal,  
Nº 5, Ene-Mar 66, pg. 61.
- Ibargoyen Islas, Saúl:**  
—Patria Perdida,  
Nº 4, Nov-Dic 65, pg. 40.
- Knaid, Iván:**  
—Poema,  
Nº 3, Set-Oct 65, pg. 66.
- Maertens, Roberto:**  
—Vamos, vergüenza a avergonzarnos / y una inocencia rostro,  
Nº 3, Set-Oct 65, pg. 67.
- Martos, Marco:**  
—Fábula,  
Nº 5, Ene-Mar 66, pg. 72.
- Marra, Nelson:**  
—La espera / Los barcos,  
Nº 3, Set-Oct 65, pg. 68.  
—Dos poemas,  
Nº 12, May-Jul. 1967.
- Medina Vidal, Jorge:**  
—Los dormitorios,  
Nº 7, Jun-Jul 66, pg. 72.
- Milla, Leonardo:**  
—Poemas,  
Nº 3, Set-Oct 65, pg. 70.
- Otero, Esteban:**  
—Poemas,  
Nº 3, Set-Oct 65, pg. 71.
- Ortega, Julio:**  
—Julio Ortega / Mi padre / El candil,  
Nº 5, Ene-Mar 66, pg. 70.
- Paternain, Alejandro:**  
—Tres Sonetos,  
Nº 8, Ago-Set 66, pg. 46.
- Paz, Octavio:**  
—Prontos,  
Nº 3, Set-Oct 65, pg. 34.
- Pizarnik, Alejandra:**  
—Pequeños poemas en prosa,  
Nº 4, Nov-Dic 65, pg. 42.  
—Pequeños poemas en prosa (II),  
Nº 9, Oct-Dic 66, pg. 36.
- Rinaldi, Aldo:**  
—Feliz aniversario / En Memoria de María Sangrienta,  
Nº 4, Nov-Dic 65, pg. 59.
- Rossler, Osvaldo:**  
—Oficio de tinteblas,  
Nº 12, May-Jul. 1967.
- Ruffinelli, Jorge:**  
—Poemas,  
Nº 10-11, Ene-Abr. 1967, pág. 49.
- Satz, Mario:**  
—El Fuego,  
Nº 4, Nov-Dic 65, pg. 60.



- Schinca, Milton:  
—Ellos y su mentes selladas,  
Nº 5, Ene-Mar 66, pg. 40.
- Spender, Stephen:  
—Dos poemas,  
Nº 9, Oct-Dic 66, pg. 34.
- Valente, José Angel:  
—Primera presentación,  
Nº 8, Ago-Set 66, pg. 42.

## CRITICA

- Aguirre, Raúl Gustavo:  
—La poesía de Rodolfo Alfonso,  
Nº 2, Jun-Jul 65, pg. 45.
- Ainsa, Fernando:  
—Nuevo narrador uruguayo,  
Nº 3, Set-Oct 65, pg. 45.  
—Patrolini o la razón melancólica,  
Nº 8, Ago-Set 66, pg. 48.
- Bayón, Damián Carlos:  
—Artistas Latinoamericanos en París,  
Nº 3, Set-Oct 65, pg. 54.
- Carat, Jacques:  
—La Nueva Experiencia teatral de Jean Vilar,  
Nº 1, Abr-May 65, pg. 55.
- Crusat, P.:  
—Juan Marsé, premio Biblioteca Breve,  
Nº 9, Oct-Dic 66, pg. 48.
- Elissalde, Enrique:  
—La pesía de Miguel Arteche,  
Nº 1, Abr-May 65, pg. 52.  
—J. M. Castellet: el drama de un antologista,  
Nº 12, May-Jul. 1967.
- Filgueira, Carlos H.:  
—Una tipología y un análisis de la sociedad industrial,  
Nº 6, Abr-May 66, pg. 42.
- Guiral, Jesús C.:  
—Un setido nacional de lo erótico,  
Nº 4, Nov-Dic 65, pg. 46.
- Mántaras Loedel, Graciela:  
—La narrativa de Mario Vargas Llosa,  
Nº 7, Jun-Jul 66, pg. 61.  
—Neruda: vida y poesía,  
Nº 10-11, Ene-Abr. 1967, pág. 53.
- Marra, Nelson:  
—La poesía de Claribel Alegria,  
Nº 5, Ene-Mar 66, pg. 47.  
—La poesía de Carlos Barral,  
Nº 7, Jun-Jul 66, pg. 58.  
—Un poeta: Milton Schinca,  
Nº 8, Ago-Set 66, pg. 52.  
—36 años de poesía uruguayo.  
—Requiem de una Ajmatova,  
Nº 12, May-Jul. 1967.
- Milla, Benito:  
—Hemingway: Tiempo de vino y rosas,  
Nº 1, Abr-May 65, pg. 49.
- Otero, Esteban:  
—El Desierto Rojo en la obra de Antonioni,  
Nº 2, Jun-Jul 65, pg. 42.  
—El VI Festival de Cine Documental y Experimental en Uruguay,  
Nº 3, Set-Oct 65, pg. 51.

- En torno a la interpretación de dos films importantes,  
Nº 4, Nov-Dic 65, pg. 44.  
—Un gran film: El Fuego,  
Nº 7, Jun-Jul 66, pg. 54.  
—Antología de la Poesía Uruguaya,  
Nº 9, Oct-Dic 66, pg. 50.  
—El último Hitchcock,  
Nº 10-11, Ene-Abr. 1967.  
—Teatro y cine,

- Paganini, Alberto:  
—Iracundia y Catolicismo alemán,  
Nº 6, Abr-May 66, pg. 46.  
—Un poeta metafísico,  
Nº 10-11, Ene-Abr. 1967, pág. 53.
- Paternain, Alejandro:  
—Zum Felde y la narrativa Hispanoamericana,  
Nº 2, Jun-Jul 65, pg. 47.  
—Una antología de la Poesía viva latinoamericana España y su difícil universalismo,  
Nº 12, May-Jul. 1967.  
—Liberación y revelación,  
Nº 10-11, Ene-Abr. 1967.  
—El infierno de la ambigüedad,  
Nº 12, May-Jul. 1967.

- Ruffinelli, Jorge E:  
—Un Sartre polémico,  
Nº 9, Oct-Dic 66, pg. 41.

## NOTAS

- Afonso, Hogoito:  
—Carlos Drummond de Andrade,  
Nº 2, Jun-Jul 65, pg. 41.  
—A nosotros, Macedonio Fernández,  
Nº 8, Ago-Set 66, pg. 60.
- Ainsa, Fernando:  
—Crisis de la democracia en América,  
Nº 3, Set-Oct 65, pg. 59.
- Ayestarán, Lauro:  
—La Muerte de Carlos Vega,  
Nº 5, Ene-Mar 65, pg. 54.
- Balsas, Héctor:  
—La utopía de una lengua universal,  
Nº 9, Oct-Dic 66, pg. 54.
- B. M.:  
—Las crisis del realismo socialista,  
Nº 1, Abr-May 65, pg. 57.  
—Fertil de Günter Grass,  
Nº 8, Ago-Set 66, pg. 62.
- Fabregat Cúneo, Roberto:  
—Un aspecto de la Literatura Neo-Peronista,  
Nº 6, Abr-May 66, pg. 57.
- García Robles, Hugo:  
—Jhon Cage, Teresa Vila y la obra abierta,  
Nº 6, Abr-May 66, pg. 54.
- Guiral, Jesús C.:  
—El olvidado "Gran Piscador de Salamanca" y su homenaje a Cervantes, Nº 6, Abr-May 66, pg. 53.  
—Para una historia de la Pop-Psicología en el Río de la Plata / Ilegalidad '65 / Aviso a los poetas,  
Nº 9, Oct-Dic 66, pg. 59.
- H.A.T.:  
—Una censura que no se llama por su nombre,  
Nº 2, Jun-Jul 65, pg. 50.

- H.G.R.:  
—La aventura del libro en el Río de la Plata,  
Nº 1, Abr-May 65, pg. 58.  
—Gabriela Mistral en Darmstadt,  
Nº 3, Set-Oct 65, pg. 60.

- Mercier Vega, Luis:  
—Santo Domingo. ¿Un callejón sin salida?  
Nº 2, Jun-Jul 65, pg. 51.  
—Una tesis insólita: La pequeña burguesía, vanguardia de la revolución,  
Nº 6, Abr-May 66, pg. 55.

- Milla, Benito:  
—El testamento de Merleau-Ponty,  
Nº 1, Abr-May 65, pg. 60.  
—Literatura y Política,  
Nº 2, Jun-Jul 65, pg. 54.  
—Socialismo más desarrollo,  
Nº 7, Jun-Jul 66, pg. 57.  
—Arte, Sociedad y Cultura,  
Nº 8, Ago-Set 66, pg. 57.  
—La locura china,  
Nº 9, Oct-Dic 66, pg. 60.

- Molina, Enrique:  
—Jóvenes Poetas Argentinos,  
Nº 4, Nov-Dic 65, pg. 53.

- Olarreaga, Manuel:  
—Aspectos de la Información periodística en América Latina,  
Nº 5, Ene-Mar 66, pg. 53.

- Otero, Esteban:  
—Borges,  
Nº 4, Nov-Dic 65, pg. 49.  
—"491", Censura Pornografía,  
Nº 5, Ene-Mar 66, pg. 52.  
—Sobre la vigencia,  
Nº 8, Ago-Set 66, pg. 61.

- Oviedo, José Miguel:  
—Seis jóvenes poetas del Perú,  
Nº 5, Ene-Mar 66, pg. 57.

- Romero, Sergio:  
—Modas literarias de vida efímera,  
Nº 1, Abr-May 65, pg. 58.

- Roussel, David:  
—El P. C. Italiano en vías de renovación,  
Nº 3, Set-Oct 65, pg. 57.

- Zavaleta, Carlos E.:  
—La nueva ciudad incaica de Vilcapampa,  
Nº 2, Jun-Jul 65, pg. 52.

- A.G.:  
—El realismo de Gadda,  
Nº 2, Jun-Jul 65, pg. 55.

- Conteris, Híber:  
—Nuevo enfoque Norteamericano sobre América Latina,  
Nº 2, Jun-Jul 65, pg. 59.

- Elissalde, Enrique:  
—Un poeta argentino: Ricardo Molinari,  
Nº 2, Jun-Jul 65, pg. 57.

- G.S.:  
—Los anarquistas y la guerra de España,  
Nº 1, Abr-May 65, pg. 59.

- Harling, Peter:  
—Max Frisch, un best-seller difícil,  
Nº 1, Abr-May 65, pg. 60.

- J.R.:  
—Una novela mexicana: Los Relámpagos de Agosto,  
Nº 8, Ago-Set 66, pg. 58.

- Marra, Nelson:  
—Los Trabajos y las Noches,  
Nº 4, Nov-Dic 65, pg. 48.

## LIBROS / RESEÑAS

- Paternain, Alejandro:  
—La narrativa de José Pedro Díaz,  
Nº 1, Abr-May 65, pg. 61.
- Ruffinelli, Jorge E.:  
—Una novela alemana / Carlos Fuentes: Cantar de Ciegos,  
Nº 7, Jun-Jul 66, pg. 65.  
—Una novela de Jorge Musto: Noche de Circo,  
Nº 8, Ago-Set 66, pg. 55.

## FUEGOS CRUZADOS / CRONICAS ENCUESTAS

- Grass, Günter:  
—¿Es posible el diálogo cultural, Este-Oeste?,
- Johnson, U.:  
—No 1, Abr-May 65, pg. 32.  
—¿Es posible el diálogo cultural Este Oeste?,  
Nº 1, Abr-May 65, pg. 32.
- Martínez Carril, C.:  
—Respuesta a la encuesta sobre "Erotismo, Pornografía, y Censura",  
Nº 5, Ene-Mar 66, pg. 30.
- Martínez Moreno, Carlos:  
—Respuesta a la encuesta sobre "Erotismo, etc.",  
Nº 5, Ene-Mar 66, pg. 34.
- Moravia, Alberto:  
—Novelistas en dificultades. Respuesta a "¿Crisis de la novela o crisis de novelistas?",  
Nº 2, Jun-Jul 65, pg. 31.
- Otero, Esteban:  
—Respuesta a la encuesta sobre "Erotismo, etc.",  
Nº 5, Ene-Mar 65, pg. 31.
- Rivarola, Domingo:  
—Paraguay, ahora,  
Nº 6, Abr-May 66, pg. 50.
- Robbe-Grillet, A.:  
—La literatura perseguida por la política. Respuesta a "¿Crisis de la novela...?",  
Nº 2, Jun-Jul 65, pg. 33.
- Saad, Gabriel:  
—Respuesta a la encuesta sobre "Erotismo, Pornografía, Censura",  
Nº 5, Ene-Mar 66, pg. 32.
- Silva, Clara:  
—Respuesta a la encuesta sobre "Erotismo, Pornografía, Censura",  
Nº 5, Ene-Mar 66, pg. 32.
- Simonov, C.:  
—¿Es posible el diálogo cultural Este-Oeste?,  
Nº 1, Abr-May 65, pg. 32.
- Trobo, Claudio:  
—Respuesta a la encuesta sobre "Erotismo, Pornografía, Censura",  
Nº 5, Ene-Mar 66, pg. 33.



BRUJULA / NOTICIAS / REVISTAS

Nº 1. Abril-Mayo, 1965

- Borges, personal y ubicuo, pg. 53.
- Viejo tema: Arte y revolución, pg. 53.
- El Partido y el Estado, pg. 53.
- América Latina, pg. 54.
- África en París, pg. 54.
- La Censura Española, pg. 54.
- Bienal Belga de Poesía, pg. 54.
- Sociólogos en Montevideo, pg. 54

Nº 3. Setiembre-Octubre, 1965

- Un equilibrio difícil, pg. 61.
- El escritor y su piel, pg. 61.
- Da lo mismo, pero no es igual... pg. 62.
- El cisma chino-soviético, pg. 62.
- Pluralismo socialista, pg. 62.

Nº 4. Noviembre-Diciembre, 1965

- Industrialización y Sociedades Rurales, pg. 50.
- Günter Grass: Bueno para la hoguera, pg. 50.
- La de tención de Andrés Siniavski, pg. 51.
- Alguien en Perú: Juan Mejía Baca, pg. 51.
- Martínez Moreno: A todos los vientos, pg. 51.
- Intelectuales Norteamericanos opinan sobre Vietnam y Santo Domingo, pg. 52.

Nº 6. Abril-Mayo, 1966

- La industria cultural, pg. 58.
- James Bond o Ray Bradbury?, pg. 59.

- El dedo en la llaga, pg. 59.
- El revés y el derecho, pg. 59.

Nº 7. Junio-Julio 1966

- Actualidad de Octavio Paz, pg. 69.
- Uruguayos a otros idiomas, pg. 69.
- Censura y moral, pg. 59.
- Más novelas de Carlos Fuentes, pg. 59.

Nº 10-11. Ene-Abr. 1967:

- A propósito del historiador.
- El error de Mariana Pineda.
- De lenguas muertas a lenguas momificadas.
- El Congreso Latinoamericano de Escritores.
- J. R. Oppenheimer (1904-1967).
- Vietnam y los estudiantes.
- Acotación a estadísticas.
- Educadores y salarios en Latinoamérica.
- Una carta a Kossighin.
- Estado y cultura.

Nº 12. May-Jul. 1967:

- Delfinómica.
- 19º Congreso del International Folk Music Council.
- Cuando plagiar se convierte en brillante negocio.

INFORMES

-Parreiras Horia, Luis Paulo:

- Retrato armado de América Latina, Nº 10-11, Ene-Abr. 1967.

CeDInCI



# novedades alfa 1967

## Alejandro Paternain

### 36 Años de Poesía Uruguaya

Un panorama de la poesía uruguaya de las tres últimas décadas atendiendo a las distintas tendencias que la han informado.

## Carlos Germán Belli

### El pie sobre el cuello

En esta obra se reúnen los cuatro libros publicados por este gran poeta peruano: *Poemas*, *¡Oh hada cibernética!*, *El pie sobre el cuello*, *Por el monte abajo*.

## Julio M<sup>a</sup> Sanguinetti

### Alvaro Pacheco Seré

### La nueva Constitución Uruguaya

La más completa introducción al estudio de la nueva Constitución uruguaya.

## Reina Reyes

### El derecho a educar y el derecho a la educación

Tercera edición aumentada de un texto extraordinariamente útil para los estudios magisteriales.

## Juan Carlos Somma

### Forma de piel

La segunda novela de un joven autor uruguayo que alcanzó notable renombre al publicar, en 1963, *Clonís*.

## Roberto Fabregat Cúneo

### El Inca de la Florida

Libro extraordinariamente ameno, que será leído con deleite por los numerosos lectores del autor de *La casa de los cincuenta mil hermanos*.

## Enrique Congrains Martin

### No una, sino muchas muertes

Dentro de la nueva novelística peruana este autor se clasifica como uno de los más importantes creadores.

## Ernesto Contreras

### La tierra prometida

Pertenciente a la nueva generación de escritores españoles inconformistas, Ernesto Contreras se vale de un estilo ceñido y tenso para exponer el drama de sus personajes, en los que alienta la inextinguida violencia que alcanzó su más cruda realidad en los años de la Guerra Civil.

## Carlos Martínez Moreno

### Los Aborígenes

Carlos Martínez Moreno se ha revelado como uno de los mayores autores uruguayos de los últimos tiempos.

## Mario Benedetti

### Quién de nosotros (3ª edición)

Una de las primeras y más exitosas novelas del autor de *Gracias por el fuego*.

### Inventario 67 (3ª edición aumentada)

Al cumplir el autor veinte años de labor poética, se reúnen en esta edición los seis libros de Benedetti publicados hasta la fecha.

## Carlos Maggi

### Gardel, Onetti y algo más

(2ª edición)

Un ensayista ágil, un fino humorista, un escritor de prosa amena y penetrante.

## Aldo E. Solari

### El desarrollo social del Uruguay en la post-guerra

Un análisis de fondo de la evolución social del país en los últimos veinte años y de la situación de sus instituciones culturales.

## Editorial Alfa

CIUDADELA 1389  
TELEFONO 981244  
MONTEVIDEO - URUGUAY