

temas

1

Primera Epoca Abril - Mayo 1965



Emir Rodríguez Monegal
Guimaraes Rosa en su frontera

Hans M. Enzensberger
Sobre la Teoría de la Traición

Hiber Conteris

El compromiso del Escritor Latinoamericano

Rodolfo Alonso

Nuevos textos para el arte

Elémire Zolla

Por encima de la refriega

Horacio Martorelli

Grupos y sistemas en el periodismo uruguayo

Joao Guimaraes Rosa

Ninguno, Ninguna

Mario Benedetti

Nuevos Poemas

Claribel Alegria

Cuatro Poemas

Juques Carat

La nueva experiencia teatral de Jean Vilar

¿Es posible el diálogo cultural Este-Oeste?

Discuten Gunter Grass, C. Simonov, Uwe Johnson



Novedades

Seix Barral

BIBLIOTECA BREVE

SIGNOS, de Maurice Merleau-Ponty

Maurice Merleau-Ponty, fallecido prematuramente en 1961, es sin duda uno de los pensadores más significativos de la postguerra europea. El simple enunciado de algunos de los ensayos contenidos en Signos, indiscutiblemente una de sus mejores obras, dan idea de la importancia de este volumen:

El lenguaje indirecto y las voces del silencio - Sobre la fenomenología del lenguaje - El filósofo y la sociología - De Mauss a Claude Lévi-Strauss - Bergson haciéndose - Einstein y la crisis de la razón - Lectura de Montaigne - La política paranoica - Marxismo y superstición - El porvenir de la revolución - A propósito de los sucesos.

HUMANISMO Y SOCIEDAD, de Enrique Tierno Galván

El profesor Tierno Galván es una de las personalidades más importantes y discutidas de nuestra vida intelectual y universitaria. En el presente volumen articula cuatro ensayos escritos sobre temas conexos entre sí: Los supuestos de la radicalización en las sociedades contemporáneas - Los síntomas de decadencia del humanismo clásico - El cambio de contenido del entusiasmo como fenómeno social y La presencia de la antigüedad en el comportamiento social y en la literatura de nuestros días.

LA AVENTURA Y OTROS RELATOS, de Heinrich Böll

Este libro de relatos que se inicia con "La aventura", la breve y completa confesión de un solo pecado es la última obra editada en España de Heinrich Böll, el nombre más importante de la literatura alemana de la postguerra, ya conocido de nuestros lectores por sus novelas "Casa sin amo" y "Billar a las nueve y media".

BIBLIOTECA FORMENTOR

UNA HISTORIA DE CUERDA, de Veijo Meri

Una serie de relatos de guerra enlazados por el primero, todos ellos cómicos y macabros, absurdos y a la vez realistas, teñidos de un humor "negro" que es el principal genio del autor.

La presente novela —el segundo libro de este escritor, el más representativo de la novela finlandesa actual— ha sido traducida al inglés, francés, italiano y alemán.

temas revista de cultura

Director Responsable: BENITO MILLA

Secretario de Redacción: Hugo García Robles

Distribución: Editorial Alfa, Ciudadela 1389, Montevideo

Primera época — Abril - Mayo, 1965, — Nº 1.

Artículos

- 3 Emir Rodríguez Monegal
GUIMARAES ROSA EN SU FRONTERA
- 10 Hans M. Enzensberger
SOBRE LA TEORÍA DE LA TRAICIÓN
- 19 Hiber Conteris
EL COMPROMISO DEL ESCRITOR LATINOAMERICANO
- 22 Rodolfo Alonso
NUEVOS TEXTOS PARA EL ARTE
- 29 Elémire Zolla
POR ENCIMA DE LA REFRIEGA
- 25 Horacio Martorelli
GRUPOS Y SISTEMAS EN EL PERIODISMO URUGUAYO
- 32 Gunter Grass, C. Simonov, U. Johnson
¿ES POSIBLE EL DIALOGO CULTURAL ESTE - OESTE?

Narrativa

- 37 Joao Guimaraes Rosa
NINGUNO, NINGUNA

Poesía

- 41 Mario Benedetti
NUEVOS POEMAS
- 45 Claribel Alegría
CUATRO POEMAS

Critica

- 49 Benito Milla
HEMINGWAY: TIEMPO DE VINO Y ROSAS
- 52 Enrique Elissalde
LA POESIA DE MIGUEL ARTECHE
- 55 Jacques Carat
LA NUEVA EXPERIENCIA TEATRAL DE JEAN VILAR

NOTAS

- 57 Crisis del realismo socialista. Modas literarias de vida efímera. La Aventura del Libro en el Río de la Plata.

LIBROS

- 59 Los anarquistas en la guerra de España. El testamento de Merleau-Ponty. Max Frisch, un best-seller difícil. La narrativa de José Pedro Díaz.
- 63 REVISTAS - NOTICIAS

PRECIOS: Uruguay, \$ 12.00 - Argentina, \$ 80.00 - Otros Países: US\$ 6.00 un año (6 números)

Propósito

TEMAS aspira a contribuir a la expresión de las preocupaciones culturales en el ámbito sudamericano.

Propiciará el acercamiento y la comunicación entre los intelectuales de la zona en un intento de diálogo y discusión que tienda a resaltar y esclarecer realidades comunes.

Esta preferencia no significará descuido ni ignorancia de otros escritores y artistas que trabajen en el mismo sentido en otras partes del mundo.

La actitud de la revista será de confrontación en una hora del mundo en la que el desgaste de los esquemas ideológicos se hace cada vez más evidente, los acontecimientos son más fluidos y complejos y no bastan para definirlos los lugares comunes, los slogans ni los absolutos apriorísticos con que se disfrazan todos los dogmas.

TEMAS propiciará un movimiento de apertura cultural al margen de la cuadrícula cerrada de los partidos, los grupos y las camarillas.

No proponemos un programa, pero nos movemos en una dirección: aspiramos a vivir en una comunidad abierta y debemos contribuir a mejorarla, transformarla o crearla según las exigencias de lugar y tiempo.

Es nuestro más profundo compromiso.

Es, también, la más vital y acuciante exigencia de esta hora de América.

Emir Rodríguez Monegal

Guimaraes Rosa en su Frontera

Para Virginia y Walter Wey, que me facilitaron el acceso a este mundo.

LOS sucesores de Colón siguen descubriendo América. Cada tanto Europa (o los Estados Unidos) lanza un nuevo gran novelista latinoamericano que era tal vez conocido en su patria pero no había trascendido las fronteras nacionales o lingüísticas. El caso de Rómulo Gallegos, con *Doña Bárbara*, en 1929, o el de Ciro Alegría, con *El mundo es ancho y ajeno*, en 1941, son demasiado conocidos para necesitar mayor glosa. Estos últimos años, *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa (1963), o *Los albañiles*, de Vicente Leñero (1964), han venido a demostrar que el proceso sigue su marcha. Lo que Luis Alberto Sánchez calificó con precisión periodística de "intersordera continental" hace ya muchos años, esa incógnita suicida entre las distintas naciones de la América Latina, resulta aún hoy verdad. A pesar de los esfuerzos de muchos, de la organización cada día más numerosa de congresos, simposios y números especiales de revistas, la América Latina sigue siendo un continente a descubrir.

Ejemplo es en este sentido el caso de Joao Guimaraes Rosa a quien muchos consideran en el Brasil el mayor novelista vivo y cuya obra es, prácticamente desconocida en el resto de la Amé-

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL es uno de los críticos uruguayos de mayor solvencia intelectual. Profesor de Literatura, ha viajado por Europa y el Continente americano. Vivió algunos años en Londres. En este momento enseña en la Universidad de Harvard. Ha publicado varios libros: José Enrique Rodó en el 900, Las Raíces de Horacio Quiroga, El Juicio de los Parricidas (sobre la nueva literatura argentina) y Narradores de esta América. Colabora, también, en algunas de las más importantes revistas americanas y durante varios años asumió la dirección literaria del semanario uruguayo Marcha.

rica Latina. La traducción al alemán de su única novela: *Grande Sertão: Veredas* y el éxito crítico que ha obtenido, llamaron la atención del mundo sobre Guimaraes Rosa. Una traducción norteamericana —hecha con esmero por James L. Taylor y Harriet de Onís, publicada por Alfred A. Knopf con el título de *The Devil to Pay in the Backlands* (New York, 1963) ha contribuido a la cotización internacional de Guimaraes Rosa. La editorial barcelonesa Setx-Barral anuncia para el futuro cercano una versión española del gran libro.

Sin embargo, en el caso de *Grande Sertão: Veredas* (que significa: Gran Desierto: Arroyos) la traducción por sí sola no basta porque se trata de una obra cuya complejidad, cuyas raíces étnicas y mitológicas, cuyos supuestos culturales y estilísticos no son fácilmente perceptibles, requieren un lector muy atento y una crítica muy alerta para sus implicaciones. El desinterés con que ha sido recibida la novela en los Estados Unidos pone en evidencia mejor que nada este aspecto de la obra, al mismo tiempo que ilustra la naturaleza de la crítica bibliográfica en dicho país. Que Guimaraes Rosa haya pasado casi inadvertido y que en cambio un libro agradable pero fácil como *Gabriela, cravo e camela*, de Jorge Amado (también publicado por la misma editorial norteamericana) se convirtiera en un éxito de librería y de crítica, demuestra que el traslado y la aclimatación de los valores culturales depende de algo más que la calidad intrínseca de los mismos. Por eso, parece tan importante tratar de considerar la obra y la personalidad de Guimaraes Rosa en su propio habitat.

I. EN EL TALLER DEL NOVELISTA.

Nacido en Codisburgo, Minas Gerais, en pleno centro del enorme país y en una de las tierras de más vieja tradición histórica, Guimaraes Rosa pertenece a una familia patricia. Es hombre de

este siglo (nació en junio 3, 1908) y aparece por su educación vinculado a la vida activa de su Estado natal. Estudia medicina, se recibe y ejerce la profesión en el interior, participa como médico del ejército en la guerra civil de 1932. De esa experiencia recoge el caudal de observaciones, el contacto inmediato con la tierra y los hombres, la visión de la sangre y la violencia que luego ilustrarán sus narraciones. En 1934 inicia una carrera diplomática que lo llevará, por mesuradas etapas, hasta su actual puesto de Embajador en Itamaraty, Rio de Janeiro, Departamento de Demarcación de Fronteras. Ha prestado servicios de cónsul en Hamburgo en las vísperas mismas de la segunda guerra mundial; ha estado en Baden-Baden en plena contienda; allí pudo recoger testimonios más directos de una forma supervivida de la violencia. A partir de 1942 representa a su patria en la América Latina (secretario de Embajada en Bogotá, 1942/1944) y en Europa otra vez (Consejero en París, 1948/1951). Actualmente se considera radicado en Brasil: quiere concentrarse para llevar a la completa maduración una obra literaria que ya empieza a ser reconocida en todo el mundo.

El Anuario del Ministerio de Relaciones Exteriores del Brasil, de donde tomo algunos de estos datos, no dice una palabra sobre su carrera de novelista. Pero cuando lo visité en el Palacio de Itamaraty, hace ya un par de años, en su oficina de Embajador, no encontré al diplomático de carrera. Ese hombre alto y corpulento, pero no grueso, de pelo gris cortado muy corto, de lentes y sonrisa afable, gestos precisos y nítidos, que se levanta de su escritorio contra un fondo de viejos mapas, de fotografías amarilladas por el tiempo, tiene del diplomático sólo la apostura exterior, la exquisita cortesía, la reserva sobreentendida. Apenas empieza a hablar, surge el narrador.

Guimaraes Rosa no pierde el tiempo en vaguedades: habla de su arte y de su oficio. Escribe mucho, me cuenta, luego deja descansar lo escrito y vuelve más tarde a revisarlo, haciendo muchas correcciones, cortando sin piedad. Ese primer trazo copioso de su escritura tiene como propósito (me dice) *ocupar el territorio*, marcar los límites entre los que se va a mover el cuento o la novela corta o la narración más extensa. Mientras lo escucho hablar con precisión y sin prisas pienso que esa tarea es, también, un servicio de demarcación de fronteras, como la que está a cargo del Embajador. Al corregir, al rechazar, al omitir,

Guimaraes Rosa sufre las furias y las penas de todo creador apasionado con lo que ha escrito. Para engañar al subconsciente (confiesa) suele decirse que ese material rechazado no va a morir a la cesta de papeles. Al contrario, lo copia cuidadosamente en un cuaderno especial que titula *Rejecta*, lo destina a posteriores y tal vez inexistentes obras. De ese modo, el subconsciente calla y acepta.

Cuando reedita un libro, vuelve sobre cada palabra, cada coma, cada ritmo. Una de sus colecciones de cuentos, *Sagarana*, que publicó por primera vez en 1946 y ya anda por la quinta edición (de 1958), ha sido retocada infinitamente. A cada nueva tirada, Guimaraes Rosa decidía poner otra vez todo el libro en el taller. Hasta que un día se dio cuenta de que si no paraba y decidía que lo escrito, escrito está, se iba a pasar la vida corrigiendo el mismo libro. Ahora piensa (con una imperceptible nostalgia flaubertiana) que debía tomar uno de sus cuentos, uno cualquiera, y seguirlo corrigiendo hasta el fin de sus días, como modelo y ejemplo.

Pero tiene que seguir escribiendo. Para sus 55 años largos, Guimaraes Rosa ha publicado relativamente poco: los cuentos ya mencionados de *Sagarana*, su primer libro; dos tomos de novelas breves que recogió bajo el título de *Corpo de baile* (1956); la narración larga que le ha valido fama internacional, *Grande Sertao: Veredas* (de 1956 también); y un tomo de cuentos cortos que se llama *Primeiras Estórias* y es de 1962. Esos cuatro títulos lo han hecho famoso dentro del Brasil y han empezado a difundirse fuera. Hace dos años era imposible encontrar en Rio de Janeiro un ejemplar de sus primeros títulos. Un librero, especialista en literatura brasileña y el mismo editor (Carlos Ribeiro, de la *Livraria Sao Jose*) me dice que tiene más de cien ejemplares pedidos de *Grande Sertao: Veredas*. El mismo Guimaraes Rosa se excusa por no poder conseguirme uno y me cuenta que para poder enviar la novela a los editores europeos que se interesaban en leerla, debió saquear las bibliotecas de los amigos. (Es, por otra parte, lo que yo tuve que hacer para conseguir la edición original de su gran novela.) Para documentar sus problemas, se refiere a las traducciones en curso, a las cartas de Knopf (su amigo personal) y de los editores alemanes, a las *Editions du Seuil*, en París, que le escriben misivas de exquisita cortesía francesa: allí lo saludan como maestro y señalan con aplau-

so la condición irracional de sus cuentos y la naturaleza casi mítica de su imaginación.

Se ha levantado para mostrarme la carpeta en que guarda las cartas de sus editores extranjeros y ese gesto (que podría revelar una vanidad superficial, casi infantil) está desmentido por la presencia de gran señor con que se mueve, por la delicada ironía que asoma a sus ojos y a esa semi-sonrisa que baila siempre en sus labios. Es una ironía que se vuelca impecablemente sobre sí misma. Pienso en Cervantes y en ese encuentro crepuscular del autor del *Quijote* con un admirador que se commueve al conocerlo; recuerdo las páginas en que él mismo cuenta (en el prólogo del *Persiles*) ese encuentro; evoco la doble o triple instancia de esa vanidad irónica. También en la gran novela del autor brasileño se encuentran rastros de la misma ironía, también en ella se reconoce la gran tradición (cómica, paródica, pero asimismo épica) del *Quijote*. Me muestra la carpeta con las cartas y sigue hablando de sus libros. Habla con cariño pero es un cariño atemperado por los buenos modales y por una convicción, muy honda, de que el verdadero goce de crear no está jamás en el aplauso recibido sino en la acción misma de crear. Por eso sigue hablando. Cuando planea un relato o una novela, me cuenta, empieza siempre por el marco, el paisaje, que invariablemente es el de su Minas natal. Luego trabaja el argumento que le permitirá revelar aspectos psicológicos de sus personajes. Todo eso es, para él, sólo un aspecto, una parte de la creación, ya que en el centro de sus narraciones busca siempre expresar algo ético, algo trascendente. Esta preocupación lo hace calificarse de filósofo, con sobrentendidos similares a los del viejo Azorín.

Tengo horror a lo efímero, me dice. Siempre pienso en libros. El volumen de *Primeiras Estórias* surgió de la invitación de un periódico de Rio de Janeiro. El autor se comprometió a escribir una serie de cuentos. Pero antes de entregar el primero, debió pensar mucho, esbozar unos cuantos, tener por lo menos tres ya escritos y revisados, para estar seguro (desde el comienzo) sobre cuál sería la visión general del libro en que irían a parar esas historias de seres soñadores, seres débiles, de temibles bandoleros, de mujeres trágicas, de sucesos extraños como fábulas, mágicos como la misma leyenda del interior brasileño. Escribiendo y corrigiendo, descubre a veces un error y en vez de retocarlo resuelve aprovecharlo.

Así, por ejemplo, en *Grande Sertao: Veredas* hay una piedra preciosa que cambia varias veces de nombre: la primera vez se habla de un *topacio*, luego se convierte en *zafiro*, casi de inmediato pierde el nombre y es sólo una piedra valiosa, pero antes de concluir la narración será una *amethysta*. Releer todo el libro (594 páginas en la edición brasileña) para uniformar el nombre de la piedra, le pareció tarea estéril. Prefirió agregar unas líneas cerca del final en que las mismas dudas y contradicciones sobre el cambio de nombre sirvieran para acentuar el carácter ambiguo del relato entero. Al fin y al cabo, esa piedra preciosa que el protagonista se siente tentado a regalar a la mujer que ama pero que también quisiera regalar a un compañero al que ama, es símbolo de un corazón dividido. "Hay que trabajar a favor de las limitaciones", me dice Guimaraes Rosa con una sonrisa en que se refleja su sentido irónico de la vida.

Es tarde cuando salgo de su oficina un día de julio de 1963. El Palacio de Itamaraty, sus paredes rosadas o blancas, se perfilan como un decorado teatral contra el violento azul del cielo carioca, contra los morros violáceos que cubren como lujoso fondo el panorama. En las calles hay gente que se dirige presurosa a las paradas de los omnibuses y trolleybuses: son cientos, marchan en hileras, hacen cola con paciencia. Hay un calor húmedo de verano en el pleno invierno del Sur. En la oficina de Demarcación de Fronteras queda un señor alto, de lentes, impecablemente vestido con un traje azul piedra que tiene una tenue rayita blanca, de corbata de moña y aire fresco y reposado. En la oficina no hace calor, nada se agita, todo está en su sitio. Pero esa calma, esa serenidad estudiada que difunde Guimaraes Rosa no es sino la máscara urbana de su creación profunda. En sus libros, en la violencia y el frenesí de sus libros, se encuentra la misma vitalidad, el mismo calor apasionado, la misma fuerza oscura de esta muchedumbre que se ordena presurosa hacia su destino. En la serena dimensión de su arte, Guimaraes Rosa también expresa el mismo espíritu vital de su pueblo.

II. LOS PUNTOS DE VISTA NARRATIVOS.

Grande Sertao: Veredas tiene la forma exterior de un larguísimo monólogo del protagonista, un *jagunco*, es decir: un bandido del desierto brasileño. El hombre ya es viejo, ha dejado el bandi-

daje y es un honorable estanciero, pero evoca interminablemente, ante los ojos y oídos de un inaudible interlocutor, su vida de aventuras. El monólogo se despliega sin pausas, aunque hay algún hiato menor provocado por una frase del interlocutor que no se transcribe pero que es fácil suponer. El oyente (una figura más imprecisa aún que los famosos relatores de que se servía Joseph Conrad para multiplicar los puntos de vista) es, sin embargo, una presencia muy necesaria en el relato ya que es para él y ante él que el protagonista hlvana, en desorden sólo aparente, su larga historia. El monólogo necesita un oyente porque la presencia de ese oyente determina su naturaleza profunda de confesión pero también de historia con un secreto. Por otra parte, ese oyente invisible e inaudible, esa ausencia vaciada con tanta cautela en la materia misma de la narración, sugiere evidentemente la presencia del propio Guimarães Rosa, de su peripécia como médico del interior brasileño, como testigo del *sertao* y de la guerra civil de 1932.

El monólogo del protagonista crea un mundo: es el universo mineiro que está enquistado en el centro del Brasil, tierras altas y áridas, que lindan con el desierto del Nordeste, con esa Bahía ya poetizada por narradores y sociólogos. Es un mundo de tradicional violencia, de pasión ardida, de fábula que Guimarães Rosa ubica cronológicamente a fines de siglo pero que sigue comoviéndose hasta el día de hoy, como lo documentan trágicamente los periódicos. Ese mundo es, por otra parte, el mismo de las grandes narraciones de la literatura latinoamericana: el *Facundo*, de Sarmiento, con su vasta perspectiva de la pampa y sus caudillos; el *Martín Fierro*, de Hernández, con su denuncia del aniquilamiento de un tipo humano: el gaucho; la *Excursión a los indios Ranqueles*, de Lucio V. Mansilla, con su crónica pintoresca de la extinción de otra raza; el *Ismael* y las demás novelas del ciclo épico con que Acevedo Díaz recrea las fuentes de la nacionalidad uruguayana; *The Purple Land*, del angloargentino Hudson, que evoca con ojos extranjeros e irónicos la misma tierra uruguayana dividida por las facciones políticas; *Nostramo*, de Joseph Conrad, que convierte en barroca alegoría todo el mundo latinoamericano de revoluciones, exceso tropical y lealtades divididas; *Tirano Banderas*, del gallego Valle Inclán, que traspaesa a clave serpéptica y lingüísticamente inagotable esa misma visión de Conrad; *El águila y la serpiente*,

de Martín Luis Guzmán, que resume en Pancho Villa la esencia de la revolución mexicana; *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, que convierte en símbolo accesible el hechizo de la tierra americana.

No es nuevo en las letras brasileñas el mundo que intenta recrear Guimarães Rosa. Entre sus antecedentes más notorios se encuentra precisamente *Os sertoes*, de Euclides da Cunha. Este enorme y algo monstruoso libro de 1902 ya había descubierto para la literatura un territorio y unos personajes muy similares a los que Guimarães Rosa explota en *Grande Sertao: Veredas*. Por otra parte, da Cunha había tenido la ventaja de participar directamente, como periodista del diario *O Estado de Sao Paulo*, en la campaña que dirigió el Gobierno contra uno de los más famosos jaguncos, Antonio Conselheiro, que se había atrincherado en Canudos. En un libro de este título y en la gran obra sociológica de 1902, Euclides da Cunha dejó un testimonio notabilísimo de ese mundo y esos hombres. Las vinculaciones de da Cunha con Guimarães Rosa son notables: también da Cunha ha estado relacionado con el Ejército, aunque en calidad de militar; también da Cunha fue diplomático y estuvo encargado, bajo la dirección del Barón de Rio Branco, de importantes misiones de demarcación de fronteras. Pero estas semejanzas accidentales importan menos que la esencial. Desde muchos puntos de vista, la obra de Guimarães Rosa prolonga y trasciende la de Euclides da Cunha.

Porque precisamente la gran ventaja del novelista sobre el sociólogo es la de no haber estado allí y entonces. Su contacto con el mundo de los jaguncos es indirecto y a la distancia, tanto espacial como temporal. Conoce el territorio que su gran novela describe pero lo conoce desde un ángulo distinto al de su protagonista. El llega al territorio que cubre su libro como llega el oyente de la larga confesión del jagunco: desde fuera y con una perspectiva literaria. Lo curioso es que este distanciamiento, esta aparente alienación, le permite penetrar más la entraña del asunto. Le pasa a Guimarães Rosa algo similar a lo que ocurrió a Sarmiento mientras escribía el *Facundo*. Es sabido que su gran biografía se abre con unos capítulos panorámicos que describen la pampa y sus hombres. Cuando los escribe (en el destierro de Chile) Sarmiento no ha visto la pampa. Se basa en las minuciosas, objetivas, extranjeras descripciones de los viajeros ingleses; se basa en

material literario ajeno. Lo que no impide que su descripción esté atravesada de vida y pasión. "Los sonetos se escriben con palabras y no con ideas", le dijo cierta vez Mallarmé a Degas. Palabras es lo que supo encontrar Sarmiento y lo que ha encontrado tan magistralmente Guimarães Rosa. De ahí la importancia del punto de vista en esta novela.

Es, simultáneamente, el punto de vista del jagunco que se confiesa y del oyente invisible que recoge sus palabras: un punto de vista comprometido en la acción y la pasión, y otro punto de vista del contemplador, del artífice que transmite esa acción y esa pasión. A pesar de sus esfuerzos de objetividad, Euclides da Cunha estaba demasiado cerca de la materia que trataba para lograr ese doble enfoque. Es el suyo el libro de un testigo genial, un sociólogo intuitivo, un periodista de garra, que capta la realidad documental en lo vivo. Las limitaciones del método positivista han anulado históricamente buena parte de su esfuerzo. Pero la obra (una de las mayores de las letras latinoamericanas) sigue sin embargo viva por la importancia de su testimonio y por la creación verbal de que también fue capaz Euclides da Cunha. Aquí se encuentra, por fin, un nuevo punto de contacto con Guimarães Rosa. Porque si *Os sertoes* revolucionaron la narrativa brasileña de comienzos de siglo por su testimonio y por su estilo, *Grande Sertao: Veredas* viene a cumplir, más de cincuenta años después, una función similar.

III. LA CREACION VERBAL

Con una sabiduría y una sensibilidad adiestradas en los mejores productos de la vanguardia narrativa de los años veinte —sus deudas con Joyce, con Proust, con Mann, con Faulkner, son obvias—, el novelista brasileño presenta en su gran novela el monólogo de Riobaldo, también llamado el *Tatarana* (el gusano de fuego, por su puertería al disparar), también conocido como el *Urutú-Branco* (la vibora de cascabel blanca), a través de las casi seiscientas páginas de su novela, sin una pausa, sin una ruptura, sin un corte. O mejor dicho: con las únicas pausas, rupturas y cortes que se impone el propio relator para no anticipar más de lo que quiere, para no contar lo que desea dejar hasta el final, para esconder toda una zona del relato hasta el mismo desenlace. En su monólogo, Riobaldo enlaza tiempos

y espacios, telescopa sucesos y personajes, hace correr la sangre y estallar el deseo, mientras va dando (pieza a pieza) los elementos de un gigantesco rompecabezas que es su propia vida y destino. Este hombre ya viejo, que se confiesa ante el inaudible oyente, no quiere ocultar nada pero quiere, eso sí, poner retrospectivamente cada cosa en su lugar. Sólo que el lugar no es el que cronológicamente le correspondería en una narración lineal, sino otro.

El hilo conductor del relato no es la cronología sino la sucesión de estados afectivos del relator. No hay realmente otro tiempo que ese presente de casi seiscientas páginas en que un viejo jagunco se confiesa, explora su pasado en busca del tiempo perdido, trata de apresar una clave de su vida, y va reservando para el final el único dato que lo explicaría todo. La arquitectura del libro no depende de las categorías exteriores del tiempo o el espacio sino de las categorías interiores de la vida afectiva. Como muchos relatos célebres —el monólogo interior de Marion Bloom en *Ulysses*; los monólogos de *As I lay Dying*, de Faulkner; el universo circular que evoca *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo—, el relato del jagunco va y viene, adelanta un dato (Medeiros Vaz es padre de Diadorim) o insinúa una solución (la primera vez que habla de *Urutú-Branco* no dice que es uno de los nombres del relator), baraja los tiempos y los espacios, rectifica el rumbo, desanda lo andado o anticipa una solución, pero siempre parece dueño absoluto de la continuidad interior, afectiva, del largo monólogo.

Aquí el tiempo es únicamente el de la conciencia individual que evoca, a la distancia del recuerdo y la nostalgia, sin orden cronológico, la vida pasada; el único espacio es el enorme *sertao*, el desierto que se dilata en torno de los personajes pero que es, además, un estado de ánimo, una sustancia sin materia que se ahonda dentro de los laberintos interiores. El tema de la novela no es, como en tanto esfuerzo documental, la miseria de los desposeídos, la injusticia y la explotación a que es sometida toda una zona de la población brasileña (aunque esa miseria y esa injusticia están mostradas sin retoques en el libro) sino que es la posesión diabólica. El protagonista teme haber hecho un pacto con el Diablo y cuenta su larga historia para demostrar al oyente (y demostrarse) que ese pacto es imposible.

Por este enfoque anti-realista y anti-documental, Guimarães Rosa se aparta decididamente de todo un género que si bien ha producido algunas obras maestras de la literatura latinoamericana, también ha producido estragos. Me refiero al realismo documental, de orientación social o política, que explora las realidades latinoamericanas con ánimo de denuncia y reforma. En la literatura brasileña abundan esos libros que toman el Nordeste, o el sertao, como pretexto para panfletos sociales. En el mismo terreno que ahora está cubriendo *Grande Sertao: Veredas*, abundan las obras de agitación y combate. El único que hasta cierto punto escapó a las trampas del realismo documental fue el novelista bahiano José Lins do Rego (muerto en 1953). A fuerza de sensibilidad e imaginación, de verdadera proyección afectiva en un mundo que conoció desde su infancia, Lins do Rego evitó que sus novelas del ciclo de la caña de azúcar, o su evocación del fanatismo religioso en *Pedra Bonita*, o su recreación del mundo del banditaje en *Cangaceiros*, se convirtiera en mera crónica social o pintoresca.

El peligro ni siquiera existe en el caso de Guimarães Rosa. Para él no hay duda de que el paisaje y las condiciones sociales son apenas los datos a partir de los cuales se debe comprender la naturaleza humana. Esa es su presa. Lo que *Grande Sertao: Veredas* quiere mostrar es cómo un hombre llega a ser jagunco, cómo llega a ser poseído por fuerzas que no comprende y que lo arrastran a una vida de crímenes y deseos perversos. Por eso, el antagonista no es otro personaje real sino el mismo Diabolo. Pero aquí el Diabolo no es el clásico tentador de la pata caprina y el humor irónico a que nos tiene acostumbrados la literatura europea. El Diabolo asume la forma (las formas) de la realidad cotidiana: es una voz en el desierto, un susurro de la conciencia en los momentos de mayor peligro, unos ojos masculinos que tientan súbitamente, una maldad que fascina y somete. El Diabolo lo impregna todo.

Junto al Diabolo, esta moralidad de Guimarães Rosa instala la figura de un ángel, un muchacho amigo del protagonista, casto y hermoso, que se llama Reinaldo pero al que el protagonista llama *Diadorim*. Este personaje tiene una pureza singular, se resiste a toda violencia, en los pueblos jamás acompaña a los jaguncos en sus recorridos de burdeles o en sus violaciones, evita todo contacto físico. Su poder sobre el protagonista es

enorme. El violento jagunco se siente atraído, descubre que es posible amar a un hombre, quiere tocar su piel, se retuerce poseído de deseos que no entiende y cuya perversión lo terroriza. A lo largo de toda la novela, oscila entre la atracción y el rechazo por *Diadorim*. Encuentra en algunas mujeres (varias) el refugio contra esa luminosidad, esa pureza. Sólo cuando estalla la violencia o el combate, sólo cuando se juega la vida varias veces para vengar al padre de *Diadorim*, asesinado canalescamente por Hermógenes (otra variante del Diabolo), el protagonista encuentra la forma más simple de vincularse a ese ángel. También la bondad exige sacrificios de sangre.

Con un desprecio por las convenciones del realismo documental que llega hasta la más franca burla, Guimarães Rosa revela al cabo de su historia el secreto del jagunco: *Diadorim* es una mujer, dentro del casto y valiente bandolero se escondía una doncella, lanzada al sertao con vestido de hombre para proteger su honor, convertida en asesino para vengar a su padre. La solución habría encantado a Shakespeare y a Cervantes, que proliferan en estas bravías si que travestidas vírgenes. En una fábula realista tal solución resultaría tan inverosímil que sólo puede ser tolerada si se comprende que *Grande Sertao: Veredas* no es una fábula realista. Es una gran narración épica que trabaja la materia documental del desierto brasileño con total libertad y poesía. Lo que Guimarães Rosa quiere revelar es la entraña mítica, la raíz ética y religiosa, de ese mundo y esos hombres. El protagonista es el campo de batalla entre las fuerzas del mal y las fuerzas del bien. El Mal es el Diabolo, encarnado anecdóticamente en ese Hermógenes que asesina al padre de *Diadorim*; el Bien es ese muchacho andrógino, ese o esa *Diadorim* que tienta con su inaccesible pureza, que protege con la luminosidad de sus ojos. La gran epopeya se convierte en gozosa alegoría.

Pero es una alegoría que jamás cae en la abstracción, que no se desprende nunca de la carne concreta de la poesía. El autor brasileño ha logrado este milagro porque su obra, antes de ser una construcción intelectual y ética es una poderosa organización verbal. No en vano, Guimarães Rosa ha elegido como forma novelesca el monólogo, la confesión en voz alta. Ese recurso le permite dar a su narración un carácter oral; le autoriza a deshacer la sintaxis, a modificar el

vocabulario, a crear y recrear cada articulación del lenguaje para someter la narración entera (su textura continua) al imperio del ritmo. Esta larguísima novela ha sido escrita como un poema: en ella cuenta más la invisible estructura sonora, la distribución de los acentos, la entonación y el movimiento de la frase, los giros bruscos, las elipsis, los saltos y los hiatos de una forma continuamente inventiva, que la sustancia anecdótica del relato, tratada siempre con un sutilísimo sentido de la parodia. Por eso, el protagonista se resiste tanto al comienzo a narrar las cosas directamente, y cuando lo hace parece ceder sólo a regañadientes, por trozos más o menos breves y avaros, a la fluencia narrativa. La arquitectura entera del libro (la exterior, tan visible, y la interna) está sometida a las leyes impecables del ritmo.

De ahí la dificultad casi infernal que presenta el autor al lector corriente, aún al lector de habla brasileña; de ahí los desvelos infinitos de sus traductores. He tenido oportunidad de revisar unas traducciones al español de Virginia Wey (se trata de unos cuentos de *Primeiras Estorias*) y he podido seguir de cerca el proceso de traslado, sus dificultades, sus pesadillas, la necesidad de recurrir siempre en última instancia a la consulta directa con Guimarães Rosa. Leyendo la traducción norteamericana, he podido advertir hasta

qué punto es inevitable un esfuerzo de clarificación, de ordenación, de simplificación que termina por desvirtuar, así sea mínimamente, la prosa tan alusiva, tan trabajada y envolvente del narrador mineiro. Los críticos brasileños se quejan, con razón, de que las versiones francesas son cartesianas y destruyen el edificio rítmico, las ambigüedades de sonido y de sentido, tan pacientemente construidas por Guimarães Rosa. (Hay una excelente crónica de Benedito Nunes en el suplemento literario de *O Estado de Sao Paulo*, setiembre 14, 1963, sobre la traducción de *Corpo de baile*, publicada en 1960 en París por las *Éditions du Seuil*.) Traducir a Guimarães Rosa es, *mutatis mutandis*, como traducir a Joyce.

* * *

Por la magnitud de su empresa (sólo intentada antes, pero con menos fortuna, por Mario de Andrade en *Macunaíma*); por el nivel de creación verbal y mítica en que se sitúa *Grande Sertao: Veredas*; por la sabiduría de su enfoque humanístico y la ironía sazonzada de su visión narrativa, esta obra de Guimarães Rosa es una de las creaciones mayores de la literatura latinoamericana de hoy. Es, también, una síntesis magistral de las esencias de esa enorme, desmesurada, escindida tierra de Dios y del Diabolo que es su patria.

Sobre la Teoría de la Traición

Nuestras leyes no son universalmente conocidas, son secretas de la pequeña aristocracia que nos domina... Es una tradición el hecho de que ellas existan y de que estén confiadas, en su calidad de secreto, a esta aristocracia, pero no es ni puede ser más que una antigua tradición, transformada en una fe respetable por su edad, puesto que el carácter de estas leyes exige también que se mantenga secreta su existencia. FRANZ KAFKA, "Sobre el problema de las leyes".

a. Traidores son los demás.

Nadie quiere pasar por traidor. Es indiferente la identidad del legislador, indiferente la constitución en que se vive: los más, casi todos, están firmemente convencidos de no merecer ese nombre pero están también firmemente convencidos de que los traidores existen y deben ser castigados en la forma más severa posible: preferiblemente con la muerte, pero, en todos los casos, con la pena más rígida contemplada por la ley.

HANS MAGNUS ENZESBERGER es alemán, integra el famoso "Grupo 47" (Gunter Grass, Ingeborg Bachmann, Heinrich Boll, etc.) y se ha destacado como un intelectual agudo y profundo, atento al movimiento de la época, a sus conflictos ideológicos, a sus tendencias en literatura y arte, manifestando una actitud de independencia que ha valorado más aún sus juicios en relación con las manifestaciones culturales del mundo contemporáneo. Como ocurre con tantos otros escritores de ya sólida fama en el viejo mundo, Enzensberger es prácticamente desconocido en el mundo de habla española, a pesar del carácter eminentemente original e incisivo de su ensayística, que lo convierte en un pensador removedor y polémico.

b. Cada uno es un traidor.

Estos convencimientos son sumamente extraños. Están en abierto contraste con las experiencias históricas que cada uno ha podido y puede realizar en nuestros tiempos. Si por el momento dejamos de lado la cuestión de la real esencia de la traición —es difícil encontrar una de esas personas, tan firmemente convencidas, capaz de responder— y por ahora nos orientamos pues hacia la jurisprudencia que en el transcurso de los últimos treinta años, al menos en el continente europeo, ha sido efectivamente cosa de todos los días, no existe duda alguna de que, en uno u otro momento de la vida, casi cada habitante de este continente, a los ojos del poder político, ha sido un traidor. Para decir la verdad, no todos estos actos de traición han sido descubiertos, perseguidos y castigados; esto hubiera sido posible sólo al precio de despoblar esta parte de la tierra.

c. Inevitabilidad de la traición.

Parece superfluo citar ejemplos para un hecho tan universalmente conocido. Pero la comprobación de que cada uno puede volverse un traidor, no alcanza. Más bien, es decisivo para la lógica de este concepto, que, en determinadas condiciones históricas, cada uno debe volverse un traidor.

Estaba constituida por traidores (siempre en el sentido técnico-jurídico del término), por ejemplo, la entera población de Noruega, Holanda, Francia, Grecia y Yugoslavia, durante la ocupación alemana de estos países: no importa el régimen que el individuo considerara como suyo: cada vez había otro régimen para el cual el individuo se hacía culpable de traición. Reflejan un análogo estado de coerción todos los países divididos, por ejemplo Alemania después de 1948.

d. Dialéctica de la traición.

Todo cambio radical de las condiciones de dominio, visto desde la perspectiva de las nuevas leyes en vigor en los sucesivos momentos, abarca millones de seres humanos en una acusación de traición según un proceso que se puede definir como simple desplazamiento de polos; se convierte en un traidor potencial quien antes no lo era, y viceversa. Para defenderse de esta subitánea metamorfosis hay que renunciar de inmediato a la posición sostenida hasta ese momento y adaptarse con rapidez instantánea a la que se presenta de ese momento en adelante: quien no quiere pasar por traidor, debe traicionar sin demora la posición mantenida anteriormente. El 8 de marzo de 1943 el jubilado de 75 años Wilhelm Lehmann fue condenado a muerte por alta traición, en Berlín, porque en la pared de una letrina había escrito: "Tú, Hitler, asesino, debes ser asesinado" (1). Diez años más tarde se habría llegado al extremo de la traición expresándose en sentido contrario. Un desplazamiento en dirección contraria se verificó en España. Margaret Boveri refiere que, entre 1936 y 1945, la palabra "leales" designaba naturalmente a los republicanos, mientras hoy, en los Estados Unidos es aplicada universalmente a los secuaces de Franco (2). Una inversión correspondiente sufre naturalmente el concepto de traición. Ejemplos análogos se pueden citar en cantidad. Las distintas fases del conflicto argelino, en este o aquel momento entre 1954 y 1962, han transformado formalmente en traidor a cada ciudadano francés; lo mismo vale para los habitantes de todos los países africanos

1. Según GÜNTHER WEISENBORN, *Der lautlose aufstand. Bericht über die Widerstandsbewegung des deutschen Volkes 1933-1945*, Hamburg 1962, pp. 569.

2. MARGRET BOVERI, *Der Verrat im 20. Jahrhundert, I: Für und gegen die Nation*, Hamburg 1956, p. 12.

y asiáticos, que se han liberado del colonialismo con la fuerza: sin hablar de la historia de la Unión Soviética bajo el régimen estalinista.

e. Antigüedad.

En estas condiciones es sorprendente el hecho de que en la jurisprudencia la traición haya podido afirmarse, en general, como un consistente hecho objetivo. Nadie sabe establecer qué es lo que se quiere significar con tal término; menos que nadie está en condiciones de indicarlo quien se defiende contra la traición en la forma más violenta y es el más solícito en pedir que sea perseguida. Ni siquiera los juristas de profesión son capaces de dar una explicación racional del hecho. Se limitan a la exposición puramente formal de los textos jurídicos, en vigor en cada momento, relativos a dicho argumento. La ininterrumpida indignación hacia el traidor y la resolución de infligirle las sanciones más severas, está en estridente contraste con esta universal perplejidad.

La idea de traición es pues tan firme que no puede ser sacudida por ninguna experiencia histórica, y tan irracional que parece sustraerse a toda verificación, a toda duda. Ambas cualidades son símbolos de su ancianidad, de su carácter arcaico. En efecto, el código más antiguo de Europa, la ley romana de las doce tablas, define ya el delito de traición (*perduellio*) y el tribunal especial, que emitía sentencias sólo para los casos de traición (*duumviri perduellionis*).

f. La traición como lesa majestad.

El núcleo arcaico del delito está apenas bosquejado en la ley de las doce tablas como en todas las constituciones republicanas y es menos explícito aún en las democráticas. En el derecho romano emerge nuevamente durante la época imperial. El concepto de traición se expresa desde ese momento con el término *crimen maiestatis* o *laesa maiestas*, que ha permanecido válido durante toda la historia europea del derecho. El *Treason Act* inglés del año 1531, que aún rige, define así la alta traición "to compass or imagine the death of the King, the Queen or their eldest son and heir". Los códigos de todas las monarquías europeas tienen su punto de partida en análogas definiciones, por ejemplo, los artículos 80 y 81 del primer código penal alemán, que contemplan la pena de muerte por el asesinato o por la tentativa de asesinato del Kaiser o de

los soberanos. La *laesa maiestas* sobrevive en las leyes del siglo XIX como ofensa a la majestad; por su afinidad con la traición es significativa una sentencia por alta traición y ofensa a la majestad que ha sido emitida contra el leader socialista alemán August Bebel en el año 1872. En la actual legislación republicana el asesinato del jefe del estado está relegado en apariencia en la periferia del concepto de traición; pero no falta en ningún código, no puede faltar puesto que designa el concepto fundamental de la traición. La palabra alemana *verraten* (traicionar), según los diccionarios etimológicos, significa "tomar la decisión de arruinar a alguien". Este alguien no es otro que quien detenta el poder.

g. El tabú de los dominadores y su ambivalencia.

El núcleo arcaico e irracional de la traición es una prohibición mágica cuyo origen se debe buscar más allá de toda ley escrita y precisamente en el tabú de los dominadores. La "lesión" de este tabú se expresa muy claramente en el término romano que significa traición, en la palabra *laesa* (3). El tabú es notoriamente la prohibición de tocar un objeto. La persona, a quien él esté ligado, no puede ser tocada; y por lo tanto está protegida de toda agresión. Pero el verdadero valor del tabú consiste en su ambivalencia. El tabú de los dominadores no protege sólo al dominador frente al dominado, sino también a los dominados frente al dominador. "He must not only be guarded, he must also be guarded against" (4). Esta doble finalidad es alcanzada por medio de un sistema extremadamente complicado de preceptos. El aspecto admirable de estas limitaciones es su perfecta simetría y reciprocidad.

Este tabú es la condición pura y simple de la posibilidad de dominio. Lo demuestran las sanciones gravísimas a que está ligado. Sólo tales sanciones garantizan la seguridad del dominador y de los dominados y neutralizan la amenaza mortal, el miedo de una de las partes hacia la otra. La verdadera esencia de su poder es, en esta concepción, el *maná* del dominador, una "carga" mágica que crea el tabú y hace peligrosa su violación. Este *maná*, precisamente como un po-

tencial eléctrico, admite gradaciones y por lo tanto permite mediaciones entre dominador y dominados. Así un jefe de inferior categoría o el portador de un *maná* más débil puede tocar sin peligro al dominador y, por su parte, exponerse al contacto de sus inferiores. Esta concepción permite la formación de jerarquías. Por fin, una característica del tabú es su transferibilidad. Es contagioso en cierto modo. Quien ha tocado al dominador se vuelve tabú. Rige aquí el principio de la contigüidad, que es propio, especialmente, del pensamiento mágico. Freud ha destacado su semejanza con la asociación. Para la traición este principio ha permanecido válido hasta hoy en forma determinante. Reaparece en el concepto de *guilt by association* y lo encontramos reiteradamente en la jurisprudencia relativa a la traición.

h. La traición como sacrilegio.

Con el surgimiento de las religiones superiores, la relación entre dominador y dominados se transforma. Entre divinidad y soberanos se establece una relación particular, de la que no participan los dominados. La consagración toma el lugar del *maná*; el poder adquiere un carácter sagrado; su violación se acerca al sacrilegio. En el derecho romano de la época imperial, traición y sacrilegio eran ya dos aspectos de un mismo hecho: se llamaban *laesa maiestas* o *laesa maiestas divina*. En lugar de la sanción automática por medio del tabú, que venga su violación con sus propias fuerzas, se sitúa el procedimiento judicial por obra del poder laico. La identificación de dominio y divinidad, hasta el absolutismo concebido como gracia divina o en grado aún más extremo, tiene como consecuencia el hecho de que traición y herejía coinciden: en la jurisprudencia romana clásica la profesión de fe cristiana es considerada *crimen maiestatis*, es decir traición. Para violar la majestad del dominador basta pues una disposición de ánimo. El alcance de este desarrollo es evidente. Al mismo tiempo la consagración religiosa del poder amenaza la mayor capacidad del tabú de los dominadores, fundada sobre su ambivalencia. Se conserva un residuo de este fenómeno en el concepto de lealtad: que es una relación basada en la reciprocidad o no subsiste de ninguna manera. Esto, de un punto de vista institucional, se expresa en el juramento, que tiene sentido sólo mientras es mantenido por ambas partes. En estos vínculos, que

se han mantenido por largo tiempo en el sistema feudal, se afirma la ambivalencia del tabú: el señor feudal es, en todo tiempo, capaz de traición como su vasallo y, por principio, en el caso de que se torne perjuro, está amenazado por las mismas sanciones que recaerán en su vasallo.

Pero cuanto más se afirma la concepción del carácter sagrado del dominio, menos vinculador es el principio de la reciprocidad. Su erosión sigue un proceso continuo. Podemos seguir este proceso en la legislación, hasta en sus detalles. Sujetos agentes de la traición, de ahora en adelante, son, a priori, los dominados, su objeto, los dominadores; una inversión de esta relación es inimaginable desde el punto de vista jurídico, pero, en todo caso, concebible sólo teóricamente. El tabú arcaico, implícito en la traición, se vuelve un simple instrumento de dominio.

i. Indeterminación y contagio.

"A un gobierno le alcanza con dejar indeterminado el concepto de traición para transformarse en despotismo". Si tomamos al pie de la letra esta observación de Montesquieu, es difícil encontrar un régimen exento de caracteres despóticos. En las condiciones concretas de la traición desde el principio ha sido predispuesta la tendencia a un rápido desarrollo y esta tendencia reside precisamente en aquel carácter de tabú que determina la eficacia de la prohibición. Este permite al mismo tiempo, la extensión ilimitada del delito indiciario mediante una obra de transmisión y de contagio. Su indeterminación no es accidental, sino que sirve justamente para confirmar la utilización del tabú de traición al servicio de los dominadores. Ya en el derecho romano, su núcleo, la prohibición de asesinar al dominador, está tan sofocado por situaciones de hecho secundarias y terciarias, que se ha vuelto casi invisible. La traición en la época de Justiniano no incluye sólo todos los procedimientos contra la seguridad y el honor del pueblo romano, sino también el vilipendio de la bandera, la crítica de la sucesión al trono, la ocupación de áreas públicas, la liberación de prisioneros, las falsificaciones en acto público y la prestación de un juramento ilegal. El propósito bastaba para infligir la punición. Los traidores eran decapitados. La expansión en forma de mancha de aceite del ámbito de la traición, en los hechos, tuvo como consecuencia que los juristas llegaron a codificar

lo que no era traición. Se castigaba no como traidor: a quien restauraba una estatua del emperador deteriorada por el tiempo; a quien fundía una estatua de metal no consagrada; a quien, por descuido, lanzaba una piedra contra esa misma estatua. Aún más grave era la institución de la traición como un simple delito de intención. Ella se había difundido por toda Europa y llevó a resultados monstruosos ya en la baja Edad Media y en el Renacimiento. Enrique VIII de Inglaterra, por ejemplo, tenía dos hijas que podían aspirar al trono. Se hacía culpable de alta traición: según una ley de 1534, quien ponía en duda la validez de la pretensión de María o consideraba legal la pretensión de Isabel; según una ley de 1536, quien sostenía una u otra de estas pretensiones; según una ley de 1543, quien expresaba dudas acerca de una de estas pretensiones.

El tabú de la traición es encarado aquí ya de un modo completamente moderno: el dominador define a su arbitrio y unilateralmente a quien en cada caso debe ser considerado traidor. Esto corresponde perfectamente, en cuanto al método, al procedimiento de quien detenta hoy el poder, que establece, siempre a su arbitrio, qué desviaciones de la doctrina oficial deben ser consideradas traición. Se decreta en este caso la traición, por decirlo así, sin tener en cuenta al traidor y sin su cooperación; él se vuelve "un enemigo objetivo", como se dice en el lenguaje del estalinismo.

El ámbito de estos "traidores objetivos" no es solo susceptible de ser enormemente ampliado por nuevas definiciones del delito; se extiende por sí solo en virtud del principio del tabú por contagio. Se considera sospechosos de deslealtad, *security risk*, traidores potenciales no sólo a parientes, amigos y conocidos de los traidores, sino rebasando a estas personas, a cuantos tengan conocimiento o sospecha de un delito de traición y no denuncian a su autor. El carácter mágico de contagio aparece claramente en el término alemán "Kontaktperson". El significado del tabú entendido como instrumento de dominio y no como un fenómeno evitable de concomitancia o de degeneración, está incluido en el hecho de transformar a cada uno en un potencial traidor y cada acto en una potencial traición.

k. Estructura paranoica.

El rápido desarrollo de los delitos de traición y las sanciones inhumanas contra él, desde la cos-

3. Por lo que sigue cfr. SIGMUND FREUD, Totem und Tabu. Gesammelte Schriften, vol. IX, London 1940.

4. J. G. FRAZER, The Golden Bough, Part. II: Taboo and the Perils of the Soul, Third Edition, London 1911, p. 132.

tumbre de la Edad Media cristiana de arrancar los intestinos a un individuo aún vivo hasta el "trato especial" practicado en los campos de concentración, indican en qué medida los dominadores ven amenazado su dominio. Cuanto más disminuye la reciprocidad del antiguo tabú, tanto menos pueden ellos sentirse seguros. Puesto que cada una de las acciones de cada uno de los súbditos se les presenta henchida de amenazas, ellos contestan con una contra-amenaza dirigida a castigar como traición cualquier acto, más aún, cualquier disposición del ánimo. Donde el principio de la lealtad es ajeno a los dominadores, nunca puede presuponerse en los dominados. Quien detenta el poder se siente continuamente perseguido y, bajo el impulso de este temor, se siente autorizado a perseguir continuamente a los demás; la consecuencia de esto es un *circulus vitiosus*.

Este esquema de la traición y la lucha que se lleva a cabo contra él, muestra una estructura que conocemos por la siquiatria y es típica de la paranoia. Encontramos un ejemplo clásico de esta estructura en el informe de un sabio árabe acerca de su estadia en la corte del sultán de Delhi, Muhammad Tughlak: "Hoy existen muchos más hombres malvados y rebeldes [que antes]. Yo los castigo con el mero fundamento de la sospecha o de la suposición de su intención de rebelarse o de traicionar y castigo con la muerte el más insignificante acto de desobediencia. Seguiré obrando así hasta que muera o mientras la gente no se porte como es debido y no renuncie a la rebelión y a la desobediencia... Castigo a la gente porque todos ellos de pronto se volvieron enemigos y opositores míos" (7). Para la lógica de la paranoia no hay inocentes, sino sólo individuos aún no convictos de traición y por lo tanto traidores disfrazados. "Dondequiera que se sienta olor a conspiraciones, sólo se trata de descubrir las, de arrancar la máscara de su rostro". Es el lenguaje del "Völkischer Beobachter" de Hitler, de la prensa china de hoy y del anticomunismo actual.

5. MONTESQUIEU, *Esprit des Lois*, XII, 7.

6. El concepto del "adversario objetivo" es analizado por HANNAH ARENDT en *Elemente totaler Herrschaft*, Frankfurt s. d. (1961), p. 208 *passim*.

7. IBN BATUTA, *Die Reise des Arabers Ibn Batuta durch Indien und China*, Bearbeitet von H. v. MEVİK, Hamburg 1911. Citado por ELIAS CANETTI, *Masse und Macht*, Hamburg 1960, p. 497.

Para combatir las "conspiraciones mundiales", inventadas en cada caso por el loco sistema paranoico, se necesitan contraconspiraciones. Una red organizada de espionaje entra en acción dondequiera que se utilice el tabú de la traición como instrumento de dominio. En la época de Tiberio en Roma surgió el oficio del espía profesional. del delator. En la época moderna la institución correspondiente a esta es la policía secreta. Ella se vuelve una instancia política central en la medida en que aumenta el número de las acciones de traición decretadas y aumenta por lo tanto el número de los traidores potenciales.

i. Proyección.

A esta interpretación de la traición se le puede objetar que ella descuida la función del enemigo. En efecto, en las disposiciones legales que se refieren a la traición, el enemigo externo aparece como el tercer interesado, que saca provecho del delito; aún más, se puede afirmar que la referencia a este enemigo externo es indispensable para la legislación. Se le implica en el asunto sin cuidar para nada la verosimilitud. Así, por ejemplo, en la Unión Sudafricana toda acción dirigida contra la política gubernamental de la *Apartheid* es considerada traición; para fundar esta interdicción se hace una precisa referencia a la Unión Soviética, en cuya favor, más aún, a cuyo servicio, se cometería la traición. Recíprocamente el régimen de Stalin interpretaba todo acto de oposición al régimen como una traición en favor y al servicio de las potencias capitalistas. También la *Dolchstoßlegende*,* que después de la primera guerra mundial dio lugar a innumerable procesos por traición, desempeñaba una función análoga. Puesto que para cada expresión de crítica, para cada movimiento de oposición, se encuentra en todo momento al tercero que con ello se beneficia, no hay país que no esté abarrotado de "peones" de cualquier otro país. Esta es la lógica de la paranoia. El mecanismo síquico que funciona aquí se llama proyección.

Los conflictos no resueltos entre dominadores y dominados se descargan sobre el enemigo exterior; la amenaza contra el dominio se desplaza del interior al exterior. Es conocida la función que le toca desempeñar al momento de la proyección en el origen de las guerras. El tabú de la traición, sin esta proyección, quedaría hecho

años. No bien se la interpreta, resulta que el enemigo contra el cual se esgrime, no es otro que el enemigo interno. Es temida y sentenciada como traición, pura y exclusivamente la amenaza, al dominio que procede de los mismos dominados. Alta traición no es más que el nombre jurídico de la revolución.

m. Revolución y traición.

El mágico poder de contagio del tabú de la traición se extiende a quienes lo quiebran. La historia de las conspiraciones revolucionarias muestra en todas partes las huellas de esta infección. Al juramento con el cual el dominador quiere protegerse contra la traición, le corresponde el juramento que prestan los conjurados. Las organizaciones revolucionarias combaten a los traidores en sus propias filas en forma más despiadada que a su propio enemigo. A través de este proceso el carácter paranoico de la vieja estructura se transmite a la nueva, aún antes de que ésta se afirme.

Ejemplos eficaces de este proceso son la conjuración de Nechaev y la organización de lucha de los socialistas revolucionarios en la Rusia zarista. Las semejanzas estructurales con el enemigo, es decir, con la policía secreta, son sorprendentes; ellas permiten el doble juego de un hombre como Azev, quien quedó ignorado precisamente porque la actividad de los revolucionarios era similar a la de los contrarrevolucionarios en cuanto a aspecto y método.

n. Nuevos tabúes de la traición.

Después de la victoria de la revolución, sus conquistas, obtenidas a través de la lucha contra *Fancien régime*, se defienden en la misma forma en que *Fancien régime* se había defendido contra la revolución. El tabú de la traición por lo tanto no resulta eliminado, sino sólo desplazado. Entonces desaparece la figura central con la que, hasta el momento, se había relacionado la traición. El mana del dominador soberano se transfiere a "valores" abstractos, a "bienes", a doctrinas y a sus administradores, los anónimos aparatos del Estado. De ahí una enorme expansión de los delitos potenciales de traición. Aspectos del tabú, que hasta entonces habían sido secundarios, pasan a primer plano: por ejemplo la soberanía y la integridad territorial de los es-

tados nacionales. Se agregan prohibiciones completamente nuevas que confirman la intocabilidad. Son considerados intangibles la propiedad privada de los medios de producción, la "línea" del partido estatal, las conquistas del socialismo, los intereses de una "raza" o de una clase. En todos los casos, el tabú de la traición sirve al dominio que en cada momento se ha establecido. Sólo él puede ser objeto de la traición. El rol de traidor ha sido reservado, de una vez para siempre, a los dominados.

Una tentativa de restaurar la originaria reciprocidad del tabú de traición, ha sido llevada a cabo por la democracia burguesa y precisamente con sus prescripciones sobre la traición hacia la constitución. Estas prescripciones (artículo 89 del código penal de la república federal alemana) contemplan la posibilidad de que el aparato estatal mismo asuma el carácter de traidor. Ellas vuelven tabúes determinadas garantías constitucionales para protegerse precisamente contra la intromisión de la misma soberanía.

Sin embargo ninguno de los 14.000 procedimientos de averiguación, que los procuradores del estado iniciaron desde los comienzos de su actividad en relación con los crímenes de traición, se dirigió nunca contra hombres políticos de primer plano. Para ser condenado por alta traición basta que un trabajador distribuya volantes comunistas; pero no basta que el ministro del Interior en ejercicio declare frente al Parlamento que la política del gobierno se desarrolla fuera de la legalidad. Quien invita a los soldados de la Bundeswehr a negarse a prestar servicio en los cuerpos con armamentos atómicos puede ser perseguido por "obra de disgregación y traición a la constitución"; cuatro ministros del gobierno de Adenauer se pusieron a disposición como miembros de un comité de vigilancia de una organización que se declaró abiertamente favorable a la eliminación de la democracia parlamentaria (la llamada "Academia Occidental"); nadie ha investigado su actividad. En tales condiciones, la reciprocidad del tabú permanece ficticia; en efecto, la interdicción de la traición sirve, tarde o temprano, como instrumento unilateral de dominio.

o. El secreto de estado.

La prohibición de comunicar secretos de estado a una potencia extranjera no pertenece al

núcleo antiguo de las leyes contra la traición. Justamente el aspecto del que la propaganda oficial saca el máximo provecho, es absolutamente periférico y remonta a una extensión tardía del concepto de traición. En la antigua legislación no tiene ninguna importancia; en el derecho anglosajón la traición de secretos de estado no se llama de ninguna manera traición (*treason*); el delito no cae en la esfera del *Treason Act*, sino en la del *Officials Secrets Act* de 1889. Indicio de su origen reciente es también la discriminación entre *Hochverrat* (alta traición) y *Landesverrat* (traición al país) en el derecho alemán. Secreto de estado y espionaje, como conceptos jurídicos, son descubrimientos del tardío siglo XIX. Nacieron del espíritu del imperialismo. Su marcha triunfal empieza en 1894 con el asunto Dreyfus.

A partir de entonces el secreto de estado se ha vuelto un instrumento de dominio de primera categoría. Su capacidad de acción es casi ilimitada. Su éxito, el favor que encuentra están basados en el hecho de que en él se concentran en un solo conjunto aquellas concepciones mágicas que, desde hace un tiempo inmemorial, estaban ligadas al tabú de la traición. En el secreto de estado se objetiviza una vez más, de forma al mismo tiempo tangible e inmaterial, el antiguo mana de los jefes y de los reyes-sacerdotes: es el secreto del poder en sí mismo. Su presencia evoca el estremecimiento de la reverencia, su entrega a otros provoca una histérica indignación. Para violar el tabú ya no se necesita ninguna agresión; basta la desaparición de tales secretos, la discusión sobre ellos. Es un grado de éxtasis del que ningún dominador disfrutó jamás. El mana del secreto de estado se reparte entre sus portadores y los inmuta, a cada uno según el grado de su consagración, contra la discusión; ellos se ven, pues, sustraídos a la obligación de contestar, son irresponsables en el sentido propio de la palabra. La cantidad de secretos de estado que uno conoce se vuelve la medida de su rango y de sus privilegios en una jerarquía de mil matices. La masa de los dominados carece de secretos; es decir no tiene ningún derecho de participar en el poder, de criticarlo, de vigilarlo.

p. Indeterminación y poder de contagio del tabú del secreto.

Al carácter mágico del secreto de estado se debe el hecho de que éste no admite ninguna

definición. Esta indeterminación, más aún, esta indefinibilidad que siempre ha sido inherente al tabú de traición no es externa a él; más bien determina su sentido. Ante todo, basta un simple sello para declarar que una circunstancia de hecho es un secreto de estado. Pero ni siquiera esta declaración es necesaria, ni es de ninguna manera vinculadora. La jurisprudencia alemana, por ejemplo, admite, con gran coherencia, que el sello oficial no es garantía indispensable para el secreto de estado. Aún faltándole algún requisito, puede siempre, hasta retroactivamente, volverse secreto de estado, a través de la simple declaración de las autoridades competentes. Y por otra parte el tabú no se limita a los órganos del estado como el aparato gubernamental o el ejército: según la jurisprudencia alemana, aun el programa de política exterior de un partido, más aún, hasta su "disposición" es considerado secreto de estado. Según la doctrina llamada del mosaico, por añadidura, tal secreto, en cierta medida, puede nacer por generación espontánea, a través de la simple suma de informaciones, ninguna de las cuales es por sí misma secreta. El poder de contagio del tabú del secreto es ilimitado. Se transmite a cuantos y a cuanto llegan a tener contacto con él. El traidor de un secreto infecta a las personas de su relación con la sospecha que pesa sobre él. Secretos se vuelven las organizaciones que se ocupan de proteger secretos. Secreto puede ser considerado quien es depositario de un secreto y quien no lo es. Pero por encima de todo es secreto lo que es un secreto y lo que no lo es; este es acaso el secreto de estado propiamente dicho. En la legislación alemana se le ampara con una norma protectora en la que se puede ver el coronamiento de todo el sistema. Ella castiga a quien "premeditadamente hace llegar a persona no autorizada o abiertamente revela como auténticos o verdaderos, datos, objetos o noticias que son falsos, falsificados o no verdaderos, pero que, si fueran auténticos o verdaderos, serían secretos de estado".

Aquí, pues, se amenaza con castigar la revelación de secretos de estado que no son secretos de estado: basta que puedan ser tales. El tabú contagia su negación. Con esta conclusión el sistema llega a ser perfecto. Si se verifica una determinada circunstancia concreta (p), no es traición solo una declaración al respecto (q), sino también su negación (q). Si no se verifica la circunstancia concreta (p), el resultado es el mismo:

tanto (q) como (q) son considerados traición. Con la acribia lógica del cálculo proposicional se impide así toda expresión pensable acerca de circunstancias concretas, determinables de cualquier manera.

q. Más sobre la proyección.

Ese sistema loco desarrollado por el tabú del secreto muestra, en toda su pureza clínica, la lógica de la paranoia. La "sangría de los pensamientos", la atmósfera de reserva de la que el paciente se siente rodeado, el sentirse mirado y espiado a escondidas, pertenecen a los rasgos característicos del cuadro patológico. Por esto el secreto de estado es más adecuado que todo tabú personal para ser núcleo de cristalización de un sistema de locura. El enorme éxito de este sistema se debe a un mecanismo que ya conocemos, es decir al mecanismo de la proyección.

El tabú del secreto, en toda circunstancia, se funda y justifica con la existencia del enemigo externo. Se representa a este enemigo como ilimitadamente ignorante y ávido de saber; para oponerse a él se apela a la solidaridad nacional. La situación modelo que se coloca en la base de este proceso es la guerra. Solo en el secreto militar el secreto de estado se vuelve verdaderamente él mismo; ya que la guerra es presupuesta como un estado permanente y total, cualquier circunstancia concreta se deja encuadrar en categorías militares: frente al enemigo todo debe ser considerado un secreto y cada ciudadano debe ser considerado un traidor potencial. Las ventajas de este principio en la política interna son evidentes. Él vuelve tabú al aparato bélico en cuanto instrumento de poder y lo sustrae a todo control por parte de los dominados. Puesto que la guerra moderna abarca todos los sectores de la existencia y ya no se la puede aislar de la vida social, todo secreto pensable es siempre también un secreto de carácter militar; no importa que se trate de armas o del abastecimiento, del *Dasein* económico o del "moral" de la población civil. Es indudable que el tabú del secreto, así como el de la traición en general, es instituido por los que lo manejan, no con espíritu malevolente, sino en buena conciencia y con las mejores intenciones. Víctimas de este sistema de locura no son solo los que están sometidos a él, sino también sus promotores; más aún, el hecho de que la proyección no puede ser comprendida

por quien se sirve de ella, determina las utilidades posibles de la misma. Que los administradores del tabú puedan llegar a tener conocimiento de él, es tan poco probable como el examen de su enfermedad por parte de un paranoico. Por lo tanto es forzoso que ninguna explicación se encuentre nunca con la impresión que ellos tienen; ni siquiera un examen, por esclarecedor que sea, del alejamiento entre sus ideas y la realidad, puede convencerlos. Por lo tanto es posible que encuentre, sin más, su indignada oposición la tesis de que el tabú del secreto no está dirigido de ninguna manera primordialmente contra el enemigo externo, sino siempre contra la población. No faltan indicios para sostener este punto de vista. Ante todo, la información al público es equiparada habitualmente a la entrega de la noticia al enemigo exterior. Por lo menos según la legislación alemana, es irrelevante que, en el momento de la publicación, el secreto estuviese o no en conocimiento del enemigo. Más aún: el tribunal supremo de la República de Weimar contemplaba la posibilidad de que hasta la reproducción de publicaciones extranjeras sobre la situación alemana fuera pasible de castigo. Con esto el tabú no hacía más que explicitar su significado intrínseco: debía ocultar sus circunstancias políticas concretas no frente al enemigo externo sino al enemigo interno; es decir a la población. Los procesos contra Dreyfus, Ebert y Ossietzky, así como los procesos por espionaje en la Rusia estalinista o los procedimientos contra la traición nacional, contra la resistencia alemana en el tercer Reich, estaban exclusivamente dirigidos contra los enemigos políticos internos.

r. La mitología del espionaje.

Durante la segunda guerra mundial, Goebbels desencadenó en Alemania una ofensiva de propaganda con la consigna: "¡Atención! El enemigo nos escucha". En todas las paredes y las carteleras, se veía a un hombre negro sobre fondo amarillo. Aquella figura era el fantasma del espionaje.

Como a otros fantasmas protegidos por el tabú, por ejemplo el de la soberanía, se le evoca con un fervor que crece en la medida en que disminuye la realidad que le corresponde. No hay ninguna prueba de que, en cualquier guerra moderna, el espionaje o la traición de secretos hayan desempeñado un papel decisivo y determinante. La derrota de Hitler no se debió a la bús-

queda de las papeleras o a las notas escritas con tintas invisibles. *Mata Hari* y el correo secreto del *Oriente Express* pertenecen a la literatura política de bajo nivel. La tradicional leyenda del espionaje asume ávidamente la alozada representación del tabú oficial, lo vuelve popular y aceptable.

El espionaje, en este sentido, tiene una función puramente mitológica: sirve para conservar ese tabú de política interior que es el secreto de estado. Aunque haya tenido alguna vez un fondo de realidad, hace tiempo ya que el espionaje se ha vuelto un anacronismo. El espionaje no tiene en absoluto nada que ver con el trabajo que desarrollan los servicios de información de las grandes potencias. Esta actividad corresponde a la normal rutina militar, que en cierta forma constituye el cuarto cuerpo. Es significativo que ella se desarrolle en una atmósfera de extrema objetividad. Los adversarios se atienen a determinadas reglas del juego, de modo que podemos hablar casi de un acuerdo entre servicios enemigos, que obviamente están en continuo contacto recíproco. Por ejemplo, se toman prisioneros y, en la primera ocasión favorable, se intercambian. Faltan características históricas o completamente paranoicas. Se trata de una profesión normal que goza de la máxima consideración; los dirigentes de estos estados mayores de información, de defensa y de planificación tienen generalmente la firme convicción de que sus esfuerzos colectivos sirven pura y exclusivamente a mantener la paz.

Los datos primarios que aquí se elaboran derivan casi solo de dos fuentes: en primer lugar del flujo interno de informaciones, normal en una moderna sociedad industrial, flujo que no puede ser suprimido sin que resulte de ello un peligro mortal para el bando a que pertenece, y, en segundo lugar, de los resultados de la observación tecnológica del adversario, que se realiza con la exploración por medio de los aéreos y de los satélites. Contra tales recursos, los secretos de alcoba y los micrófonos ocultos ya no constituyen una fuente de información relevante. A estas nuevas condiciones corresponde el carácter de los expertos que han suplantado a los espías de lentes negras: se trata en prevalencia de hombres ver-

sados en matemáticas, en estadística, en estrategia y de otros especialistas en la elaboración de datos. En su trabajo metódico no hay lugar para el concepto de secreto: cada uno de los bandos, no solo está perfectamente al tanto de la situación del adversario, sino que sabe también que este conocimiento está fundado en una relación de reciprocidad. Por otra parte, la estrategia de la intimidación que hoy tiene una incontestable validez en todo el mundo, hace que el último nivel del armamento (y por lo tanto el secreto militar por excelencia) deba ser ostentado frente al adversario.

Hasta este punto esta estrategia se encuentra en absoluto acuerdo con los teoremas pacifistas más avanzados; su eficacia está basada en el hecho de la eliminación del secreto.

s. *La traición como indicio.*

De la amenaza de guerra total se pueden deducir dos afirmaciones opuestas: de que todo es secreto de estado, o de que ya no existe el secreto de estado. Ambas proposiciones son de alguna manera sinónimas; la primera se repliega sobre la segunda. Análogamente la traición de tales secretos es perseguida con un desenfreno que crece en la medida en que aumenta el empeño con que los hombres políticos proclaman la entidad de esa traición. Lo absurdo de esta situación es evidente; pero la disolución del tabú es impedida precisamente por su carácter de locura. Este tabú es absolutamente incompatible con una democracia auténtica. Se debe hacer política públicamente. Si las libertades políticas, como están garantidas en las constituciones, deben tener un significado, tal significado reside en esta praxis.

Muy frágiles, más frágiles que antes, son las proyecciones con que se vincula el tabú de la traición. La forma de tratar a los que lo tocan, determina hoy un juicio sobre la condición interior de una sociedad. Cuanto más numerosos sean los secretos de estado que ella vigila, cuanto más numerosos sean los tabúes de traición que ella erige, tanto más ella teme a los ciudadanos de su propia país; cuanto más intangibles quiera hacerse, tanto menos valedera es.

Hiber Conteris

El compromiso del Escritor Latinoamericano

A PARENTEMENTE, la hora actual latinoamericana es poco propicia para la literatura; por lo menos para ese tipo de literatura propuesta a menudo como una forma determinada de evasión. Cualquier lector medianamente atento puede advertir que en los últimos años viene produciéndose algo así como una contaminación de los géneros estrictamente literarios con la problemática que tradicionalmente ha ocupado a otras formas de divulgación. Recuerdo haber leído hace un par de años una crítica que calificaba a "Huaspungo", la novela de Jorge Icaza, de literatura panfletaria. Dejando de lado la intención peyorativa del juicio, es evidente que lo que está en el fondo de la acusación es exacto. En su función tradicional, la literatura no ha sido un medio de comunicación ideológica ni se ha propuesto fundamentalmente describir la problemática social, económica o política de un país. Para hacer eso hay géneros y recursos específicos, sin que la literatura tenga que ocuparse de hacerlo.

Pero es el caso que en este momento presente de América Latina se ha producido algo así como un desbordamiento, una invasión de los hechos sociales y políticos que está afectando a todos los órdenes de la vida; y de esta invasión no se han

HIBER CONTERIS vive en el Uruguay pero su trabajo lo lanza, frecuentemente, a todos los puntos de América, del Sur y del Norte. De ahí la vocación que parece moverle fundamentalmente por una temática de preocupación americana que se expresa en acuciantes artículos, crónicas y ensayos periodísticos casi siempre publicados en el semanario Marcha, de Montevideo. También publicó una novela, cuya acción discurre en Bolivia, titulada Cono Sur y en la que la problemática revolucionaria de signo americanista está también presente. Tiene una nueva novela en preparación.

librado el arte ni la literatura. Esto se explica, sobre todo, porque en América Latina no ha existido nunca, por lo menos como especie generalizada, el literato "puro". Los escritores latinoamericanos han sido por lo común hombres socialmente desubicados, presos en la tensión que implica conciliar al imperativo vocacional con una forma de ocupación capaz de asegurarles el sustento. En ese sentido, en pocos lugares del mundo se ha cumplido tan exactamente como en América Latina el tema kafkiano de la contradicción entre vocación y ocupación. Es natural, entonces, que esta condición dual del escritor latinoamericano se refleje en su obra a través de un compromiso. No es que ésta sea una condición privativa suya, ni que en América Latina se haya inventado (como bien se sabe) lo de la literatura comprometida. En realidad, toda literatura es una forma de compromiso con la realidad, en el sentido de que presupone una ubicación en el tiempo y en el espacio, y de alguna manera refleja o interpreta la sociedad de su época. Sin embargo, en el caso del escritor latinoamericano ese compromiso asume una forma particular y más concreta, fundamentada principalmente en tres razones.

En primer lugar, el escritor pertenece por su propia condición a una clase hasta el momento relegada a un plano secundario, por lo menos) en el proceso histórico de América Latina; es decir, pertenece a la clase intelectual. El hecho de que los escritores e intelectuales latinoamericanos no se hayan encontrado todavía como grupo es sólo el indicio de la distorsión de que ha padecido la historia latinoamericana. El escándalo de nuestro proceso histórico es que ha venido desarrollándose sin el concurso, más bien con la ausencia, de los sectores intelectuales. Hasta el momento, la historia de América Latina ha sido escrita principalmente por la clase militar, por el clero, por los dueños del latifundio, por la oligarquía capitalista, por los políticos profesio-

nales al servicio de esa oligarquía. El resultado ha sido lamentable, y los intelectuales de hoy tienen que aceptar cierto grado de culpabilidad colectiva por la defección de su clase en el proceso de nuestra formación histórica y cultural. En efecto, es imposible dejar de relacionar algunos de los mayores problemas de la sociedad latinoamericana con esta falta de participación de los intelectuales. El hecho de que América Latina sea una de las regiones del mundo con más alto índice de analfabetismo es algo que parece estar directamente relacionado con ésto. El continente ha sido usufructuado, vilipendiado, devastado por una clase fundamentalmente inculta, por una oligarquía para la cual los problemas de la educación y la cultura en general resultan completamente indiferentes; en consecuencia, la sociedad latinoamericana ha quedado sellada con la impronta de este materialismo bárbaro. Los escritores de las más recientes generaciones no tienen otro camino que pronunciar algo así como un "mea culpa" que afecta retroactivamente a sus predecesores en esa tradición intelectual, y que marque con caracteres inequívocos la asunción de su responsabilidad como clase.

La segunda razón es que el escritor existe en función de la comunidad, del pueblo. Esta regla no sólo es válida para el escritor latinoamericano, sino que se cumple en toda sociedad en que la función del escritor esté debidamente entendida. No veo cómo, de otra manera, puede subsistir una actividad que por sus mismas exigencias demanda la comunicación con un público masivo. El libro es un producto que busca, presupone y existe por la existencia condicionante de la masa, del pueblo. Otra cosa puede ser el arte del pintor o del escultor, creadores de una obra única cada vez y no de un producto que puede repetirse en serie sin perder las peculiaridades de la obra original, como es el libro. Ahora bien, sería difícil demostrar que en nuestro mundo culturalmente subdesarrollado se haya producido, ya, el necesario, imprescindible encuentro entre el escritor y el pueblo. Y la razón es, sencillamente, que las condiciones de la sociedad latinoamericana han impedido ese encuentro. De manera que para el escritor latinoamericano no hay otro camino, en el momento actual que vive el continente, sino ponerse del lado del pueblo, y eso equivale a decir ponerse del lado de la revolución social. La época de los mecenazgos está definitivamente terminada. La revolución latinoame-

ricana es auténticamente una revolución popular, el intento de reivindicación de las grandes masas desposeídas. Luchar por el pueblo, aquí y ahora, es luchar por la revolución; y al buscar la revolución, el escritor busca y defiende su propio destino. Sabe que sólo en la medida en que el pueblo pueda alcanzar el grado de humanización que está en condiciones de obtener por los recursos de la sociedad moderna, su propia condición de escritor será reivindicada y llegará a cumplir su verdadera función. En la medida en que el pueblo acceda a las condiciones de vida que le asegura una justicia social bien entendida (educación, formas de participación cultural, justicia económica e igualdad de oportunidades para todos), su propia vocación de escritor estará justificada. Es un hecho que la frustración y en definitiva la inexistencia del escritor latinoamericano es consecuencia del subdesarrollo económico, de la injusticia social y de la explotación imperialista. De modo que no puede haber compromiso más urgente para el escritor que denunciar las causas de su propia frustración, y al proceder de esa manera defiende la causa del pueblo latinoamericano.

En tercer lugar, el escritor latinoamericano tiene la responsabilidad de buscar e interpretar la esencia de nuestro modo de ser continental, el ser mismo de América Latina. Hallar la última realidad, el ser de las cosas, es también una función irrenunciable del escritor en cualquier parte del mundo y en todas las épocas. Pero aquí, en América Latina, la sustancia que nos preocupa es la de nuestra propia nacionalidad. Y ésto, sencillamente, por una razón: nuestro continente tuvo una vez su manera propia de ser y sus formas auténticas de expresión cultural, pero a partir de la conquista esa expresión autóctona ha sido enajenada. Al principio por efecto de la misma conquista, que nos impuso una cultura ajena, externa, inadecuada a nuestra idiosincracia. Pero las causas de nuestro enajamiento persistieron, más allá de la adquisición de la independencia política, a través de otras formas de imperialismo cultural y económico. De modo que la lucha contra el colonialismo no es, para los escritores latinoamericanos, una actitud circunstancial, sino una condición básica de su vocación. La finalidad última del escritor es descubrir, acceder a la esencia de la realidad y de sí mismo, y es inevitable que en América Latina eso signifique concretamente sacudir todas las

influencias alineadoras, tanto desde el punto de vista cultural como político y económico.

En cierto modo, esta lucha y este entendimiento de la tarea del escritor es lo que define a la generación de escritores que ahora circundamos los treinta años. La situación de esta generación es paradójica; por un lado somos concientes de vivir un momento privilegiado, pues se nos llama a una forma de participación más activa y

vital que la que caracterizó a las generaciones anteriores. Pero, al mismo tiempo, no podemos ignorar que el compromiso que implica esa postura advierta la transitoriedad de nuestra hora y las formas probablemente híbridas o espúrias de nuestra literatura. Nuestra misión es desbrozar el camino para las generaciones que vendrán detrás, ayudarles a encontrar la voz y escribir la literatura auténticamente americana.

DiñCl

LOS ALTOS MUROS

por Jesús C. Guiral

Una revelación de la joven novelística
española fuera de España

premio de novela editorial alfa

Rodolfo Alonso

Nuevos textos para el arte

FOTOGRAFIA...

Fotografiar ya no es sólo "captar la realidad", como ingenuamente pudo llegar a creerse. Ahora sabemos —o creemos saber— que es la realidad la que nos invade, potente y fecunda, casi devastadora, a través del objetivo que la fija. En la fotografía, la realidad es quien se expresa, no nosotros.

¿Dónde quedan aquellos paisajes fácilmente digeribles, esos cuerpos que creíamos conservar, todo el misterio del universo listo para enmarcar? La fotografía es el mundo mismo que se hace presente. Nada podemos quitarle ni agregarle, al parecer. Todo está ahí, se nos impone.

Pero, después del impacto, comenzamos a buscar en ese árbol, en esa pared, en ese gesto, lo que "quiere decir".

¿Qué quieren decirnos las cosas? ¿Qué mensaje nos traen? Quizá lo que llevamos dentro, sin darnos cuenta, como los signos que la vida va trabajando en nuestro propio rostro.

Empuñar una cámara, entonces, puede ser como salir al encuentro de nosotros mismos.

CON GANAS

Entre el placer y el dolor, entre el ansia y la angustia, entre el olvido y la mañana limpia, resplandeciente, entre distintas esperanzas, gastadas o no, perennes o inútiles, casi intercambia-

RODOLFO ALONSO nació en Buenos Aires, distinguiéndose principalmente en la revista Poesía Buenos Aires. Ha desplegado una notable actividad literaria, colaborando en numerosas revistas de su país y del exterior. Ha traducido a Cesare Pavese, Gillo Dorfles, Marguerite Duras, Fernando Pessoa, Giuseppe Ungaretti. Ha publicado unos diez libros propios. Figura en la antología de Poesía Argentina recientemente editada por el Instituto Torcuato di Tella. También ha prologado numerosos catálogos de arte a algunos de los cuales pertenecen los textos publicados aquí.

bles, entre el fragor de los días que se dejan vivir o son gozados, algunos hombres jóvenes, de distintos países, distintos entre sí, americanos y europeos, contemporáneos nuestros, se han dedicado a la pintura.

Esos hombres han nacido y han crecido, como nosotros, con mejor o peor suerte. Han jugado, han juzgado, han estado presos, han matado y han muerto, han conocido el miedo, la belleza, la delicadeza, la miseria, se han dejado llevar, han comprado, vendido, han hecho la guerra y el amor (importante, sobre todo este último). Han mentido, calculado, han dicho su opinión, han visto claro algunas veces, otras no, han tenido familia o la han perdido, han tratado de hablar, con alegría o con tristeza. Han viajado, se han movido, han desplazado sus sentimientos y sus cuerpos, voluntariamente quizás, o por la fuerza. Han hecho amigos, y verdugos (por desgracia). Han tenido hijos. A otros, nunca les pasó nada.

Pero, por un instante, en ocasiones, mientras jugaban con pinceles o espátulas, sobre papel o telas o cartones, con tinta u óleo, de cualquier manera, han creído rozar, han sorprendido, de una forma que no alcanzaban a creer definitiva, el aliento milagroso de la vida, la han sentido palpar bajo los dedos, moverse, estar ahí, han querido agarrarla, arrancarla, depositarla para siempre y de una buena vez sobre ese blanco que amenazaba ensordecernos, absorberlos, anondarlos. Y después del fracaso han vuelto a hacerlo, a intentarlo, obcecados en eso, siendo eso, tratando de devolver a los otros con sus manos la imagen maravillosa, simple y cambiante del vivir, ese rostro que creían imposible, esa mirada que sabe volver.

Porque no les habían hecho daño, pese a todo. Porque estaban vivos, trabajando, dando que hacer, o dando, simplemente.

Y hoy los tenemos aquí. A algunos de ellos. Y sabiendo que las palabras tampoco alcanzan a decirlo, no puedo mencionarlos más que así, a

su manera. Como uno más entre todos. Entre la Poesía y el Horror. Con ganas.

LA MANO QUE CANTA

"Queremos explorar la bondad comarca enorme donde todo calla". Esta línea de un bello poema de Guillaume Apollinaire, el extraordinario amigo del mágico Aduanero Rousseau, a quien tanto suele mencionarse alrededor de la pintura de Estanislao Guzmán Loza, quizá pueda servirnos para intentar aclarar ciertos malentendidos.

Porque aquí, también, se trata de sentimientos. "No soy parecido", me dijo con indudable sinceridad el mismo Guzmán, "Rousseau le haría un árbol hoja por hoja. Podemos ser parecidos en la inocencia, pero no en la forma de pintar". Tal es el riojano, nacido en Ambil hacia 1895, que Buenos Aires pudo "descubrir" a través de su última exposición.

Casi todos los que intentamos hoy hablar de arte, anunciamos nuestra voluntad de evadirnos de las fórmulas, de evitar los rótulos, los convencionalismos, las peligrosas etiquetas, los angulosos. Todos pretendemos —según parece— entregarnos con los brazos abiertos al milagro de la creación. Pero qué difícil resulta casi siempre tratar de asir por otros medios eso inabarcable como la vida misma que se nos da a veces en el cuadro, en el poema, en la obra. Podemos proponernos firmemente no traicionar esa evidencia, ese misterio vivo y fraternal que nos hace estremecer. Pero algo se nos escapa siempre al expresarlo. Algo sigue siendo devenir, está pasando, constantemente. Y el silencio se nos ofrece como una seductora posibilidad.

Pero vayamos, ahora, a los hechos. A los sesenta y ocho años de edad, este legítimo autodidacta, que no vacila en historiarse "antes músico que pintor", después de treinta años de haber colgado la guitarra y vivir entregado totalmente a la pintura, se decide a exponer por primera vez en la gran ciudad, para la cual "no creía estar en condiciones". Como pocas veces ocurre, el "éxito" fue instantáneo, clamoroso, dentro de las limitaciones de la vida artística nacional. Hasta hubo quien quiso llevárselo a los Estados Unidos. ("Llevarán los cuadros", dijo Guzmán risueño, "pero lo que es a mí no me van a llevar").

El quería volverse, se ha vuelto ya a su tierra. A los llanos que le dan su mundo, ese mundo más interior que exterior, esa imagen límpida

que llevaba adentro y que se hace misterio sobre las telas, ese paisaje que es su propia alma.

Porque Estanislao Guzmán Loza, que vive en la ciudad de La Rioja, ubica todos sus temas en el campo. Y aquí puede sobrevenir una nueva confusión: nada de folklorismos hinchados, de descripciones minuciosas, de grandilocuencias, a partir de su obra. Su pintura no se hace con modelos. Lo prueba, al menos para mí, esa sensorial y sencilla achira solitaria que por sí sola daba vida, ritmo, valor a un cuadro entero.

Lo prueba también esa "inocencia" que no tiene necesidad de ser declamada porque está encarnada en los colores y en el aire que respira su obra. (En ese "claro enigma", que diría Carlos Drummond de Andrade: la poesía).

Y, precisamente, si se ha querido relacionar la pintura de Guzmán Loza con la poesía, si yo mismo acepto invocar ese nombre para referirme a los poderes y a los dones que nos ofrece este casi maravilloso pintor argentino, es porque sé que en cualquier momento va a llegar a decirme, cálida y sencillamente, como a otros: "Bueno, deje de macanear, yo creo que ustedes me están tomando el pelo". Lo que es otra bella manera de pintarse a sí mismo.

EL ESTADO DE ALARMA

Sí, por más que pueda llamar la atención, el acto, de carácter francamente "subversivo", se llevó a cabo durante el pasado mes de julio en el mismísimo Museo Nacional de Bellas Artes. Y sus autores no sólo dieron a conocer su identidad, sino que hicieron su símbolo, justamente, de una enorme impresión digital, en afiches pegados sobre todas las paredes de la gran ciudad.

¿Qué había ocurrido? Simplemente que cuatro pintores: Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Ernesto Deira y Jorge de la Vega (unidos casi sin proponérselo desde aquella primera exposición de conjunto que se realizó hace más de dos años bajo el sugerido título de "Otra figuración"), habían llegado, sin necesidad de ningún conciliábulo previo, a una importante conclusión: hay que empezar por permitírselo todo. Es decir, no es posible negarse a nada. (Lo que suele y no suele ser lo mismo).

Por encima de ese novísimo Fénix que es el "buen gusto" estómago capaz de digerir ahora lo "moderno" que antes rechazó y que fuera creado precisamente para destruirlo, dichos pintores

se descubrieron abrazando la "subversión". O sea, comprendieron que su propio devenir lo llevaba a chocar con cierto "orden constituido". Pero —¡atención!— no para sustituirlo por algún otro, por alguna nueva "manera".

Lo que se trataría de lograr, en este caso, por "todos" los medios (de ahí el error de aquellos que pretendieran imitarlos indiscriminadamente), es nada menos que la vigencia de la libre y espontánea actitud creadora, el viento cambiante y obsesivo de la creación, suelta tanto de modas como de trabas, conciente de sus posibilidades y dispuesta a agotar sus provisiones. Así podría volver a darse también libremente lo humano, el tiempo, la época, el sueño, la desesperación y el encanto de vivir, sin ningún dogma posible, pero también sin tabúes, sin "malas palabras".

Como se ve, no se trataba de cerrar los ojos. Y no lo han hecho estos pintores. Porque una actitud como la anunciada no carece ciertamente de méritos, por demás relevantes, pero encierra a la vez no pocos riesgos. Es difícil, por ejemplo, no caer en la tentación del mero gesto, y volverse pura forma. Es difícil, también, hablar continuamente en alta voz.

Pero, por de pronto, el conjunto mismo —el impacto— de la exposición que nos ocupa, constituye en su mayor parte una superación —o así

milación— de dichos riesgos. Es más, "valiéndose" de ellos, contiene y hace evidente un "resultado" revelador. Cuatro hombres admirablemente dotados para la pintura deciden "expresarse". Y sólo quien no tenga conciencia de lo que ello significa (sea crítico o no, sea "marchand" o no, sea coleccionista o no) puede intentar restar trascendencia en nuestro medio a un acontecimiento semejante.

Porque "eso" continuará. A pesar de las posibles deformaciones a que podría dar lugar, errando a veces, sin someterse por ello, a conciencia de que errar y darse cuenta también es una manera digna de andar, considero a esa actitud —por sobre todo otro tipo de estimación estética o de gusto personal, y aparte del valor de cada obra en sí— capaz de promover un saludable sacudimiento en las tranquilas aguas de nuestro mundo artístico y cultural. (Lo que no es poco esperar, por cierto).

Aquella impresión digital, entonces, que sorprendió, conmovió o atrajo, a sabiendas o no, a tantos desprevenidos transeúntes en las calles de Buenos Aires, comenzará a hacer evidente su significado más imperecedero. Ese que, bien lo saben estos cuatro artistas, no es propiedad de un grupo ni de un momento: la presencia del ser, la huella del hombre.

Horacio Martorelli

Grupos y Sistemas en el Periodismo Uruguayo

EL cumplimiento de la actividad periodística y sus resultados —los tipos de información que produce— puede ser encarado como un ejemplo de control social factible de ser estudiado al nivel del grupo social que los periodistas integran. Con esta finalidad, nos proponemos formular algunas precisiones sugeridas a partir de cierto material empírico recientemente relevado (1).

EL GRUPO DE PERIODISTAS

Y LOS "SISTEMAS".

Admitimos que el conglomerado de personas que ejercen actividades periodísticas en un diario montevideano, constituyen un grupo social (2).

Teniendo en cuenta el esquema conceptual de HOMANS (3) podríamos decir que dicho grupo de periodistas actúa bajo el predominio del "sistema externo". En efecto la eficacia, la velocidad, el espacio y el tiempo, imponen a la actividad del grupo exigencias muy severas que se renuevan todos los días.

Sobre ese sistema externo exigente, el grupo desarrolla —bien que en menor grado— el "sistema interno" donde encontramos normas y valores peculiares. Así, todo periodista tiene una noción bastante clara de lo que su grupo valora,

HORACIO MARTORELLI, profesor de Investigación Social, realizó en 1964 una investigación, con destino a un Foro sobre el tema organizado por el Centro Argentino por la Libertad de la Cultura, sobre los problemas de la información periodística en el Uruguay. Secundado por Héctor J. Apezechea y Alfredo Errandonea, del Seminario de Investigaciones Sociológicas de la Facultad de Humanidades, y basándose en la experiencia de aquella investigación, han redactado el presente trabajo para Temas.

de lo que prescribe, de lo que permite y de lo que condena. Se siente impelido a cumplir las tareas de un compañero cuando las circunstancias lo requieren; tiene clara noción de reciprocidad para los favores intercambiados; y, en fin, suele interactuar con los restantes miembros del grupo más allá de la exigencia estricta de la técnica funcional.

Sin embargo, es el sistema externo el que predomina. La necesidad imperiosa de obtener noticias, la búsqueda de aspectos originales en la información, la premura de "dar" la noticia antes que los colegas o por lo menos al mismo tiempo, la lucha reiniciada cada día para lograr estos objetivos antes del término inexorable que marca la hora de cierre, constituyen exigencias severas de la labor periodística.

En tal situación, el sistema interno del grupo tiene pocas posibilidades de desarrollarse. Es posible que en los diarios pequeños, el sistema interno tienda a desenvolverse más ferozmente, pero quizá lo haga en desmedro de la propia función periodística. Al contrario, en los grandes diarios donde la función informativa tiende a predominar sobre la militancia político-partidista, donde la eficacia técnica de la empresa exige mayor precisión y mejores primicias, donde el espacio es más caro y resulta inadmisibles "levantar" información de los demás diarios, donde los periodistas forman un número más voluminoso y más heterogéneo, allí, el sistema externo es más exigente y, consecuentemente, se dificulta el cabal desarrollo de un sistema interno.

(1) Horacio Martorelli: "Aspectos de la búsqueda y elaboración de noticias por el periodista en la prensa montevideana". — Montevideo, 1964. El presente trabajo consiste en la consideración de un aspecto parcial del material relevado para la confección de un trabajo sobre la función periodística en el Río de la Plata.

(2) Sprott, W. H. J. "Grupos humanos". Paidós, 1960, pág. 9.

(3) Homans, George C. "El grupo humano". Eudeba, 1963, pág. 117 y 135.

DOS SUB-GRUPOS.

...Debemos abordar ahora una distinción de importancia en el grupo de periodistas de los diarios montevidianos.

La prensa diaria escrita de Montevideo es fundamental política, instrumento de fracciones partidarias (4). Por cierto que debe distinguirse entre dos tipos de diarios según la importancia de la función política: por un lado aquellos que están próximos a ser "boletines internos" de la fracción política que representan y por otro los que constituyen medios de información del público en general —aun cuando sean, simultáneamente, portavoces de un grupo político. Pero ambos tipos de diario comparten la enunciada primacía de la función política.

Esta realidad de la prensa montevidiana tiene una consecuencia de importancia sobre nuestro tema. La misma nos permite distinguir, en cada diario, dos sub-grupos dentro del grupo de periodistas y, según lo que nos ha permitido nuestro análisis, con un grado de independencia uno de otro bastante señalable.

Uno de los grupos lo constituyen los redactores políticos, generalmente los redactores de la llamada página editorial. El segundo lo integran el conjunto de noteros y cronistas. El primer grupo es reclutado generalmente entre adictos y militantes de la fracción política a la que sirve el diario. El otro es más profesional, no tiene necesariamente vinculaciones políticas con el sector del diario.

Esta distinción parece ser más clara cuando se trata de los diarios más grandes; en los chicos, donde cobra mayor importancia la función política, ésta tiñe a todo el diario y no se limita a la página editorial: hay un reclutamiento importante basado en un criterio político de los redactores no políticos. Al parecer, aquellas funciones periodísticas más técnicas escapan a este tipo de reclutamiento.

De este modo, el sistema externo está determinando de alguna manera la distinción que esbozamos y con ella, la mayor o menor diferenciación interna en los dos sub-grupos en que dividimos al grupo de periodistas.

Veamos ahora, antes de terminar este párrafo, otra característica de los grupos en que predomina el sistema externo, y que parece verificarse en los grupos periodísticos montevidianos: la estratificación intragrupal, es decir, la existente

dentro de cada empresa periodística, es la oficial establecida por la empresa. Por su parte el liderazgo es formal. Por cierto que si consideráramos a los periodistas en general, si los consideráramos como un grupo, las conclusiones no serían las mismas; pero si nos atenemos al grupo que integra el personal de cada diario, las primeras se nos aparecen como las conclusiones más aproximadas a la realidad.

Una estratificación diferente a la oficial que determina la empresa sólo podría tener sustento duradero dentro de alguno de los "niveles" oficiales; por otra parte, el liderazgo informal en rivalidad con el formal no podría existir más que en forma incipiente.

VALORES Y NORMAS.

Haremos ahora un somero análisis de algunos valores y normas de los grupos periodísticos, para luego ver —suscintamente— cómo y por qué los periodistas ajustan su conducta a ellos, es decir, analizaremos el problema del control social.

El elenco de valores predominantes en el sector político —llamaremos de este modo al primero de los grupos que ya vimos— es exterior al grupo mismo, pues proviene de la fracción política que integran y a la cual sirven en el diario. La actividad que desempeña un periodista integrante de este grupo suele realizarse, en muchos casos, casi gratuitamente desde el punto de vista de la remuneración económica: los motivos que lo traen al grupo no lo constituye el sueldo que puede percibir como periodista, por lo menos con carácter fundamental. Por cierto que de lo dicho no podemos inferir un desprendimiento mayor, una motivación más altamente valorativa: sólo estamos en condiciones de señalar que la motivación no es la mera retribución económica por el desempeño de una tarea.

Para el sector político las normas también son exteriores —o predominantemente de ese carácter— al grupo periodístico. Explícitas o implícitas, todas derivan del interés partidario y las formas de la conducta política explican mucho más de lo que un análisis exclusivo del grupo de periodistas podría mostrar.

(4) Fitzgibbon, Russell. "The Press of Uruguay", en Journalism Quarterly, Fall 1952.

Es de este sector de donde provienen las deformaciones de la información más importantes; el ocultamiento, la deformación, la "invención" lisa y llana son moneda corriente en la conducta periodística de este grupo; en lo que pudimos apreciar, no hay normas y valores protectores de la veracidad informativa. Incluso los propios periodistas entrevistados aceptan esta situación como normal y firmemente establecida.

En segundo lugar, nos encontramos frente al grupo de los demás redactores. Profesionales del periodismo —aunque en muchos casos sea su segunda ocupación— algunos de ellos especializados en cierto tipo de información, desarrollan normas y valores diferentes a los del sector político, normas y valores generalmente con mayor vinculación a la propia función periodística.

En la medida que el trabajo del periodista es individual, al resultado de su tarea individual —la nota— está adscrito su prestigio como tal, su posición dentro de la escala jerárquica oficial que integra y las probabilidades de subir dentro de dicha escala. Por otro lado, las normas de compañerismo que se desenvuelven en el sistema interno y las normas —aunque más laxas— de seriedad informativa referidas al exterior del grupo, respaldadas por una noción de prestigio y poder de la función, ofician de compensadoras, para el mantenimiento del equilibrio (5), de la unidad del grupo que el periodista integra.

El resultado de esta situación en que se encuentra este grupo de periodistas —habida cuenta de la severidad del sistema externo que ya hemos considerado— es un nivel relativamente superficial y de escasa responsabilidad en la producción periodística.

Pueden percibirse, además, normas informales que resultan significativas. Una de ellas, por ejemplo, establece la necesidad de evitar la lesión de los intereses de los asesores, y aun proyectarse en su defensa sutilmente. Aunque de ningún modo explicitada esta norma tiene una vigencia real que los periodistas reconocen en su diario quehacer. Por cierto que existe un permanente conflicto entre normas de esta naturaleza y las que dictan la necesidad de ser objetivos y veraces; la resolución de este conflicto no siempre es fácil y es una fuente de constante preocupación de muchos periodistas

CONTROL SOCIAL.

Un esbozo de análisis del contenido de este párrafo podría comenzar con dos interrogantes: ¿Cómo y por qué el periodista obra de acuerdo a las normas de su grupo? ¿Por qué las desviaciones tropiezan con resistencias? En el nivel somero en el que nos hemos manejado hasta ahora, podemos mencionar alguna de las posibles respuestas a estas interrogantes.

En el sector político existe un control sumamente eficiente: el del aparato partidario. El grupo político al que el periodista pertenece ejerce una permanente vigilancia sobre lo que se escribe en este terreno. Por otra parte, la integración a este grupo supone la previa aceptación de ciertos postulados de índole político que refuerzan y aseguran el control, el auto-control del periodista; la motivación del periodista político es ajena a su tarea como tal y es en esa motivación que radica precisamente uno de los resortes más significativos de control.

El resultado de esta situación es que la información política está directamente orientada por los intereses partidarios de la fracción política a que sirve el diario; de hecho, es la fracción política misma la que lleva a cabo la información política.

En el sector no político, el control se nos aparece como algo diferente. Las normas por las que los periodistas se rigen son fundamentalmente implícitas y los mismos afirman acatarlas espontáneamente, vale decir, que los periodistas aparecen como auto-controlándose.

Observemos que, tal como ocurre con cualquier sistema de control, las normas se cumplen primordialmente por la gravitación del eje gratificación-perjuicio que los integrantes de un grupo perciben detrás de cada acto. El auto-control del que nos hablan los periodistas es, en realidad un estado de no violación de las normas que prescriben el actuar en la redacción de los diarios.

Por otra parte, el periodista va desarrollando una aguda percepción de las normas que lo ri-

(5) Homans, George C. Obra citada.
"Un sistema social se halla en equilibrio y el control es efectivo, cuando el estado de los elementos que integran el sistema y de las relaciones mutuas entre ellos es de índole tal que cualquier cambio pequeño en uno de los elementos será seguido por cambios en los demás elementos, tendientes a reducir la proporción de ese cambio".

gen, vive un proceso de adaptación a las mismas. Sólo cuando ha integrado coherentemente dichas normas, se integra al grupo con carácter regular, se presupuesta, adquiere una posición en cierto modo definitiva. En este sentido, digamos que todos los diarios tienen una especie de "antesala" de periodistas, a efectos de que los que estén en esa situación vayan realizando su integración definitiva, lo que permite a la empresa observar de qué modo y hasta qué punto lo hacen. Un número considerable de periodistas lo son exclusivamente a destajo, cobran por nota publicada, lo que a su vez funciona como resorte de control eficazmente persuasivo, aunque por cierto implícito.

Pero además, los periodistas valoran su función. Tal vez justificadamente, el periodista siente rodeada su profesión de un cierto poder y un determinado prestigio por encima de los niveles corrientes. Como en cualquier tarea, estos elementos generan un orgullo profesional, que aferran al periodista a su grupo y sus normas y que, sobre todo, le hacen sobrellevar con dificultad desconocimientos de su rol; una nota realzada y no publicada, más que un perjuicio pecuniario, es lesiva de aquel orgullo. Evitar tales situaciones constituye un considerable refuerzo voluntario del control social en el grupo periodístico.

CONSIDERACIONES FINALES.

Obviamente nuestras consideraciones no son aplicables a todos los grupos de periodistas de cada una de las empresas de un modo uniforme; tampoco lo son homogéneamente a todo tipo de periodista —los críticos literarios, por ejemplo, escapan bastante a esta caracterización—. Como pudo observarse, hemos podido detectar, sin ir más allá de lo que nuestra indagación lo permita.

Como conclusión podría decirse que el control social en los grupos periodísticos deriva primordialmente de la ejecución de la función, es decir, del sistema externo. Por otro lado, el control opera de forma más directa, con una mayor deformación de la información, en el sector político, muy importante en nuestra prensa.

Como consecuencia, un conjunto numeroso de normas más o menos explícitas, una trama compleja de interacciones, un grupo de evaluaciones no siempre expresamente enunciadas relativas a factores de poder y prestigio, en fin, un equilibrio original y poderoso dentro y fuera de su grupo, hacen del quehacer periodístico en Montevideo un actuar pautado por modelos cuyo control escapa a la voluntad libre del periodista.

Elémire Zolla

Por encima de la refriega

¿Quién no ha tenido alguna vez la ilusión de estar por encima de la refriega?

Empero, si reflexionamos en ello, casi nadie logra permanecer largo tiempo en esa situación, del mismo modo que pocos bailarines pueden mantenerse por más de un instante en el aire, que pocos devotos consiguen no distraerse de la plegaria.

Estar por encima de la refriega porque uno sólo presta atención al propio beneficio es la ilusión de don Abbondio; el interés personal no es más que la parte que la Refriega asigna a cada persona en su juego, o, mejor aun, la Refriega nos ofrece la opción entre ocuparnos de nuestros asuntos o en los de otros, esto es entre obrar como guerrilleros aislados en la lucha de todos contra cada cual o como soldados mudos y alistados en uno de los bandos organizados. No cabe huir de la guerra, cualquiera sea la elección. De cualquier modo que elija, uno carecerá de paz interior porque el guerrillero deberá adaptarse inevitablemente a servir en la campaña de uno de los ejércitos y, por su lado, el soldado se verá en la precisión de luchar contra sus conmlitones si no quiere que le coman el rancho, le roben las medallas y le vendan los zapatos. Aislado y en servidumbre está el hombre en la refriega, y si cree que se sirve de la refriega en lugar de servirla se torna no ya desventurado sino cómico.

A la larga se descubre que lo más viril que se puede hacer es llorar, consideran-

ELEMIRE ZOLLA obtuvo un nombre excepcionalmente importante al obtener el famoso PREMIO STREGA en 1956 por su novela MI NUETTO ALL INFERNO. Desde entonces una de sus principales preocupaciones ha sido el análisis de la sociedad industrial y de su producto humano típico: el hombre-masa. Su libro ANTROPOLOGIA NEGATIVA fue ampliamente discutido (Editorial Sur). Colabora en las principales revistas italianas y extranjeras.

do que la carcajada no tarda en sonar falsa.

Quien se abandona a las lágrimas se purifica del resentimiento, deja de buscar al más culpable de los bandos en pugna, cesa de pertenecer a un partido; y aun cuando continúe, por necesidad, luchando, reconoce que la razón es el abogado del vencido, que el poder corrompe la victoria, que el enemigo de hoy es el amigo de mañana, que no hay que juzgar sino extraer consecuencias, que si la izquierda golpea la demodo de unirse al adversario, de adaptarse recha debe atraer, que el combate es un a él, y podrían seguir enunciándose máximas poco consoladoras pero veraces que se entrevén a través del velo de las lágrimas.

Los guerreros de Homero sabían esto, y hasta sus caballos lloraban. Habían comprendido que aquél era el único modo de alzarse por encima de la refriega.

Cuando el pobre Tersites quiso criticar la guerra de Troya, culpando de ella a los reyes caprichosos, Ulises lo golpeó con su cetro y aquél debió llorar también él, en lugar de lanzar invectivas. Homero no gasta palabras de conmiseración en ese hombre indigno y razonable. ¿Por qué el tierno y sabio poeta se muestra tan inflexible? Por cierto, no porque ignore la fatuidad que acompaña siempre a la gloria, o el horror del combate, o la belleza de la paz, o la desventura del débil, o la infamia de la masa que escarnece a quien se desangra y gime por haber abrazado un partido. Un espíritu sectario y moderno se siente inclinado a decir: Homero está de parte de los reyes. Respuesta ésta tan difusa como truculenta. Homero sabe que nadie más que Ulises sintió repugnancia a embarcarse para Troya, y sabe también que, de haber estado en el poder, Tersites se hubiera comportado más despóticamente que Agamenón, menos generosamente que Aquiles, y que, no acostumbrado al mando, no resistiría a la más ingenua tentación, esto es la venganza. A lo sumo los nietos de Ter-

sites hubieran sido quizá semejantes a los reyes reinantes en la época del abuelo: por un camino sanguinariamente enfadoso hemos vuelto al punto de partida. En fin: si Tersites quería arrastrar a sus conmillones a la revuelta, debía prever y conjurar las consecuencias de su primera protesta abierta: tramar una conspiración, adecuarse al enemigo al que había de derrotar representándose continuamente sus reacciones, esto es convertirse clandestinamente él mismo en rey, en un ser irrazonable como los reyes. Es más, debía cegarse aún más que éstos porque hubiera caído en la ilusión de ser distinto de ellos fingiendo ante sí mismo que perseguía un fin distinto en el ejercicio de los mismos instrumentos ineluctables del poder: mentiras, intrigas, corrupciones, amenazas y distribuciones de honores.

Homero no llora a Tersites sollozante porque Tersites esperó que lo golpearan para llorar. Homero no está de parte de los reyes, si es cierto que sólo gracias a él conocemos por lo menudo sus vicios pueriles, pero sabe de sobra que el latido del corazón de Tersites se habría acelerado por una sonrisa de Helena, por la promesa de un reino, por una imagen de sí mismo que lo representara como hombre que persigue fines nobles. Y por eso, como en su corazón reverencia el poder y el prestigio, es inútil que los quiera matar sin más ni más. Que primero lllore el mal que hay en sí mismo y luego no querrá juzgar a nadie. Después, hasta podría darse el caso de que se rebelara, pero no ya juzgando que los jefes tendían acechanzas sino organizando reglamente una rebelión, esto es convirtiéndose en rey. Y entonces no sería ya Tersites sino el objeto del odio de otro Tersites, sobre cuyas espaldas descargaría el cetro. Para un hombre tierno y sabio como Homero, Tersites es un Ulises en oscuro e informe germen, y Ulises es ese germen convertido en árbol. Para él es como si Tersites apaleara a Ulises y Ulises sufriera bajo el cetro de Tersites; todo parece suceder frente a los muros de Troya, pero está sucediendo siempre y en todas partes. Homero no sólo ve árboles en las simientes sino también en la simiente el germen futuro y el producto idéntico al árbol que no se nos muestra. En verdad, está fuera

de la refriega, y, si hubiera un batallón de Homeros, él constituiría una casta de sacerdotes proféticos.

* * *

En las antiguas sociedades ordenadas permitíase que quien sentía la vocación sacerdotal la abrazara abiertamente. Pero quien la ejercitaba, precisamente porque estaba colocado por encima de las refriegas, debía sentirse continuamente tentado a determinarlas, imponerles una dirección; Tersites no es sólo un Ulises fetal sino también un Homero corrupto, un sacerdote degenerado que pretende dirigir la refriega permaneciendo fuera de ella. Para entender este otro aspecto de Tersites, bastante aterrador por cierto, convendrá contemplar otra escena que se desarrolla en una sociedad aun más compleja que la homérica: el reino azteca.

Por evidente sugestión del clero, los emperadores aztecas de Tenochtitlán habían dejado subsistir al principado enemigo de Tlaxcala, con el cual regularmente empeñaban batalla sin afrontar riesgos absolutos debido a la pequeñez de aquel principado y, por lo demás, sin abusar nunca de sus preponderancia para aplastarlo. Menos sabido era que el clero de Tlaxcala estaba de acuerdo con el de Tenochtitlán, cosa hecha pública sólo hace algunos años por la poética arqueóloga Laurette Séjourné.

Si traducimos a nuestro idioma el lenguaje ciertamente mucho más impresionante de los sacerdotes de los dos países, diremos que el principado de Tlaxcala estaba, sí, volcado a una guerra perenne, pero que ésta servía para dar ocupación a la juventud guerrera, para encauzar la necesidad de sacrificio, de novedad, de prueba, de melancolía, de ebriedad, de disciplina, de riesgo que muchos han juzgado tan fuerte como el hambre o la muerte y algunos estimaron delicada como el amor. Y precisamente la exasperación rítmica de semejante necesidad (por lo tanto, de semejante mal), su regularidad, lograban mitigarla y tornar, por suaves reacciones, gentiles, amantes de las flores a los pueblos que la padecían, despojando a sus guerreros si no de su violencia, por lo menos de su carac-

ter rapaz y bestial. Y esto hasta tal punto que ni siquiera querían matar a los enemigos en la batalla sino sólo hacerlos prisioneros; quienes debían inmolarlos ritualmente eran los sacerdotes, y éstos lo hacían desde luego sin ferocidad, hasta con terror. Y un guerrero era aquel que sabía danzar pidiendo el sacrificio, como lo ilustra un hermoso canto guerrero, *El Hombre de Rabinal*, recogido por el abate Brasseur de Bourbourg de labios de un indígena que, en trance de muerte, traicionó el secreto con el cual de generación en generación su pueblo había cubierto, después de la Conquista española, aquella poesía.

Los sacerdotes tejían y no tejían el destino de sus pueblos, es decir individuaban las germinaciones y preparaban para cada una de ellas su terreno, sin tomar jamás partido pues sabían de sobra que cualquier abuso de poder o cualquier defecto de previsión se habrían vuelto contra ellos: sólo dominaban a condición de que no previriesen y hasta sabían que ejercerían el poder sólo por el ciclo asignado, y, así, cuando llegó Cortés, el emperador, que estaba por ellos iluminado, no quiso ni siquiera resistir, prisionero de su lucidez.

Pero he aquí la escena extraordinaria que se nos propone a la meditación, después de aquella de Tersites apaleado. En el curso de una de las habituales batallas los guerreros de Tenochtitlán capturan al héroe máximo de Tlaxcala y lo conducen a la cárcel a la espera del suplicio, que consiste en que combata, atado a una piedra y armado sólo con un pequeño garrote, contra siete guerreros cubiertos de corazas, que simbolizan los planetas. Mientras yace en la celda se le hacen llegar

propuestas de evasión, pero él las rechaza, elige la suerte normal del guerrero capturado.

El día convenido se lo conduce al anfiteatro y allí muere, después de haber matado increíblemente a algunos de sus asaltantes.

En el anfiteatro asistieron al sacrificio algunas figuras cubiertas con velos. El héroe no sabía que eran los sacerdotes de Tlaxcala, los mismos que, conmovidos por su heroica belleza, habían decidido por una vez, de acuerdo con los colegas de Tenochtitlán, salvar a la víctima. Pero el héroe ha rechazado esto para mantenerse fiel a las enseñanzas de ellos. Y entonces perece bajo sus ojos invisibles.

Si hubiera descubierto por azar el secreto y si, en lugar de temblar como sería pobremente humano que hiciese, hubiera logrado además llorar sobre el dolor de ellos, en aquel instante se habría convertido él mismo en sacerdote y poeta. Y si ellos no lo hubieran llorado no serían ya sacerdotes sino guerreros —guerreros de muy vil condición—, y el sistema social fundado sobre su desazonada sabiduría se habría desmoronado muy pronto porque hombres que pertenecen a un bando no pueden dirigir un todo. En verdad, la salvación consiste en el hecho de que el sacerdote de Tlaxcala llora al héroe a quien inmola de acuerdo con los sacerdotes de Tenochtitlán, y sólo aquel veto de lágrimas separa al sacerdote del diablo. Pero, precisamente para que aquellas lágrimas formen un velo perpetuo sobre los ojos, los sacerdotes sacrificaban a las criaturas más bellas, perpetuamente.

¿Es posible el diálogo cultural Este-Oeste?

Discuten: Günter Grass, Konstantín Simonov, Uwe Johnson

GRASS: ¿Sirve de algo que las revistas literarias soviéticas publiquen comentarios de libros que no han aparecido en la Unión Soviética?

SIMONOV: En el Oeste a menudo se comentan libros nuestros que allí jamás se han publicado. Es muy necesario aumentar el número de traducciones por ambas partes. Sin embargo, no se puede obligar a un crítico que conoce otra lengua y escribe crónicas sobre la literatura de esa lengua, a limitarse sólo al comentario de los libros que ya han sido traducidos.

GRASS: El crítico debe dar un panorama general.

GÜNTER GRASS, Konstantin Simonov y Uwe Johnson representan tres voces distintas de la situación literaria europea en este momento. El primero, famoso después de la publicación de El tambor de hojalata, se ha distinguido por un inconformismo constructivo en el plano literario y social; el segundo es un autor soviético de renombre internacional que ha participado en numerosos congresos de intelectuales en Occidente y el tercero se destacó súbitamente con dos libros, uno de los cuales le valió el Premio Internacional de los Editores. Grass sería menos susceptible de connivencias con un comunismo de signo dogmático y Johnson se caracteriza por una posición más matizada en ese sentido. El diálogo de estos tres escritores, publicado en la revista inglesa Encounter, significa un intento de clarificación de las bases posibles para una mejor relación intelectual Este-Oeste.

SIMONOV: Por supuesto. Si Ud. es alemán y entiende el ruso, entonces naturalmente desea dar un panorama de las publicaciones actuales y tendencias literarias del momento en Rusia. No puede limitarse a lo que ya se ha publicado en traducciones, en su propio país. Lo mismo nos ocurre a nosotros.

GRASS: Pero es difícil comparar las dos situaciones, puesto que los dos países son tan distintos, y los libros se traducen (o no se traducen), por motivos también distintos.

SIMONOV: Uno de nuestros críticos, Knipovich, escribió un artículo sobre Kafka en la revista *Literatura Internacional*. Se refirió a unos pocos fragmentos que se han publicado en ruso. Para él, El Castillo es el más interesante de los libros de Kafka. Yo no puedo emitir una opinión porque no lo he leído. Pero el artículo lo recomienda.

GRASS: Sí, algunas cosas han cambiado. Creo que la discusión de temas literarios se ha hecho más abierta en Rusia. Sin embargo, para un país que fue siempre muy receptivo de la literatura occidental, me parece un poco tarde que recién estén empezando a publicar a Kafka.

SIMONOV: Yo opino que se lo debería haber publicado hace tiempo. Entonces la apreciación actual de su obra hubiese sido mucho más calma y tranquila.

GRASS: Esta mayor receptividad, ¿tiene algo que ver con el hecho de que es ahora menos estricto el punto de vista algo parcial del "realismo socialista"?

SIMONOV: ¿Cómo decirlo...? Algunas cosas, sencillamente, quedan excluidas del campo visual.

GRASS: Eso me parece a mí un poco ingenuo. Después de todo, Kafka es muy bien conocido desde hace varias décadas.

SIMONOV: Cuando más cosas entren dentro del campo visual, tanto mejor. Ud. dice que hace mucho que se le conoce bien, pero yo no lo conozco. Sólo puedo lamentar que así sea.

GRASS: Eso es precisamente, lo que quise decirle. A causa de una cierta política cultural, o editorial, se le hace oposición a ciertas ramas de la literatura durante décadas enteras, por pura ignorancia (o quizás existan razones tácticas). Y un día, de pronto, se abre una compuerta...

SIMONOV: Si hablamos de ignorancia, debemos reconocer que es mutua. Hay ignorancia por ambas partes.

GRASS: Estoy de acuerdo. Por supuesto que la hay.

JOHNSON: Bueno, ¿y qué podemos hacer para remediarla? ¿Cree Ud. que se puede comenzar por medio de contactos personales?

SIMONOV: Me parece que las relaciones personales siempre han fomentado la cooperación cultural, y por lo tanto estoy de parte de los contactos personales.

JOHNSON: ¿En qué forma? ¿Por medio de invitaciones recíprocas?

SIMONOV: El año pasado tuve una experiencia muy interesante en Leningrado, donde se realizó una reunión del COMES, la asociación europea de escritores. Me dió la oportunidad de hablar con escritores alemanes como Hans Werner Richter y H. M. Enzensberger. Esas conversaciones fueron muy interesantes y útiles. Las numerosas entrevistas que sostuve con Sartre, Moravia y otros escritores fueron también de sumo interés para mí, y tuve la impresión de que ellos también disfrutaron del intercambio con nosotros.

GRASS: ¿Pero no está sucediendo algo que el socialismo trató realmente de evitar? ¿Que se da al escritor una posición de privilegio especial? Gracias a sus servicios al Estado, gracias a su reputación y a su obra, el escritor puede disfrutar de cosas que no están al alcance del ciudadano corriente.

SIMONOV: Estuve presente en una conferencia de prensa que ofreció Sartre. Había unas mil quinientas personas. Todos discutieron e intervinieron y creo que el propio Sartre lo halló interesante. Pero lo realmente importante son los libros. Debemos leer los libros de unos y otros. Si no nos leemos mutuamente, no nos conocemos.

JOHNSON: Volvemos al problema de las traducciones.

SIMONOV: Es un problema difícil.

GRASS: Pero no es un problema de traductores.

SIMONOV: No; es de editoriales, un problema de relaciones políticas.

GRASS: Nos alejamos de los libros nuevamente.

SIMONOV: Es inevitable. No podemos separar a la política de los libros.

GRASS: Sin embargo, Ud. dijo que los libros son lo más importante.

SIMONOV: Sí, a pesar de todo. El asunto no es para nada sencillo. Si Ud. desea publicar un libro porque le atribuye gran valor, aún debe recurrir a los servicios de un editor.

GRASS: En efecto, pero ése es el único ejemplo.

SIMONOV: Yo creo que uno no va a ver a un solo editor, sino a varios.

JOHNSON: No. En el caso nuestro los editores nos escuchan.

SIMONOV: ¿Siempre?

JOHNSON: Sí, por lo general. Se publica actualmente gran cantidad de material

en Alemania. Las prensas están muy activas. Las dificultades son de otra índole. Por ejemplo, he leído Novy Mir y los cuentos (o trozos de novelas) que allí se publican son un poco diferentes de lo que estamos acostumbrados hoy en día.

SIMONOV: ¿En qué sentido "diferentes"?

JOHNSON: El estilo es anticuado. Es una especie de Balzac refinado. Pero éste es un asunto sobre el cual debemos llegar a un cierto acuerdo. ¿Qué es lo que constituye una "buena novela"? Existen barreras entre Este y Oeste, pero si no hacemos nada por salvarlas, se perderá el concepto de "literatura mundial".

GRASS: Como así también valores, que hasta cierto punto se mantienen intactos.

SIMONOV: Saben, este asunto de "anticuado" es discutible. Existe también la tendencia a transformar en axiomáticos los gustos personales. Por ejemplo, si se escucha a los teóricos del Nouveau Roman en Francia, uno podría pensar que representan una teoría predominante de la literatura contemporánea. Pero nosotros no somos únicos en oponernos a dicha tendencia. Creo que también se oponen muchos lectores y escritores franceses. Hay un conflicto de opiniones, pero no entre Este y Oeste. Creo que nuestras desavenencias tienen más que ver con la política que con la literatura.

JOHNSON: Con respecto a los escritores contemporáneos, puede decir en general que han adaptado su estilo a los cambios técnicos y psicológicos ocurridos en el mundo exterior. Esto debería constituir una especie de definición de "lo moderno". Los cambios de estilo y lenguaje están de acuerdo con los cambios que se han registrado en la sociedad. Nada de esto encuentro en los textos que leí en Novy Mir.

JOHNSON: Quisiera agregar algo más con respecto al asunto Kafka. Por supuesto, Kafka es un gran escritor. Pero la expectación y las aprensiones que se vinculan con la obra de Kafka en la Unión Soviética son indudablemente exageradas;

simplemente porque, por desgracia, no se lo leyó en la época en que aparecieron sus obras por primera vez.

SIMONOV: Estoy totalmente de acuerdo.

GRASS: ¿No estarán, entonces, por hacer algo parecido con el Nouveau Roman, por simple falta de conocimiento?

SIMONOV: Algunas cosas se han traducido al ruso. Nathalie Sarraute y algo de Robbe-Grillet. He leído trozos de Nathalie Sarraute y debo decir que no me parecieron particularmente interesantes.

JOHNSON: Es necesario que uno pueda leer y valorar todo de inmediato, sin demorar. No habría entonces rumores ni mitos.

GRASS: Yo critico la definición Nouveau Roman y a muchos de sus novelistas, pero es necesario haber leído los libros. Uno debe sentir por cuenta propia que el Nouveau Roman está constituido por un grupo de escritores diversos, que existe una gran diferencia entre Claude Simon y Michel Butor, inclusive una diferencia de calidad.

JOHNSON: Además, el Nouveau Roman no existe como tal. Si bien el término fue inventado por Robbe-Grillet, son principalmente los críticos quienes lo emplean y no los propios escritores.

SIMONOV: Creo que el Nouveau Roman ha generado más conversación y comentarios, que obras maestras...

Hay naturalmente, algunos libros que son hostiles a nuestras ideas desde el punto de vista político.

GRASS: ¿Libros escritos en la Unión Soviética?

SIMONOV: Sí.

GRASS: ¿Lo incluiría Ud. a Boris Pasternak?

SIMONOV: Yo era editor de Novy Mir cuando El Doctor Zhivago fue sometido a nuestra consideración. La comisión editora le escribió una carta a Pasternak, en la cual le explicábamos los motivos por los cuales no queríamos publicar la

novela. Esta es, en pocas palabras, mi actitud: Soy comunista; represento ciertos puntos de vista. En mi opinión, este escritor aceptaba la revolución de febrero y rechazaba la de octubre. Por eso me rehusé a publicarlo. Se lo expliqué a Pasternak en forma amistosa. Algunos de mis camaradas me criticaron. Me dijeron: "Ud. debió haber publicado la obra con un prefacio, explicando que Ud. tenía un punto de vista diferente". No excluyo esa posibilidad. Pero el hecho es que, en este caso, actué en forma distinta. Y el rechazo del libro fue el resultado de mi opinión.

GRASS: ¿Su decisión fue responsable de que el libro no se publicara?

SIMONOV: Sí, en la revista Novy Mir.

GRASS: ¿No fue, entonces, una decisión colectiva? ¿Fue su decisión personal la que ganó la partida?

SIMONOV: No; la decisión fue adoptada por cuatro de nosotros: Konstantin Fidin, otros dos escritores y yo. Le escribimos una carta conjunta a Pasternak, dándole a conocer nuestra opinión colectiva. El hecho de que yo les esté hablando a Uds. aquí, significa que, inevitablemente, he hablado, sobre todo, de mí mismo. No deseo pasar a otros la responsabilidad de esa decisión.

GRASS: Pero volviendo a mi pregunta sobre los editores particulares. ¿Podría Pasternak haber ido a otros editores?

SIMONOV: Por cierto. Presentó el manuscrito a otros editores.

GRASS: ¿Y todos lo rechazaron por razones parecidas?

SIMONOV: Sólo sé que lo rechazaron.

GRASS: ¿No tienen suficiente amplitud ideológica para publicar libros como éste? Después de todo, las opiniones políticas de Balzac se consideraban decididamente reaccionarias en su época. Sin embargo, sus libros se publicaron, ¡por fortuna!

SIMONOV: Yo, personalmente, siento gran admiración por Pasternak como poeta

lírico. He escrito artículos acerca de su poesía. Siempre he fomentado la publicación de sus poemas, a pesar de sus opiniones políticas, Y, ¿saben?, si hubiese creído que Zhivago era una obra genial, aunque escrita desde una posición opuesta a la mía, habría adoptado una actitud distinta, y probablemente escrito ese prefacio. Pero en lo que a mí respecta, es una mala novela, política aparte. Comencé hablando de política porque no quise evitar el problema. Creo que Pasternak es un poeta notable, pero un mal prosista.

GRASS: Ahora bien; el libro se publicó en el Oeste como una obra de gran importancia política. Yo traté, sin embargo, de no leerlo como obra primordialmente política. Tengo la impresión de que es una novela conservadora, que está por encima del nivel promedio. Tiene largos pasajes que me fascinaron, tales como el del largo viaje en tren hacia Siberia. Conocemos en el Oeste gran número de obras literarias que adoptan tal o cual actitud con respecto a las revoluciones de febrero y de octubre. Para mí, por lo tanto, el asunto de la posición política de Pasternak era de interés secundario. No me decía nada nuevo a ese respecto. He podido formarme una opinión objetiva acerca de él como novelista. Pero me pregunto si alguien tiene derecho a obstaculizar la obra de un autor, que además ya es famoso como poeta con triunfos literarios en su haber, por una simple decisión personal, que recibe luego un espaldarazo colectivo. Sospecho que en la actitud de la editora del estado influyó luego la opinión de otros editores.

SIMONOV: Posiblemente.

GRASS: Es por eso que sostengo que se debe dejar que los editores decidan por sí solos, sin referencia a nadie más, y que la decisión del editor X no influya sobre la del editor Y. Lo que aquí discutimos, (ni Simonov ni yo podemos influir sobre los gobiernos), es un caso clave, pero basado en la experiencia de escrito-

res soviéticos, o de Alemania Occidental o Berlín Occidental en sus relaciones con los editores. Mi argumentación básica es que la suma colectiva de opiniones personales en una editora oficial, puede ser un error, después de todo. El escritor debe tener la oportunidad de hallar un segundo, un tercer y cuarto foros independientes que le ofrezcan la posibilidad de publicar su obra.

SIMONOV: Se ha referido Ud. a una opinión puramente personal que recibió después, espaldarazo colectivo. Quizás no me haya entendido exactamente. En forma deliberada, me he referido a mí mismo y a mis opiniones porque de la casualidad que soy yo quien está sentado aquí, frente a Uds., y porque a mí me correspondió la mayor responsabilidad ya que era el editor, y no simplemente un integrante de la comisión. Sin embargo, no se adoptó una decisión sin antes haber todos leído y discutido la obra. Naturalmente, si una novela es rechazada por una revista, el hecho tiene influencia sobre otros editores; pero no necesariamente una influencia compulsiva. Supóngase que Ud. es comunista.

GRASS: Trataré de suponerlo.

SIMONOV: Muy bien. Suponga además que Ud. hubiese escrito una novela donde sostiene que se debe reconocer a la República Oriental Alemana, y que los dos estados germanos deben constituir una confederación. ¿Le resultaría fácil encontrar editor?

GRASS: Prefiero pasarle esa pregunta a Uwe Johnson.

JOHNSON: Sí. Resulta que yo he escrito un cuento acerca de un hombre que visita la DDR y se siente tan impresionado por la realidad de ese país, que en un momento de descuido pronuncia la palabra "reconocimiento", en el sentido epistemológico, no diplomático. Pero en realidad apoya el reconocimiento de *facto* de la DDR. Sólo puedo decirle que mi editor aceptó el cuento de inmediato.

SIMONOV: Muy bien. Voy a leer su cuento.

GRASS: Y a traducirlo.

SIMONOV: Me encargaré de hacerlo traducir.

JOHNSON: De modo que Ud. ve que nosotros no tenemos dificultades de esa índole.

SIMONOV: Me parece que, aún así, ciertas dificultades existen.

GRASS: Sí, existen, pero también hay maneras de salvarlas. Podría nombrarle a diez editores que no publicarían ese cuento. ¡Pero junto con ellos hay otros diez que lo publicarían!

SIMONOV: No olviden que los editores deben también pensar en el lado material de negocio. Hay libros que les resultan inaceptables desde el punto de vista político; pero que quizás contienen un elemento sensacionalista que le permite al editor obtener ganancias con su publicación.

JOHNSON: En el caso de mi cuento, el editor no puede ganar nada por ese lado.

SIMONOV: ¿Son entonces los editores meros capitalistas humanitarios?

GRASS: De todos modos, la vida cultural se enriquece de esa manera. De ahí mi sugerencia de que las editoriales de la Unión Soviética debieran transformarse otra vez en empresas particulares.

SIMONOV:...¿Nos propone, entonces, que mantengamos nuestro socialismo, pero que los editores formen una isla capitalista dentro de él?

JOHNSON: No significaría, en realidad, un cambio de estructura. El dinero sería aún del estado.

SIMONOV: Saben, la industria editorial tiene una estructura propia en cada país, y esas diversas estructuras están firmemente arraigadas. El problema no se limita a devolver la industria a manos de particulares. Es un asunto de mayor iniciativa en el terreno de las traducciones. Es un problema de conversaciones informativas en círculos socialistas. En ese sentido tienen Udes. razón...

João Guimarães Rosa

Ninguno, ninguna

EN la casa de la hacienda, hallada, al azar de otras diversas y recomenzadas distancias, pasaron y pasaron en la memoria de uno irreversibles y grandes hechos —reflejos, relámpagos, fulgores— pesados de oscuridad. La mansión extraña, huyendo, detrás de sierras y sierras, siempre y a orillas del monte de algún río que prohíbe el imaginar. ¿O tal vez no haya sido en una hacienda, ni en el desconocido rumbo, ni tan lejos? No es posible saber, nunca jamás.

Mas un niño se había introducido en la habitación, en el extremo de la veranda donde se encontraba un hombre sin apariencia aunque, por cierto, como curiosamente se dice, "ya entrado en años"; debía ser el dueño de allá. Y en aquella habitación —que, de acuerdo con lo que ocurre por lo general en la región en los caserones de las haciendas con alta y larga veranda, sería el "escritorio"— hay, era una fecha. El niño no sabía leer pero es como si la volviese a leer, en una revista, en el colorido de sus figuras; en su olor asimismo. Porque el más vivaz, persistente y que fija en la evocación de uno lo demás, es el de la mesa, del escritorio, rojo, del cajón, su madera, materia rica de calidad; el olor, el que nunca más hubo. El hombre sin aspecto intenta ahora parecerse a otro —uno de esos tíos viejos, o conocidos nuestros, de ellos el más silencioso. Mas, según se averiguó, no lo era. Alguien, apenas, lo había llamado en la ocasión con nombre de aproximada asonancia; y los dos, lo ignorado y lo sabido, se perturban. ¿Alguien más, pues,

JOAO GUIMARAES ROSA es uno de los mayores escritores brasileños de hoy. Nenhum, Nenhum es el título original del texto que publicamos y que pertenece al volumen de cuentos que se titula Primeiras Estorias y fue publicado en 1962. La traducción ha sido hecha especialmente por Virginia Wey con autorización del autor. Se ha respetado la peculiar sintaxis del original.

había entrado allí? La Joven, imagen. La Joven es entonces la que reaparece, linda y recóndita. El recuerdo en torno de esa joven irradiaba una tan extraordinaria, maravillosa luz, que si *algún día yo encuentro, aquí, lo que está por detrás de la palabra "paz", me habrá sido dado también a través de ella.* En verdad, la fecha no podría ser aquella. Si diversa, entretanto, se impuso, por cambio, en el juego de la memoria, por mayor causa. ¿Fue la Joven quien anunció, con la voz que así nacía sin pretexto, que la fecha era la de 1914? Y por siempre la voz de la Joven la rectificaba.

¿Todo no permaneció callado, tan hondamente, no existiendo, mientras vivían las personas capaces, quien sabe, de aclarar donde estaba y por donde anduvo el Niño, en aquellos remotos, ya perimidos años? Sólo ahora asoma, muy lenta, la difícil claridad reminiscente, tal vez al término de larguísimo viaje, viniendo a herirle la conciencia. Sólo no llegan hasta nosotros, de otro modo, las estrellas.

Sin embargo, ultramucho hubo lo que hay, por aquella parte, hasta adonde la luz de lo más lejos, lo que certifico y sé. ¿La casa —rústica o solariega— sin historia visible, sólo por sombras, tintes sordos: la ventana parapetada, el descansillo de la escalinata, las vacías tarimas de los esclavos, el tumulto del ganado? *Cuando consiga recordar, ganaré calma, si consiguiera religarme: adivinar lo verdadero y real, ya pasado.* ¿Infancia es una cosa, cosa?

La Joven y el Joven, cuando entre sí, cruzaban una embebida mirada diferente a la de los otros; e irradiaba en ambos una manera igual, parecida. Se miraban uno al otro como los pajaritos oídos de repente a cantar, los árboles en puntillas, las nubes desconcertadas: como del soplar las cenizas al resplandor de las brasas. Ellos se miraban para no distancia, mudamente, sin saberes, sin caso. Mas la joven estaba serena. Mas el Joven estaba ansioso. El Niño, siempre allí cerca, tenía que buscarles los ojos. *En la propia preci-*

sión con que otros pasajes recordados se ofrecen, de entre impresiones confusas, quizá se agite la maligna astucia de la porción oscura de nosotros mismos, que intenta incomprensiblemente engañarnos, o, por lo menos retardar que escrutemos cualquier verdad. Pero el Niño quería que los dos jamás dejaran de mirarse así. Ningunos ojos tienen fondo; la vida también no.

¿A aquella casa, cómo y por qué había venido el Niño? Quizá en desviado viaje, sin familiares. ¿Su estada, se había esperado más corta de lo que fué? Porque, antes, todos pensaban en esconderse lo que había en un determinado cuarto, y hasta el paso por el corredor hacia donde daba aquel cuarto. *La duda que eso marcó, en el Niño, lo ayuda ahora a acordarse de mucho.* La Joven, sin embargo, era la más hermosa criatura que jamás fue vista, y no hay fin para su belleza. Ella podría ser la princesa en el castillo, en la torre. ¿Alrededor de la altura de la torre del castillo, no debían volar las negras águilas? ¿El Hombre, viejo, quieto y sin hablar, sería, en realidad el padre de la Joven? ¿El Hombre concordaba con todos, sin tristezas se callaba? *Las nubes son para no ser vistas. Hasta un niño sabe, a veces, desconfiar del estrecho camino por donde uno tiene que ir —orillando entre la paz y la angustia.*

Pero después, porque cambiasen de idea, o porque el Niño tuviese que pasar allá más tiempo, le dejaron saber lo que dentro de aquel dicho cuarto se guardaba. Le dejaron ver. Y lo que había allí era una mujer. Era una vieja, una viejita —de historia, de cuento— viejísima, la increíble. Tanto, tanto, que ella se había encogido, se había achicado, pequeñita como una criatura, toda arrugadita, desteñida; no caminaría, ni se quedaba en pie y casi no se daba cuenta de cosa alguna, perdida la claridad del juicio. No sabían más quien era, trasabuela de quien, ni de que edad, incomputada, incalculable, venida a través de generaciones, sin nadie, sólo, todavía, de la misma especie y figura nuestras. Caso inmemorial, apenas con la incierta noción de que fuese pariente de ellos. Ella no podría más ser comparada. La Joven, con amor, la cuidaba.

Tenue, tenue, hay que insistir en el esfuerzo para algo recordar, de la lluvia que caía, de la planta que crecía, retrocedidamente, por espicio, los candeleros, los baúles, las arcas, canastos, en la tenebrosidad, la gris pantalla, el oratorio, estampas de santos, como si un pedazo de

encaje antiguo, que se deshace al desdoblarse, los olores, nunca más respirados, suspensas florestas, el marco de cristál florestas y ojos, islas que si blancas, las voces de las personas, extraer y retener, revolver en mí, poner en foco las altas camas con torneados, un catre con cabecera dorada; tal vez las cosas más ayudando, las cosas que más perduran: el largo pincho de hierro en la mano de la negra el batidor de chocolate, de jarcarandá, en la repisa con tazones, picheles, jarras de estaño. El Niño, asustándose, había corrido a refugiarse en la cocina, oscura e inmensa, donde mujeres de gruesos pies y piernas se reían y hablaban.

¿La Joven y el Joven vinieron a buscarlo? El Joven le causaba antipatía y rencor; de éste ya tenía celos. La Joven de tan extremada hermosura, vestida de negro, y ella era alta, alba, alba; ¿parecía estar de madrina en un casamiento o en un teatro? Alzó al Niño, olía a un venir de verde y a rosa, más suave que las rosas huelen, más grave. El Joven le sonreía, con seguridad. Lo tranquilizaban, decían que la viejita no era la muerte, no. Ni estaba muerta. *Más bien, era la vida. Allí, en un solo-ser, la vida vibraba en silencio, dentro de sí, intrínseca, sólo el corazón, el espíritu de la vida que esperaba. Existir todavía aquella mujer, parecía un destino del que ni ella misma tuviera la culpa.* Pero el Joven no reía más. Allá estaba también el Hombre callado, de espaldas; hasta de pie, rezaba el tercio en un rosario de negras camándulas.

Decían al Niño, le demostraban que la viejita no era aparición, mas era persona. Sin saber su verdadero nombre, la llamaban la “Nena”. Se quedaba tan quieta en el medio de la alta cama de torneados, el catre de cabecera dorada, que casi desaparecía en los paños, algo inviolable en su exiguidad, y respiraba. Tenía color de cidra, en todas las arruguitas, y los ojos abiertos, garzos. ¿Lo que no tenía eran párpados? Mas un temblorcito, una habita, en lo marchito, la boca, y era lo dulcemente incomprensible. El Niño sonrió. Preguntó: *¿Ella belladormeció?* La Joven lo besó. La vida era el viento queriendo apagar una lámpara. El caminar de las sombras de una persona inmóvil.

La Joven no quería que cosa alguna sucediera. ¿La Joven tenía un abanico? El Joven la conjuraba, suspensos ojos. La Joven dijo al Joven: *—Todavía, tú no sabes sufrir...* —y ella temblaba como los claros aires. *Tengo que acordar-*

me. Es el pasado que vino a mí, como una nube, viene para ser reconocido; apenas, no estoy sabiendo descifrarlo. Estábamos en el gran jardín. Para allá, habían traído también la Niña, viejita.

La traían a tomársele acomodadita en un cesto que parecía una cuna. Todo tan galano, que el Niño de repente se olvidó y se precipitó: ¡quería jugar con ella! La Joven, se lo impidió apenas con blandura, sin reprocharle, ella ya se sentaba entre madreselvas y alhelies, insustituible. Miraba a Neña, extremosamente, demorada, por el curso de los años, por los diferentes tiempos, ella también niña ancianísima. La había abrigado con un chal antiguo, de la Viejita no se veían las manos. Solamente lo gracioso, pueril acondicionamiento, el lento impalpase, amable ridicularía. Le daban a la boca comidita blanda. A veces se le volvían unas sonrisas, un sonar de tos, llegaba a hablar —escasamente podía ser entendida— el semisusurro más discreto que el revoloteo de la mariposa blanca. ¿La Joven la adivinaba? Pedía agua. La Joven traía el agua, venía, en las dos manos, el vaso lleno hasta los bordes, sonriendo igual, sin dejar caer una sola gota— uno pensaba que ella debía haber nacido así, con aquel vaso de agua por el borde, y conservarlo hasta la hora del desnaecer: de él, nada se derramara.

No, la Neña no reconocía a nadie, enajenada, aislada de fin, sólo un pensar sin inteligencia, inmensa omisión, y ya condenados secretos —corazón imperceptible. *Sin embargo, en el vaguar de los ojos, se le sorprende el inmanecer de la bienaventuranza, desacostumbrada benignidad, lo bueno fantástico.* El niño preguntó: *—¿Ella está ahora llena de juicio?* La joven fijó la mirada como el claro de luna que desasombra. El rumor de la gran tijera podaba los rosales. Era el Hombre viejo, de pie, de contraluz, hombre muy alto. El joven sostuvo la mano de la Joven, estaba enamorado. El Niño se recogió, mirando al suelo, en una tristeza de disgusto.

El Hombre viejo sólo quería ver las flores, quedarse entre ellas, cuidarlas. El Hombre viejo jugaba con las flores. *Se cierra la niebla, el oscurecido, hay una muralla de fatiga. Orientarme! —como un riachuelo, a las vueltas, que intentase subir la montaña.* Había un hilo de piolín que uno enrollaba en un palito. La Joven repetía muchas cosas, muy mansas, la Joven. *Necesito recuperar, desde recordarme, mucho excogitar ¿que sé? —de las camadas angustiosas del olvido.*

Como viví y cambié, también el pasado cambió. Si yo consiguiera retomarlos. De lo que hablaban el Joven y la Joven. Del Viejo, su padre, desengañadamente enfermo, para cualquier momento, mortal.

—¿Y él ya lo sabe? —el Joven preguntó. La Joven, con un pañuelo blanco, muy fino, limpiaba la hundida boca de Neña, viejita —¡“El sabe. Pero no sabe por qué!”— ella habló, había cerrado los ojos, tiesa, parada. El Joven se mordió, un instante. *“¿Y quién lo sabe?” ¿Y para qué saber porque hemos de morir.* —dijo, dijo. La Joven, ahora, era quien tomaba su mano.

*Vuelvo a recordarme. Cuando amoroso. De como fuese posible que tan del todo se perdiese la tradición del nombre y persona de aquella Neña, viejísima, antepasada, con todo conservada allí, por su pueblo parientes. Alguien, antes de morir se acordaba, todavía, de que no se acordaba: ella sería apenas la madre de una otra, de una otra, hacia atrás. Antes de venir a la hacienda, habría residido en ciudad o pueblo, en una cierta casa, en una Plaza, cuidada por unas hermanas solteronas. Esas mismas casi no contaban. Había sucedido que, hace tiempo, casi todas las antecedentes mujeres de la familia, de rucea y huso, sucesivamente habían muerto, casi de una vez, de mal de semana, fiebre de parto; de ahí, quebrado el conocimiento, los hombres mudándose, había quedado confiada a extraños la Neña, viejita, que duraba, visible, más allá de todos los límites del vivir común y de la vejez, pero en la perpetuidad. *Entonces el suceso se disuelve. Los recuerdos son otras distancias. Era cosas que se quedaban ya a la orilla de un gran sueño. La gente crece siempre, sin saber para donde.**

Trasvisto, sin soñarse, cerrando los dientes, el Joven argüía con la Joven, ella firme y dulzura. Ella había dicho: *—...esperar hasta la hora de la muerte...* Sombrio, nervioso, el Joven no podía entender, considerar el impedimento. Porque la Joven explicaba que no la muerte del padre, ni de la viejita Neña, de quien era la cuidadora. Habló: *“Pero nuestra muerte...”*. Sobre este punto ella sonreía, mucho, flor —límite de transformación. ¿Se había obligado por un voto? No. Pero dijo: *—“Si yo, si tú me quieres... y ¿cómo saber si es el amor cierto, el único? Fuerte es el poder errar, en los engaños de la vida... Serías capaz de olvidarte de mí, y, asimismo, después y después, sin saberlo, sin quererlo, continuar queriéndome? ¿Cómo lo sabe uno? Escucha-*

da la contestación de la Joven, el Niño se estre-
meió, quería que ella no hubiese hablado. *Otra
vez perdida la remembranza, la representación de
todo se desordena: es un puente, puente, —más
que, a cierta hora, se terminó— parece que. Se
lucha con la memoria.* Aturdido, el Niño, casi in-
consciente, como si no fuese nadie, o si todos,
una sola persona, una sola vida fuesen: él, la
Joven, el Joven, el Hombre viejo y la Neña,
viejita —sobre quien dejó la mirada.

Se ve —cerrando un poco los ojos, como pide
la memoria: el reconocimiento. el recuerdo del
cuadro, se aclara, se desempaña. Desesperado, el
Joven, lívido, ríspido, hablaba con la Joven, se
agarraba a las barras de la verja del jardín. Había
dicho que era un hombre sencillo, sano de juicio,
para no tentar a Dios, mas para seguir el vivir
común por sus medios, por sus llanos caminos!
*¿Qué será ahora si la Joven no lo quiere retener,
si ella no concuerda?* La Joven, lágrima en los
ojos, pero mediante la sonrisa, linda ya de otra
especie. Ella no concordó. Sólo miraba, con enor-
me amor al Joven. Entonces él le volvió la es-
palda. Y la Joven se arrodilló, recurvada sobre
la cuna de la Neña, viejita, y lloraba abrazándola
—ella se abrazaba al inmutable, al inmutable.
Tanto, de una vez, se separaba de los demás,
que aún el Niño no podía querer quedarse con
ella, consolarla. El Niño, contra todo lo que sen-
tía, acompañó al Joven. El Joven lo aceptó, le
tomó la mano, juntos caminaron.

El Joven, había venido con tropiezo, palpando
las paredes, como los ciegos. Y entraron en el
cuarto, al extremo de la veranda en el escritorio.
Aquella mesa escritorio, olía tan rico, la madera
roja, el cajón, le gustaría al Niño guardar para
sí la revista, con las figuras coloreadas; mas no
tuvo ánimo para pedir. El Joven escribió una
esquela para la Joven, allí la depositó. Lo que
en ella estaba, no se sabe, nunca jamás. No se
vió a la Joven. El Joven partía para siempre,
tornaviajero, con él iba también el Niño, de vuel-
ta a casa. El Joven con capa de bayeta azul, lo
llebava, delante de la silla. Volvieron los ojos, ya

a la distancia: del umbral, en la puerta, sólo el
Hombre alto, sin podersele ver el rostro, desco-
nocidamente, les hacia aún, ademanes de adiós.

Debía de ser largo el viaje, con aquel Joven,
que hablaba con el Niño, lo trataba mano a
mano, carecía sellar palabras. El, el Joven, dijo:
—*¿Será que puedo vivir, sin olvidarme de ella,
hasta la gran hora? ¿Será que en mi corazón tie-
ne alla razón?...* El Niño no contestó, sólo pen-
só, fuerte: —*¡Yo también!* Ah, sentía ira de
ese joven, ira de rivalidades, Del Joven que otras
cosas repetía, que él no quería percibir. Pidió:
¿si podía ir a la grupa en lugar de en el arzón?
Quería no quedar cerca de la voz y del corazón
de ese Joven, que él detestaba. *Hay horas en las
cuales, de repente, el mundo se vuelve chiquitito,
mas en otro de repente ya vuelve a ser demasiado
grande, otra vez. Uno debe esperar el tercer pen-
samiento.* Ahora, el Joven no hablaba. Fallido, ido,
en otra confusión, rompió a llorar. Poco a poco,
el Niño, despacito, lloraba también, el caballo
resollaba. El Niño sentía: que, si, de alguna ma-
nera, pudiese gustarle, por querer, ese joven, en-
tonces era un modo de quedar más cerca de la
Joven, tan linda, tan lejos, para siempre, en la
soledad. De ahí se vió en casa. Había llegado.

Nunca más supe nada del Joven, ni quien era,
venido conmigo. Me fijé en mi padre, que tenía
bigotes. Mi padre estaba dando órdenes a dos
hombres, para que levantasen el nuevo muro del
fondo. Mi madre me besó, quería saber noticias
de mucha gente, miraba sí yo me había rasgado
la ropa, si todavía conservaba en el cuello, sin
perder ninguno, los santos de todas las medallitas.

Y yo tuve que hacer algunas cosas, de mi, lloré,
grité para ellos:

—*Ustedes no saben nada, de nada, ¿oyeron?*
—*¡Ustedes ya se olvidaron de todo aquello que,
algún día, sabían!...*

Y ellos bajaron las cabezas, creo que se estre-
mecieron.

Porque yo desconocía a mis padres —me eran
extraños; jamás podría verdaderamente conocer-
los, yo; ¿yo?

Mario Benedetti

Nuevos Poemas

SOCORRO Y NADIE

Sólo un pájaro negro
sobre el pretil cascado
una línea de sol
en la reja de herrumbre

azoteas sin rostro
sin miradas
sin nadie

estúpido domingo
voraz
deshabitado

ahora se borra el sol
definitivamente
el pájaro se borra
y es un vuelo sin magia

como última señal
de vida
la camisa
oreándose en la cuerda
agita enloquecidas
blancas mangas
que reclaman socorro
pero abrazan el aire.

CURRICULUM

El cuento es muy sencillo
usted nace
contempla atribulado
el rojo azul del cielo
el pájaro que emigra
el torpe escarabajo
que su zapato aplastará
valiente

usted sufre
reclama por comida
y por costumbre
por obligación
llora limpio de culpas
extenuado
hasta que el sueño lo descalifica

usted ama
se transfigura y ama
por una eternidad tan provisoria
que hasta el orgullo se le vuelve tierno
y el corazón profético
se convierte en escombros

usted aprende
y usa lo aprendido
para volverse lentamente sabio
para saber que al fin el mundo es esto
en su mejor momento una nostalgia
en su peor momento un desamparo
y siempre siempre
un lío

entonces
usted muere.

M A R I N A

Cuando el barco es dejado por las ratas
a uno le vienen malos pensamientos:
alarmas sin razón, carencias natas,

pereza para aliarse con los vientos
o no prever lo mucho que fatiga
la plenamar con sus aburrimientos.

No obstante puede ser que Dios bendiga
la quiebra del bauprés, las velas rotas,
y antes que en sombras llegue la enemiga

y las gotas se junten con las gotas,
antes que el mar se encrepse o se confunda,
decore al fin el mastil con gaviotas

y el barco quede hermoso. Aunque se hunda.

P A R P A D E O

Esa pared me inhibe lentamente
piedra a piedra me agravia

ya que no tengo tiempo de bajar hasta el mar
y escuchar su siniestra horadante alegría
ya que no tengo tiempo de acumular nostalgias
debajo de aquel pino perforador del cielo
ya que no tengo tiempo de dar la cara al viento
y oxigenar de veras el alma y los pulmones

voy a cerrar los ojos y tapiar los oídos
y verter otro mar sobre mis redes
y enderezar un pino imaginario
y desatar un viento que me arrastre
lejos de las intrigas y las máquinas
lejos de los horarios y los pelmas

pero puertas adentro es un fracaso
este mar que me invento no me moja
no tiene aroma el árbol que levanto
y mi huracán suplente ni siquiera
sirve para barrer mis odios secos

entonces me reintegro a mi contorno
vuelvo a escuchar la tarde y el estruendo
vuelvo a mirar el muro piedra a piedra
y llego a la vislumbre decisiva

habrá que derribarlo para ir
a conquistar el mar el pino el viento.

L A T R A M P A

Qué trampa este crepúsculo
qué calma desplomada sobre todos
qué simulacro inútil
qué sonrojo

en paz siguen las nubes
como quisiera en paz
y silenciosas
el aire tiene gracia
por una vez tangible
compartida

y nadie está sediento
o por lo menos nadie tan sediento
como para matar
o destrozarse

qué trampa esa lejana
bocina
que se quiebra
como un viejo sollozo
qué mentira ese tango esa guitarra
esa clara desierta inexplicable
melancolía de las azoteas

qué trampa
qué artimaña

qué lástima
saber
que es una trampa.

MARIO BENEDETTI se distingue, en el apogeo cultural uruguayo de hoy, por la multiplicidad de sus actividades, por su inconformismo y también por ser, sin duda, el autor más leído en su país. Crítico literario, poeta, novelista, ensayista y autor dramático, su nombre ha trascendido fuera de fronteras. Ha publicado bastantes libros, entre los que se destacan: Montevideoanos

(cuentos), La Tregua (novela), Inventario (poesía), El País de la Cola de Paja (ensayos de crítica social), Literatura Uruguaya siglo XX (ensayos literarios) y varias obras de teatro. Fue finalista del Premio Biblioteca Breve en 1963, pero su novela premiada, Gracias por el fuego, ha sido prohibida por la censura española y aparecerá en breve en Montevideo.

Claribel Alegría

Cuatro Poemas

Piruetas en una sala de espejos

No ha sucedido aún,
sin embargo me veo
entre el humo de las locomotoras,
las voces,
el ir y venir de los pasajeros.
O en un muelle vacío.
Tu pañuelo,
tú,
mi barco alejándose,
el enlutado grito de mi barco.
Poco a poco el invierno
me ha ido desgastando:
sus árboles negros,
su agua lodosa
lamiendo piedras,
la bruma tumbada
sobre un horizonte de alambres
y chimeneas.
Un abismo a mi lado.
No lo ven los demás.
Un abismo de voces,
de ojos,
de fantasmas.
Siguen brotando manos.
La mano de Eugenia,
su temblor.
La mano de mi hija,
su dibujo.
Todas las manos pidiéndome,
exigiéndome,
y yo no soy capaz.
Todas las manos como plagas,
incendios,
cataclismos que me acechan,
me desnudan,
me estrujan.
Llevo tu rostro barajado
con vitrinas ortopédicas,
señas de tránsito,
anuncios de aspirina.

Soy el agua,
la espuma,
esa nube en el cielo.
No ha sucedido aún,
y ya pienso en nuestro amor,
en los días,
como si el libro se hubiese cerrado
definitivamente.

Sala de Niños

No respiras el aire
que respiro,
ni consolaste a la madre balbuciente.
No llevaste el trozo de carne fría
hasta la morgue
ni mentiste diciendo que era un ángel.
Es distinto mi mundo
Por mi degüellan terneros.
Me fastidias tú
con tu aire de esteta,
ofreciéndome horizontes de olas
y una playa blanca
y gaviotas
y pinos.
Mira mis horizontes desdentados.
Todos los días
puños de horas me golpean.
Se imponen los tejados
y el humo,
el olor a grasa quemada
en la cocina.
Eres sólo una trampa,
un temblor de mi infancia,
un yo hecho memoria
acechándome,
escarbando mi desamparo.

Te con las tías abuelas

Hay un tema de oboes:
tres notas juguetonas
de las tías abuelas.
Uno tras otro
sus rostros de duende
se repiten.
La señorita Soto
irradiaba el hastío.

Como una brisa insípida
paseaba su mirada
por los estudiantes,
por las verduras de grito plañidero.
En esa infancia,
en mi crisálida de sonidos,
de paredes de adobe,
de gestos familiares,
era fácil ser yo.
Aprendí a ser florero,
a tocar vals de Chopin
con un desgano anémico.
Las damajuanas despóticas
me ablandaban,
me modelaban.
Detrás de los ojos de don Chico,
detrás de su perfil de barro crudo,
adivinaba un vuelo de azacuanes,
su lejano alboroto
señalándome el cambio de estación.
Algunas voces quedan:
rincones que no me atrevo a explorar,
pálidas fieras que me acechan,
grutas donde caen las gotas del tejado
y descubrí en mis juegos.
Gota a gota
me desnudan los días,
se oscurecen los rostros,
se me borran mis santos.
Es difícil ser yo.
Saberme irremediable,
estridente de aristas,
erizada de mí.

Punto de partida

Me dejó el río
náufraga
sobre una isla de su delta.
Relámpagos inciertos iluminan la nada.
Bajo mis pies
el fango.
No hay rumbos marcados
ni faroles.
Los amigos espejo se esfumaron.
Invento la luz.
Las nubes se vuelven gris perla.
Agrego una brisa
y se agita el agua.

Poco importa quien soy:
 un punto vigilante
 y por ahora basta.
 Antes de inventar una gaviota
 debo pensarlo bien;
 traen complicaciones.
 Si te inventara a ti,
 podríamos comunicarnos por un rato.
 Tendríamos en común el río
 y el lodo
 y las nubes.
 Nos reiríamos colaborando
 en un cangrejo.
 Conversaríamos
 hasta que de nuevo me inventaras
 ajena a mí.
 Hay algo que me acecha:
 el pozo,
 el cuarto oscuro.
 Se vuelve el agua fría
 y malévolo el viento.
 Invento lágrimas,
 invento una gaviota.

CLARIBEL ALEGRIA nació en El Salvador, vivió varios años en Argentina y Uruguay y reside actualmente en París. Ha desarrollado una importante labor de creación poética. Su más reciente libro de poemas apareció en Buenos Aires en 1961, titulado HUESPED DE MI TIEMPO. El año

pasado se reveló como co-autora, junto a su esposo David Flakoll, de una novela que se clasificó excepcionalmente para el Premio Biblioteca Breve y que será publicada próximamente por la Editorial Seix Barral. Los poemas que presentamos hoy integran un libro de inminente aparición.

Benito Milla

Hemingway: Tiempo de vino y rosas

SI pudiésemos seguir creyendo que el cisne canta al morir de una manera misteriosa y fascinante, diríamos que el último libro de Hemingway, *Paris era una fiesta* (Seix Barral, Barcelona, 1964), es el gran canto de cisne de un escritor por tantas razones discutido y discutible.

Hemingway era él y su mito, un hombre y una leyenda. El hombre auténtico era un escritor que escribió los relatos más notables, nerviosos e incisivos de la narrativa norteamericana de la década del 20. Pero fue, también, el novelista de tantas repeticiones fastidiosas en *Del otro lado del río y entre los árboles*; el del culto pueril al héroe rubio en *Por quién doblan las campanas*; el de la un poco edulcorada ternura de *El viejo y el mar*. Como escritor, el mejor Hemingway —esto ya se ha dicho— fue el de los relatos cortos, estilo que le convenía mejor a su devorante inquietud, a su sensibilidad de hombre de acción, a su misma formación periodística, actividad con la que ganó sus primeros dólares y realizó sus primeros viajes.

Como periodista y repórter era un aventurero y ahí nació su leyenda, que terminó confundándose con sus libros y con su persona, constituyendo finalmente uno de los mitos literarios más difundidos y delirantes de este siglo. Pero todo hombre se define verdaderamente en el último momento, ese en el que se confirma o desmiente su más secreta condición. ¿Cuántas veces habrá visto Hemingway, en las plazas de toros, esa decisiva vibración estremecer imperceptiblemente al diestro en el momento de la verdad? La muerte de Hemingway, trágica y atroz, atestiguó que él no la temía. Una vez más, hombre y leyenda se confundieron para siempre.

Su último libro, éste que comentamos, oculta bajo su risueña y tonificante juventud una fragilidad secreta. La de los jóvenes precisamente.

Su misma restallante alegría es un presagio porque sólo se vuelve atrás en el tiempo para fijarlo en la obra de arte, inmóvil ya, pero también ajena, como todo lo que aspira a la eternidad de las obras, islas en el tiempo perfecto, sin pasado y sin futuro. Sólo presente.

Paris era una fiesta fue empezado en 1957 y terminado hacia fines de 1960. Es un volumen delgado, compuesto de veinte relatos, algunos muy cortos, que en conjunto componen una vida autobiográfica del Hemingway de los años 20, pero también una invaluable recreación del ambiente y de los personajes de la bohemia literaria y artística de entonces en la capital de Francia. La vivacidad de estos *flashes* opaca la minuciosa descripción que de aquellos años y aquellos tipos hizo Sylvia Beach, por cuya librería de la rue de l'Odéon pasó casi toda la "generación perdida". Amable y generosa, los recordó en sus memorias de los últimos años ya investidos del brillo y del prestigio de la fama. Hemingway, en cambio, los retrata en presente, aunque ese *presente* tuviera ya una pátina de cuarenta años al evocarlos.

Estilísticamente, en estos relatos Hemingway reencuentra la espontaneidad y la frescura de sus primeros cuentos. Se ha dicho que desde que empezó a escribir para sí mismo, en la adolescencia, apenas si cambió de inspiración o de atmósfera. Siempre alentó cierta violencia en lo que escribía, siempre prefirió la brevedad para expresarla. Sabía que la cólera y el relámpago son de condición fugaz y terrible. Y que la felicidad es frágil y huidiza. Instantes, nada más. De ahí la discontinuidad de estas evocaciones, verdaderas "instantáneas" de una vida y una época. Por eso se equivocaba cuando quería prolongar en sus novelas esos mismos elementos, reiterándose, plagiándose. Creo que él no lo ignoraba del todo. Por eso escribió una vez que *la creación no se mide por la cantidad. Si uno logra en un relato*

Lo que otro consigue en una novela, ese relato tiene asegurada una vida tan larga como la novela sí, naturalmente, es también bueno...

Por su parte, en el relato se movía como pez en el agua. A su prosa corta le confería una crispación sin estridencias, una crispación suavemente traspasada por una ternura viril o atenuada por trazos de humor, por una delicadeza que sus numerosos epígonos han desconocido y que estaba en su naturaleza de adolescente experimentado en la soledad —recuérdese a su otro doble, Nick Adams—, en el ensueño que busca en la aventura su liberación y su equilibrio. Había mucho de soñador en Hemingway, casi tanto como había en él un hombre de acción. La primera condición está revelada en algunos de sus relatos, en los que el gusto por la naturaleza y cierta compasión ante el fracaso apenas se disimula con una sintaxis entrecortada y aguda, que se ablanda en *El viejo y el mar* y que en su último libro recobra su magnificencia de origen. Del hombre de acción dan un testimonio contradictorio sus correrías africanas, sus amistades con toreros, sus peligrosas partidas de pesca: los tres escapes que le quedaron al conductor de ambulancias en un frente italiano, al brillante repórter de la guerra de España. Tal vez este Hemingway empezaba a empalidecer al otro, ocultando una imagen íntima y segura. Esa imagen verdadera que él iba a rescatar con su muerte y con este libro. La imagen de un escritor y de un hombre.

Contra cualquier criterio apresurado hay que afirmar que *París era una fiesta* no es ningún testamento literario. El autor no se sitúa en este libro idealmente en el pasado sino que vive el pasado en una virtual trasposición al presente más riguroso. No evoca un tiempo y lo ilumina con los fastos del arte, o de la palabra: lo enciende con su sangre. *Escribe con sangre y aprenderás que tu sangre es espíritu*, había dicho Nietzsche, y así nos devuelve Hemingway el París de los años 20 y algunos de sus personajes legendarios: Ezra Pound, Sylvia Beach, Scott Fitzgerald, James Joyce, exactamente como si estuvieran aquí y ahora. En el libro el tiempo es todavía el mismo, milagrosamente recobrado. De tal manera el autor lo transfigura y lo inmediatiza, que ya no es historia, ni ficción, sino simplemente vida. Y aún ayuda más a configurar esa sensación de realidad,

de inminencia, el hecho de que París sea una de las ciudades que menos cambian en el mundo, un mundo precisamente cada vez menos reconocible. Pero en París, por los alrededores de Saint Michel, las calles oscuras y frías, los pequeños cafés antiguos —siempre fueron antiguos— y las viejas plaquetas heladas, permanecen intactos en la realidad como en la memoria de Hemingway. Hay un momento, leyendo el breve relato *Gente del Sena*, en el que el lector puede remontar sus recuerdos literarios mucho más atrás de Hemingway; a Pío Baroja, por ejemplo. Y es que ese centro de París, atrabiliario y pintoresco, sigue siendo una prolongación de aquel finisecular que frecuentó otra bohemia y que ya está definitivamente inserto en la historia —y en la memoria— de varias generaciones de lectores en todo el mundo.

Pero este libro magnífico no se detiene únicamente en el aspecto de la recreación de un París vivido juvenilmente en la pobreza, sino que apunta hacia otras direcciones por las que incursiona enriqueciéndose sin cesar: las formas de la creación literaria, tal y como se daban en Hemingway, expresadas sencillamente entre líneas y como reflexiones intrascentes: *Iba yo aprendiendo en la pintura de Cézanne, y resultaba que escribir sencillas frases verídicas distaba buen trecho de lograr que un cuento encerrara todas las dimensiones que yo quería meterle*. Ese prurito por la sencillez lo ha llevado a menudo a recurrir a los lugares comunes, a las imágenes usadas, aunque con una inimitable maestría que les confieren otra vida: *Era muy linda, de cara fresca como una moneda recién acuñada; o, tenía el pelo negro como ala de cuervo*. Frases e imágenes que, desprendidas de su contexto natural en el relato, son hasta vulgares y que cualquier incipiente literato elude desesperadamente. El, sin embargo, las metía en su último libro con la misma despreocupación aparente con que lo hizo en sus primeros relatos. Y, cosa notable, aún siguen teniendo la misma eficacia de entonces. Precisamente, en esta indiferencia por el uso del lugar común —o en la particular inteligencia para saber cuándo y dónde insertarlo— se unía a dos escritores que admiró: Baroja y Simenon. Son dos escritores que, por extraña coincidencia, los más sofisticados lectores de Hemingway ya no tienen en cuenta para nada.

Finalmente, también hay en este libro lo que ha encantado a muchos críticos: un nutrido anecdotario sobre tipos y personajes de aquel París de la *generación perdida*. Aunque esta definición la inventó Gertrude Stein, la pintura que de ésta *snob* y lesbiana inteligente hace Hemingway no la deja muy bien parada. Es patética la descripción de Scott Fitzgerald debatiéndose débilmente contra la ruina y la decadencia moral insidiosamente estimulada por su mujer. Y hay algunos

buenos apuntes marginales sobre Joyce, Ezra Pound, Sylvia Beach, Pascin, Fox Madox, vivaces pero sin pretensiones. Al fin y al cabo, lo que importa más en este libro es Hemingway y París, una visión única e incanjeable de un hombre en la juventud y de una ciudad sin tiempo, porque en aquel tiempo era gloriosa para él, como ha de serlo hoy para otros cientos de artistas que tendrán veinte años, y hambre, pero también el futuro, que confiere esplendor a cuanto toca.

D i n c l

La Poesía de Miguel Arteche

El último libro de poemas del poeta chileno Miguel Arteche, "Destierros y Tinieblas", editado por Zig Zag en 1963, es la culminación de un arte maduro y profundo que, iniciado en los años 1947 y 1948 con "La Invitación al Olvido" y "Oda Fúnebre", extrae del clima y la técnica de la tradición lírica española, en especial del siglo de oro, una expresión severa, eficaz para transmitir el sentido místico y la honda preocupación trascendente que le anima.

Este libro reúne poemas escritos entre 1952 y 1962, es decir que se inicia cuando ya ha publicado "Cantata del Desterrado" (1951) y se le ha distinguido con el Primer Premio de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Concepción en 1950 y con el Premio Municipal de Poesía en 1951. Y al mismo tiempo publica "Solitario, Mira Hacia la Ausencia" (1953), "Otro Continente" (1957) y "Quince Poemas" en 1961; ganando, asimismo en 1958, el Segundo Premio en el Concurso de Poesía Gabriela Mistral.

La clave de *Destierros y Tinieblas* se encuentra en la oposición "vida, muerte", que oficiando como leit-motiv se desarrolla a lo largo de las ocho partes que comprende el volumen. Esta oposición, que a su vez engendrará otras, reclama de la técnica el recurso de contrarios; aparece, unas veces en forma directa y otras a través de símbolos. Una de las formas más frecuentes y sobre la que se estructura el libro es la oposición "cuna, mortaja", que tanto se halla en los intentos que realiza el poeta por reconquistar su pasado, su propia infancia, como cuando su voz, con un inequívoco acento nerudiano, canta la génesis de la vida o del mundo. Asimismo esta oposición servirá para expresar el sentido sombrío, dramático,

ENRIQUE ELISSALDE nació en 1939. Perteneció a la nueva promoción de poetas uruguayos. Ha publicado tres libros de poesía: *Ora individual*, *Poemas de los diez días y Víspera Unánime*. Actualmente dirige la página literaria del diario *Epoca*. Ha colaborado, ocasionalmente, en las páginas literarias de los diarios *Acción* y *La Mañana*.

que caracteriza al autor, como para dar su visión cíclica de la vida y la muerte.

Esta oposición clave en la comprensión de *Destierros y Tinieblas* se emparenta con la poesía de Quevedo. El libro, en general, está impregnado de un hondo sentido quevediano y así parece admitirlo el propio Miguel Arteche cuando ubica como primer poema de su libro *Quevedo habla de sus llagas*.

Es en el soneto que se inicia "¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?" donde Quevedo, en el terceto final, utiliza la oposición "pañales, mortajas": "En el hoy y mañana y ayer, junto/pañales y mortajas. Y he quedado/presente sucesión de difunto", oposición que en Miguel Arteche tomará, preferentemente, los términos "cuna, mortaja". Asimismo este soneto de Quevedo encierra, entre otras muchas cosas, un juego dialéctico del tiempo que puede sintetizarse en el verso final del primer terceto: *Soy un Fue y un Será y un Es cansado*; igualmente desarrolló un continuo tránsito del "soy" al "fu" y de la "vida" a la "muerte", elementos que crean un clima especial que puede advertirse reflejado en la poesía de Miguel Arteche, quien dará una nueva dimensión a esta dialéctica del tiempo y del ser.

Así "cunas y mortajas" se identificarán en esta poesía con el proceso genético. En el poema "Antes" puede leerse: "Soplaste cunas, vendas de mortaja, / y te empujaron desde algún desierto / girando a ciegas, sin saber girando / al puerto, / al hueso, / al tiempo. / al cuerpo." (Pág. 31).

En ese canto genético, que ocupa varios poemas del presente libro, "Orígenes", "Nacimiento", "El Centinela", aparece, por momentos, un tono nerudiano en la fuerza con que describe lo telúrico y se expresa el nacimiento de los elementos; tal el caso de la "Canción del Río Indiferente", donde se advierte cómo, pese a ser un canto que funda, que da origen, está presente la idea de la muerte como complemento y fin insustituible: "...y cuando todo se restituya en tí —¡oh madre tierra!—, en tu terrón amargo: tu

fluirás cantando, seguramente cantando / en la noche, en la muerte. / (Pág. 44).

De tal modo se establece un ciclo que tanto comprende a los hombres como a los elementos, ciclo que también se expresará mediante la apuntada oposición: *Mis compañeros caían / en la red de la mortaja; / pero nuevos compañeros / desde las cunas brotaban*. (Pág. 132).

El tema de la infancia, que muchas veces se confunde con la infancia de su hijo, también alcanzará su mejor momento por la oposición "pañales, mortajas": *¡Y qué de aludes hay cuando mi boca / siente volar pañales y mortajas / en tu niñez que ya se fue, hijo mío* (Pág. 39) En este intento por rescatar el pasado se advierte a la vez que la soltura con que Miguel Arteche maneja e incorpora a su poesía los elementos materiales, cómo el juego dialéctico del tiempo y del ser es una de sus claves fundamentales: *Busco el pasado en esta mesa: / las manos que no son y están, el mundo / que estubo alrededor de este vacío. / Y al levantar de nuevo la cabeza / huelo todo el ayer, aquí, profundo, / me encuentro a solas con la edad y el frío*. (Pág. 57).

Y ese intento que muchas veces identifica su infancia y la de su hijo, logra un aspecto nuevo, importante cuando establece una relación dialéctica intensamente transformadora que termina confundiendo y hasta modificando recíprocamente cada infancia: en el fondo es una nueva visión de la idea cíclica de la vida-muerte expresada sutilmente a través del ciclo sanguíneo: *El que durmiendo allí está / yo sólo sé que es mi hijo. / Pasa el tiempo: pasará / cuando yo sea su niño / "Entonces me ha de mirar como yo ahora lo miro: / porque él estará despierto. / Yo: dormido. / (Pág. 34)*. En este tránsito modificador entre el padre y el hijo tendrá su otra cara, la mística, la relación que entonces se establece entre el autor y Cristo, verificándose una mística identificación en el momento de la crucifixión: *Y siento en mi costado todo el frío, / y en tu abandono, a solas, hijo mío, / toda en mí tu carne crucificada*. (Pág. 14).

La expresión mística ocupa en la poesía de Miguel Arteche un lugar destacado. En el presente volumen, tal veta puede encontrarse en los poemas "Pan", "Corpus", "Navidad", "Agonía del Carpintero" y "Gólgota", donde manejando los símbolos tradicionales del cristianismo logra una fuerte y rica expresión que alcanza su punto más

alto en las "Tres Invocaciones a Nuestra Señora del Apocalipsis". Se trata de tres extensos poemas donde la voz del poeta logra relieves dramáticos, tensos, desgarradores. En estas tres invocaciones está latente todo el miedo y la angustia del hombre contemporáneo ante la posible destrucción del planeta. Pero a esto Arteche agrega algo más, algo que resulta hondamente cristiano. Más allá de la angustia y el miedo apuntado se destaca el desamparo y la soledad del hombre frente a Dios, soledad-desamparo que busca salvar por medio de las invocaciones a Nuestra Señora del Apocalipsis.

Otro rasgo original de *Destierros y Tinieblas* lo constituye los poemas de la primera parte "Soliloquios de los hijos de la Tierra". Situándose unas veces en el interior de los personajes: Quevedo, el millonario, el viejo, y siempre en el momento mismo de la muerte o muy próximo a ella, desarrollará dramáticamente: o el dolor por las calumnias y los vejámenes ("Quevedo habla de sus llagas"), o la imposibilidad de establecer la comunión del amor ("Soliloquio de la enamorada en la noche"), o el desamparo y la impotencia frente a la muerte, ("Melancolías de un millonario").

Esta serie parece culminar en "Nadie en el mundo", poema que en rigor puede considerarse como el soliloquio del último hombre sobre la tierra, soliloquio en que se interroga, se clama, se indaga por las cosas elementales del planeta.

El procedimiento general sobre el que se basan estos soliloquios tiene que ver más con la técnica narrativa que con la poética. Dentro de la literatura uruguaya cabe apuntar que Milton Schinca en "Cercanos Habitantes", parte inicial del libro "De la Aventura" (Alfa 1961), aplica procedimiento similar, pero tal vez con mayor profundidad y audacia obteniendo sin duda un resultado mejor.

Desde el punto de vista de la estructura general de la poesía, Miguel Arteche emplea con frecuencia el recurso de los contrarios. Este recurso parece derivar de la oposición "cuna, mortaja". El soneto "Despedida", por ejemplo, se construye sobre dos versos que encierran contrarios: *No donde parto sino donde llego para los cuartetos, y No donde pierdo sino donde encuentro*, para los tercetos (Pág. 85). Asimismo el soneto "No: que me voy así: me voy desnudo" se construye y estructura sobre la oposición "no", "sí".

Entre las formas que maneja Miguel Arteche se destaca, especialmente, el soneto en cuyo manejo es considerado, justamente, como uno de los más hábiles dentro de las actuales letras americanas. En el presente volumen hay excelentes muestras de ellos, destacándose, entre otros, los sonetos "Bicicleta abandonada en la lluvia", "Cita" "Comedor", "El café", "El Restaurante", "Despedida", "Mi cuerpo treinta y cuatro veces envejecido", "Fotografía", "Lluvia", etc.

Para la Estilística, y en modo especial para los intentos por fundar una Ciencia de la Literatura, la poesía de Miguel Arteche ofrece abun-

dante material del que Dámaso Alonso considera reducible a conocimiento científico.

En *Destierros* y *Tinieblas* aparecen correlaciones, —ya sean de tipo reiterativo o diseminativo recolectivo—, y ordenaciones reducibles a fórmulas aprehensibles científicamente. Sin duda, este libro, despertará interés en muchos jóvenes poetas uruguayos a causa de la técnica que emplea —muchos de nuestros jóvenes poetas se vinculan a una técnica tradicional de la lírica hispana—, a la vez que su temática vuelta hacia lo trascendente y metafísico coincide con la desarrollada por alguno de nuestros más recientes creadores.

Carta de París: Jacques Carat

La nueva experiencia teatral de Jean Vilar

JEAN VILAR acaba de hacer su reaparición en París. Una verdadera reaparición, pues asume el máximo de responsabilidades (coadaptador, director de escena e intérprete) en su espectáculo, el primero después de que hubo abandonado el T.N.P. sin decir claramente las razones de su partida. La elección de su nueva actividad es, pues, más significativa y, por cierto, ya lo ha explicado extensamente.

Se ve bien lo que le ha tentado en lo que llama *El expediente Oppenheimer*, es decir la encuesta emprendida en abril de 1954, a petición del gobierno norteamericano, para comprobar la "lealtad" del principal creador de la bomba A, y decidir si se podía continuar permitiéndole el acceso a los secretos atómicos. Llevando a la escena un resumen de esta encuesta, Jean Vilar ha creído sin duda que en ella encontraría a la vez una conjunción feliz y rara para un teatro de nuestro tiempo, un gran tema, un gran personaje y una nueva forma de expresión. El tema: la tentación prometéica, los deberes y la espantosa responsabilidad del sabio al servicio del Estado cuando sus invenciones alcanzan un grado de potencia que puede poner en peligro la supervivencia de la civilización y de una buena parte de nuestra especie. El personaje: un intelectual prestigioso, que el gobierno utiliza, pero cuyas ideas y amistades de izquierda, y hasta de extrema izquierda, le inquietan; por esta desconfianza, el sabio deberá renunciar a sus funciones oficiales. Héroe por el que Jean Vilar siente la mayor simpatía pues, guardando las proporciones, encuentra en la situación de Oppenheimer respecto al poder un reflejo de la que él vivió. Para el sabio atomista, la desconfianza que se muestra hacia él llega a la persecución, o más bien se inserta en el período de inquisición maccarthysta, del que quizá no se han medido todos los estragos. Es el segundo gran tema del espectáculo.

En fin, el modo de expresión: el "teatro verdad". No hay más texto que los mismos borradores del proceso del que los adaptadores han hecho un "digest". Durante años, desde *Muerte*

en la *Catedral* hasta *Thomas Moore*, pasando por algunos Brecht o hasta Aristófanes revisado y corregido, Jean Vilar ha demostrado su gusto profundo por un teatro de debate y contienda. Pero todos los textos que han servido hasta ahora no nos llevaban a la actualidad sino por alusiones, aproximaciones y parábolas. Un hombre de talento y temperamento, va siempre en sus investigaciones hasta el fin de su tentación. Con *El expediente Oppenheimer*, no hay trama, no hay autor: tan sólo un documento. El diálogo está garantizado como exacto. Los actores han tomado el aspecto de los personajes que encarnan. El parecido de Vilar con Oppenheimer es extraordinario. Es más verdad que la verdad misma. Si hay, pues, escándalo, únicamente puede ser el escándalo de la realidad, que a veces supera a la ficción; por consiguiente, debería poder superar también en intensidad dramática a la más dramática obra de teatro. Pero no hay nada de eso.

Nadie puede explicar con certeza lo que verdaderamente motivó, entre 1943 y 1954, las actitudes en apariencia indecisas del Dr. Oppenheimer respecto al armamento atómico. Fue de los que aconsejaron al presidente Truman que no tomase en consideración las proposiciones de los siete grandes sabios atomistas preocupados en evitar al Japón —Alemania ya estaba vencida— el lanzamiento de la primera bomba, y presidió el comité de expertos que, por el contrario, decidió que esta primera bomba, para ser eficaz, debería dirigirse a una importante aglomeración, próxima de instalaciones militares. Durante cierto tiempo sostuvo que los Estados Unidos debían guardar su hegemonía nuclear, después trabajó en la elaboración de proyectos de control internacional y preconizó la necesidad de un acuerdo entre las potencias atómicas para impedir la carrera de armamentos. Estuvo contra la bomba H en 1949, pero se incorporó al proyecto en 1951 cuando un descubrimiento de Edward Teller —su rival y el único sabio que testimonió contra él durante el proceso— hizo posible la realización. Y hace menos de dos años se declaraba todavía dispuesto a

participar de nuevo de manera responsable en la fabricación de las armas atómicas. Nadie puede decir lo que hay de escrúpulos morales, de lucidez, de orgullo, de debilidades, de esfuerzos por liberarse de las primeras concesiones hechas al poder, en estas posiciones que no aclara ninguna lógica aparente. Pero lo que es cierto, es que el apasionante y complejo drama del gran sabio, horrorizado por las fuerzas que ha liberado y que no puede ya controlar, del espíritu libre atrapado entre las exigencias de su conciencia y las del poder, no aparece ni por un instante en la obra de Vilar.

Vaciado así de lo que sin duda hubiera sido más interesante del "caso Oppenheimer", el espectáculo se reduce esencialmente a la denuncia del maccarthysmo, de "esta inquisición que no llegó hasta la hoguera", recogiendo una expresión de Jean Vilar, lo que podría también dar materia para una obra eminentemente dramática. En el frenesí de la "caza de las brujas" hubo carreras deshechas; artistas, intelectuales, funcionarios vieron cerrarse bruscamente las puertas ante ellos, y fueron denunciados a la sociedad por simple sospecha. Las víctimas más oscuras fueron tal vez las más afectadas. ¿Se puede observar que el caso de Oppenheimer, a pesar de las molestias sufridas, a menudo inadmisibles, no es a este respecto el más patético? Si fue vigilado, espiado ("más espiado que un atracador", dice también Jean Vilar), sometido a trampas y durante algún tiempo a incesantes interrogatorios, su "proceso" no fue un proceso, no acarreo ninguna condena, no le ha desacreditado (puesto que la Comisión

rindió homenaje a su talento y no dudó de su "lealtad"), no le dejó sin empleo. Nada en la escena nos ha hecho temblar por el héroe tranquilo, un poco molesto y distante, que llena su pipa mientras se registra indecorosamente su vida privada, porque cada uno sabe que si el clima en que vive resulta odioso, nada le amenaza gravemente. Se puede suponer, buscando un caso análogo, que la comparecencia del sabio atomista Kapitza ante los jueces soviéticos fue un poco más animada. Y si Jean Vilar quiere renovar esta experiencia de "teatro-pretorio", la historia reciente le ofrece debates más dramáticos, en que los interesados jugaban su honor y su vida, como por ejemplo el proceso Rajk o el de Slansky.

El "teatro-documento" no puede servir a la Historia. Si quiere guardar virtudes dramáticas, resulta necesariamente tendencioso, como el "teatro-tribuna", en cuyos antípodas cree poderse situar. Se nos dirá que su contribución a la Historia no es entregarnos la clave de un proceso que los mismos jueces y los testigos no están seguros de haber encontrado, sino justamente restituírnos este proceso en sus incertidumbres y a través de él todos los datos objetivos de un gran problema contemporáneo. "Quiero decir, primero —declara Jean Vilar a propósito de su espectáculo— que no soy autor". Precisamente es un autor lo que necesitará Vilar si quiere, como ha dicho, que "por intermedio del teatro, todo el mundo sea metido en el baño". El teatro no es verdad más que cuando inventa, y el verdadero proceso Oppenheimer nos afecta menos que la ficción de *Las brujas de Salem*.

NOTAS

La crisis del realismo socialista

La muerte de Stalin motivó las más insospechadas derivaciones en el llamado mundo socialista. Una de las más contradictorias e interesantes a la vez fue la crisis que originó en el plano literario y estético. El punto más dramático de esa crisis estuvo señalado por la participación masiva de intelectuales de filiación marxista en la revolución húngara. Después de Budapest nada volvió a ser como era en los países socialistas en lo que concierne a la literatura y el arte. Todo eso es hoy comprobable y un lento pero seguro cambio viene operándose, no sólo en la URSS, sino también en los países afines y, por extensión, entre la intelectualidad comunista de casi todo el mundo. Nuevos y recientes síntomas lo confirman: el repudio a los viejos dirigentes de las Sociedades de Escritores de Moscú y Leningrado en las últimas elecciones gremiales y la discusión generalizada entre los escritores marxistas de Occidente. Todo esto obliga a preguntarse: ¿ha comenzado una nueva era para el arte y la literatura de los países socialistas?

Ha comenzado, cuando menos, la hora de la crisis, y así como hay crisis fecundas, cuya salida es la lucidez, hay también crisis estériles, cuyo resultado puede ser la confusión. De este estado peligroso da algunos datos interesantes Carlos Alberto Brocato, uno de los directores de *La Rosa Blindada*, en el número 3 de esa publicación argentina. Según él, "Pareciera que como resultado de la lucha ideológica, en cuyo ámbito la fórmula 'realismo socialista' ha sido vapuleada, trajinada, vilipendiada, enterrada y rescatada, en una tumultuosa contienda cuyo final no se avizora aún, andamos los marxistas un poco reacios de su utilización. O, tal vez, acobardados; y hasta avergonzados. Bien están en avergonzarse los que piensan, o pensaban, que 'realismo socialista' designa la literatura realista producida por soviéticos". Desde luego, hace diez años nadie

hubiera puesto en duda que *realismo socialista* y *literatura realista producida por soviéticos* eran la misma cosa.

La actitud de Brocato, que preconiza una *dirección crítica no dogmática*, puede ser inteligente, aunque limitada en sus alcances puesto que, a priori, sostiene que "por más chatas y extraestéticas que hayan sido las interpretaciones que de tal denominación (realismo socialista) se hicieron y se hacen, no se ve por qué debemos renunciar a ella".

De la discusión actual en torno a la crisis del realismo socialista puede surgir una superación de sus contradicciones aparentes, pero también puede aparecer la convicción de que esas contradicciones forman el meollo mismo de su naturaleza y son, por lo tanto, insuperables. La actitud epirristica de Brocato prolonga, sin desarlo, la actitud dogmática y limita, sin proponérselo, la función crítica. Claro está que sus palabras están inspiradas, en primer lugar, por la postura vergonzante de los que eluden el término en sus escritos actuales, conscientes tal vez de su invalidez irremisible, y en segundo lugar por los desbordamientos de algunos críticos que, como Garaudy, al acuñar la definición de un "realismo sin orillas", está proponiendo, de inmediato, toda una nueva (¿o vieja?) concepción de la estética contemporánea.

De los circunspectos avances de Lukács en su *Situación presente del realismo crítico* a la generosa heterodoxia de Garaudy media todo un abismo. Se justifica la estupefacción de los que, fieles e inmovilizados corifeos durante muchos años, no saben ahora a qué santo encomendarse. De repente, genios malignos y corruptores como Kafka y Saint-John Perse, son justificados e incorporados al universo razonable de un realismo sin orillas ya que *la obra tiene menos por misión expresar el mundo que crear otro mundo*.

Para crear mundos —otros mundos— se necesita genio, no los mapas seguros y minuciosos establecidos por los Congresos del Partido. El genio no se crea por decreto y su ámbito natural es la aventura y la libertad. Habría que preguntarse de una buena vez si el concepto mismo de "realismo socialista" no implica ya una limitación, una negación de la libertad y la aventura necesarias al creador de obras de arte. — B. M.

Modas literarias de vida efímera

UNA actitud crispada y peligrosamente tensa es insostenible indefinidamente, y mucho más una literatura crítica no apoyada sobre esquemas ideológicos o de partido.

El mérito mayor de los *iracundos* ingleses fue introducir, de repente, en el panorama de la literatura inglesa, tipos marginales no precisamente adscritos a la clase alta o media, ya irremediablemente estereotipados incluso cuando los abordaban con su habitual mordacidad Huxley o Waugh.

Los *iracundos* aportaron una visión distinta de su país —o de ciertos sectores— al introducir los conflictos del mundo industrial, los personajes extraídos del proletariado, que por un momento insuflaron una saludable violencia en la literatura de la Gran Bretaña, cada vez menos grande, después de todo.

Pero en el fondo estos escritores superaron difícilmente la confusión de sus propias ideas y pronto se vio claramente que fuera de cierta violencia de caracteres, de una agresividad explícita sin continuidad, nada más tenían que decir. Muchas de sus obras adolecían de un evidente desmameamiento formal, que al principio podía disimularse con la novedad de los temas. Los más visibles defectos del grupo estaban reflejados en aquel caótico libro de Colin Wilson, *The Outsider*, una especie de devocionario de la rebelión como esencia del arte que hoy —y ayer— no se puede leer sin sonreír. Sin embargo, en el momento de su aparición fue un formidable *best-seller* en Inglaterra.

Hoy, algunos escritores continúan tratando los aspectos menos agradables de la vida inglesa sin recurrir a la estridencia. Son los que están modelando la imagen de un país que ha cambiado en tantos sentidos en los últimos años. Esos escritores se llaman Alan Sillitoe, Colin Mac Innes, Irish Murdoch, Angus Wilson, Doris Lessing y no todos son, precisamente, unos muchachos, aunque algunos provienen de los llamados *iracundos* o emparentan con ellos por su actitud crítica.

Pero la visión de estos escritores no es deliberadamente apriorística en relación con los problemas sociales y el nuevo tiempo. Parecen haber superado cierta gratuidad agresiva decantando su crítica de una manera más constructiva aunque no menos implacable. Podría decirse que

continúan de alguna manera la gran tradición de la novela inglesa separándose de sus estereotipos, su humor gastado, sus pruritos clasistas. Han universalizado los problemas y humanizado por extensión los personajes de sus obras.

Los primeros *iracundos* aparecieron como epígonos rezagados de ciertas tendencias francesas inmediatamente posteriores a la guerra, pero sin su coherencia. Incluso algunos de ellos no pudieron escapar a la desmoralizadora influencia del éxito, lo que demuestra que sus estructuras ideológicas eran endebles o falsas. Pero escritores que habían pasado previamente por un buen rampión ideológico —el anarquismo de Mac Innes, el comunismo de Doris Lessing— muestran ser menos capaces de integrarse en cualquier tipo de conformismo, ni siquiera el del éxito. Despojados de las camisas de fuerza ideológicas han humanizado y universalizado sus obras, enriqueciéndolas con una experiencia o sabiduría que, sin perder su agudeza crítica, su incisivo trasfondo de denuncia, ha ganado en poder de comunicación, en perfección formal, en coherencia entre lo que se dice y lo que se quiere.

La aventura del libro en el Río de la Plata

EN el número 16 de la revista argentina *Primera Plana* se publicó un extenso reportaje en el que se daban minuciosas apreciaciones sobre la nueva situación del mercado argentino para libros y datos sobre la política de sus principales editores. Con el nervioso estilo que caracteriza a esa publicación se exponían resultados que, en síntesis, pueden juzgarse como alentadores para la industria editorial en América del Sur aunque sin insistir bastante sobre las perspectivas del escritor aborígen dentro de este renovado esfuerzo editorial.

En una investigación publicada el año pasado por Raúl H. Bottaro en relación con la industria del libro en la Argentina los datos que se daban eran menos optimistas y la realidad indicaba que para esta zona la declinación de la producción librera era un hecho consumado. La reacción ac-

tual contra esa abulia no sólo es doblemente meritoria porque se produce en el momento de más intensa crisis económica sino porque señala, al mismo tiempo, la presión del público que intuye que no puede quedarse atrás en un mundo que inexorablemente sigue hacia adelante.

Por nuestra parte queremos destacar un fenómeno coincidente con el de la renovación editorial en la Argentina y es el no menos importante renacimiento del libro uruguayo cuyo proceso de crecimiento es también vertiginoso. La diferencia, sin embargo, reside que mientras el editor argentino trabaja fundamentalmente para un mercado vastísimo que comprende a todos los países de habla española y el 95 % de su producción incluye exclusivamente a autores extranjeros traducidos de otros idiomas, el proceso editorial uruguayo incluye, inversamente, un 99 % de autores uruguayos que son leídos casi exclusivamente en el país.

Tal vez haya que destacar que, proporcionalmente, ambos mercados crecen a un mismo ritmo en el interés por algunos de sus propios autores, aunque habría que insistir ante los editores argentinos para que presten un mayor interés a los autores nacionales. Los resonantes éxitos de los últimos libros de Ernesto Sábato (27.000 ejemplares de *Sobre héroes y tumbas*); de Silvina Bullrich 16.000 ejemplares de *Los BURGUESES*; de Julio Cortázar (8.000 ejemplares de *Final del juego*), son un vivo testimonio de que los escritores argentinos importan a su público —o pueden importarle— siempre que sean promovidos a nivel editorial.

El mismo proceso se está viviendo en el Uruguay, mercado mucho más limitado por la escasa densidad de su población, pero que se compensa hasta cierto punto con un acrecentado interés del público por la temática de sus propios autores. Por ejemplo, mientras para la Feria Nacional del Libro argentino *Primera Plana* de una cifra de 100.000 visitantes, se estableció una cifra de 180.000 concurrentes a la Feria del Libro Nacional en Montevideo, en la que se presentaron unas 50 obras nuevas. Esta realidad es sintomática de una búsqueda recíproca entre autores y público. Nunca como ahora, seguramente, las posibilidades de comunicación entre los autores de esta zona y los inmediatos destinatarios de sus libros fueron tan óptimas, tan necesarias, tan seguras. Los editores no deben perder de vista esa situación y deben

poner sus recursos, su voluntad y su inteligencia al servicio de este impostergable diálogo entre los escritores y el público de estos países.

H. G.

LIBROS

Los anarquistas y la guerra de España

José Peirats es uno de los más importantes escritores del movimiento libertario español. Fue periodista y escritor antes de participar, como combatiente, en la lucha antifascista. Después de haber pasado algunos años en América latina regresó a Francia en 1945, siendo secretario general del movimiento libertario español en el exilio. Con su libro *Los anarquistas en la crisis política española* (Alfa, Montevideo, 1964), nos propone un estudio completo y nunca realizado hasta ahora de la actividad de los anarquistas españoles durante la guerra civil.

Los primeros capítulos relatan sucintamente los orígenes del movimiento libertario español, sus primeras luchas y sus primeras pruebas. Entre insurrecciones y congresos aparecen, de vez en cuando, las grandes figuras del movimiento anarquista ibérico: Anselmo Lorenzo, Tárrega del Mármol, Teresa Claramunt, Federico Urales, José Prat, Cristóbal Litrán... Peirats analiza inmediatamente después, pero más minuciosamente, el gresco constitutivo de la C.N.T. (1 de noviembre de 1910), los períodos de clandestinidad, las luchas contra la dictadura de Primo de Rivera, la caída de la Monarquía y el advenimiento de la república. La última parte es la que ha reservado a la historia y análisis de las insurrecciones obreras de 1932 a 1936 y, a partir de ellas, destina más de doscientas treinta páginas al estudio detallado de la guerra civil y de la revolución española.

Esta última parte de la obra es, sin duda, la más original y apasionante. El autor comenta, con

claridad e inteligencia, los acontecimientos a menudo confusos de ese período. Muchos documentos inéditos y el testimonio personal del autor valorizan este ensayo. Peirats relata los últimos días de la resistencia a la agresión fascista, las luchas intestinas en el seno de los partidos de la República, las maniobras del Partido comunista español, pero también con precisa objetividad la crisis del movimiento anarquista a partir de la incorporación de la C.N.T. a la gestión gubernamental. — G. S.

El testamento de Merleau-Ponty

Habiendo aparecido pocas semanas antes de su muerte, acaecida en París en 1961, *Signos* (Seix Barral, Barcelona, 1964), es hasta cierto punto una especie de testamento literario, filosófico y político de Maurice Merleau-Ponty. Como libro tal vez no añada nada de gran importancia a su obra mayor, que ya comportaba títulos como éstos: *La Estructura del Comportamiento*, *Fenomenología de la Percepción*, *Aventuras de la Dialéctica* y *Humanismo y Terror*, todos ellos traducidos al castellano e intensamente leídos en nuestro ámbito idiomático.

Signos, libro póstumo, viene a completar esa serie de obras con una característica distinta: una variedad paradójicamente unida por una suerte de coherencia interna que respondía a todas las preocupaciones intelectuales de Merleau-Ponty, preocupaciones que tenían su punto de coincidencia mayor en la antropología cultural en el plano filosófico y en un marxismo decantado, lúcido, desmitizado, en el plano político. Tal vez esta actitud más abierta fue la que hasta cierto punto lo separó de Sartre.

Precisamente en este libro el lector podrá seguir en zig-zag esa línea de preocupaciones que empieza con una serie de meditaciones sobre el lenguaje y la fenomenología, sigue con una serie de ensayos sobre la filosofía en relación con ciertas ciencias afines —la sociología, la antropología, la etnología— y termina con una buena

dosis de *comentarios* que tienen que ver con la más acuciente actualidad.

Escritos a lo largo de una década —tan dramática y removedora, tan conflictiva y apasionante como la que precedió a su muerte— estos ensayos pulsán la situación de la época y emiten un diagnóstico moderadamente pesimista en cuanto tiene que ver con la política, reforzando en cambio la dirección de sus conclusiones en el campo de la estética, de la filosofía entendida como una ciencia más amplia que la fijada en los manuales universitarios, de la antropología como la desarrolla Claude Lévy-Strauss.

Sin desmentir en ningún momento su filiación marxista Merleau-Ponty promueve aquí —hurcando en los hechos de la historia reciente— muchas angustiosas interrogaciones, principalmente sobre el destino del marxismo en el terreno de la *praxis*. En efecto, ya para él era evidente que “con el estalinismo la sociedad soviética liquida el espíritu de guerra social y se orienta hacia las nuevas formas del poderío”. ¿Nuevas o viejas? Cada día más, parece que la evolución de la sociedad soviética es de inspiración conformista y su carrera actual hacia la riqueza viene a confirmarlo. De ahí que para Merleau-Ponty con “los acontecimientos de los últimos años el marxismo ha entrado decididamente en una nueva fase de su historia en la que puede inspirar y orientar ciertos análisis, conservar un importante valor heurístico, pero no siendo ya verdadero en el sentido en que él se creía verdadero...”. — B. M.

Max Frisch, un best-seller difícil

COMO novelista, el autor suizo de 53 años, Max Frisch, ha gozado hasta el momento de una reputación debida a cuentos cortos y novelas más o menos difíciles, sólo accesibles a los conocedores literarios. Ni siquiera su novela *No soy Stiller* (1954) le trajo una fama excesiva, a pesar de la muy favorable acogida de toda la crítica. Esta fama la ha obtenido solamente con

su quinta novela, *Mein Name sei Gantenbein* (“Me llamo Gantenbein”) publicada en 1964. Escrita con maestría, es sin embargo de difícil lectura. A pesar de ello, este libro ha sido un éxito comercial, aunque cabe dudar que todo aquel que lo compró lo haya leído hasta el fin.

Desde el comienzo, Frisch se concentra en un tema particular; esto no significa un desmerecimiento de su trabajo. Hay bastante pocos autores cuya obra entera gire alrededor de un solo motivo, del cual derive su sustento, distinción y autoridad. El tema de Frisch es la identidad. ¿Es el hombre cómo lo ven los demás? ¿Es cómo se ve a sí mismo? ¿Es alguien completamente distinto? ¿O varias personas a la vez? En otros términos, ¿es alguna vez él mismo o, simplemente, una interpretación?

La búsqueda incesante de una respuesta se inició en uno de los primeros cuentos de Frisch, *Schinz*, en el que un hombre se pierde y es repudiado por los de su círculo. *Stiller* explora una situación similar, pero *Gantenbein* va un paso más allá. Frisch ha afirmado en el curso de una conversación que *Gantenbein* debería ser visto no como un “yo” sino simplemente como una elección de varias manifestaciones del “yo”, múltiple e intercambiable. Esta idea básica provee la estructura formal del libro. Las historias se “cambian como ropas”. El héroe no se llama sólo *Gantenbein*, sino *Enderlin*, y posiblemente también *Svoboda*. Los tres personajes tienen relaciones diferentes con la actriz Lila (que también aparece en el papel de ama de casa y en el de condesa italiana). *Svoboda* había sido su marido, *Enderlin* lo engañó con ella y *Gantenbein*, eventualmente, la desposa. El elemento más interesante y rico en el complejo narrativo es la variante *Gantenbein*. *Gantenbein* simula ser ciego; usa lentes oscuros y camina por las calles con un bastón blanco. Creyéndolo ciego, la gente tiene hacia él una actitud diferente. De hecho, el ciego ve más que los videntes que lo rodean. Este artificio extiende la narración hacia un panorama donde se puede accionar libremente y sitúa a *Gantenbein* en su punto focal. *Gantenbein* ve, y lo que ve pasa a través de él como a través de un lente. No actúa porque la acción traicionaría su secreto.

Todo esto se traduce en un lenguaje elegante y totalmente musical. El escenario —bares, aeropuertos, veladas, salones—, es simultáneamente

atractivo y revelador. Como lo accesorio en un cuadro, bosqueja un trasfondo social particular. Esto no surge claramente del contexto, pero está poblado de sombras, personajes potenciales, cuya actitud crítica de lo social llega ocasionalmente al límite de lo absurdo, estereotipado y mundano.

La reacción de la crítica ha variado enormemente. Algunos aclamaron el libro como una obra de arte, mientras que otros lo describieron como un débil desarrollo de *Stiller*. El germanista Hans Mayer afirmó que al final del libro el novelista Frisch fue eclipsado por el “parásito” *Gantenbein*; y el poeta Helmut Heissenbuttel le reprochó el contener una “árida aglomeración de clichés”.

Es difícil hacer justicia a la novela y a su autor. Su gran éxito —el tiraje pronto alcanzó los 100.000 ejemplares—, parece refutar las críticas adversas, como lo hace el entusiasmo con el cual fue recibida por los libreros alemanes. De todos modos, nuestra opinión es que *Mein Name sei Gantenbein* está lejos de ser la mejor obra de Frisch y que ha sido sobrevalorada. El crítico Heinrich Vormweg sopesó los pro y los contra en la revista berlinesa “Der Monat” afirmando: “¿Es un libro débil? No; es una obra estimulante, provocativa, amena, fascinante y atractiva. En cuanto a su status literario, sea el que fuere, pronto se pondrán reservas a su aprobación total. *Mein Name sei Gantenbein* es uno de los tantos libros que sufren con el receso de su impacto inmediato, pero que desempeña admirablemente el papel de best-seller literario”.

Peter Hartling

La narrativa de José Pedro Díaz

Los fuegos de San Telmo constituye, sin duda, la obra narrativa de mayor enjundia de José Pedro Díaz. Ni *El habitante ni Ejercicios antropológicos* habían dado la fisonomía de un narrador capaz de organizar visiones, situaciones y formas en un entramado más vasto y en una más diversificada arquitectura. La exigencia creadora tiene a su vez mayor fuerza: todo cuan-

to permaneció sin respuesta en *El habitante*, todo aquello que afloró desligado de lo real y lo concreto en *Ejercicios antropológicos* surge en *Los fuegos de San Telmo* como fruto de una búsqueda y como lealtad a los recuerdos.

Empero, la unidad entre esas obras subsiste. Unidad de concepción novelística en la cual los sentimientos o estados de alma predominan sobre el afán de reproducir el pintoresquismo de un ambiente o la urgencia de un conflicto social. Es esta una línea narrativa intimista en la que el compromiso con la época se obtiene naturalmente, sin forzar los tonos, y contando con la validez comunicativa de la vida interior.

El autor acude, solícito, al llamamiento de alguien, a un ruego de supervivencia que es también ansia del propio novelista. Allí se identifican esa exigencia de rescatar el pasado impuesta por la vida misma y ese impulso que justifica la creación artística. Por ello la fabulación —que sin embargo existe— no coacciona a un fluir evocador que cristaliza las emociones en torno a algunas figuras-símbolos, vivientes y temblorosos como, por ejemplo, la del tejedor de medimundos y el piloto del navío. Más que coherencia narrativa encontramos, en verdad, coherencia mítica. Una incuestionable correspondencia de mitos, de poesía y de personales recuerdos demuestra que se ha novelado —además de un acontecer real— el proceso creador mismo que originó la novela.

“Algo parecido a una operación mágica”, observa el autor a propósito del esfuerzo que supone el acto creador. Sin ánimo de establecer comparaciones, diríamos que esa conjunción de mito y poesía que organiza la trama novelística nos trae a la memoria el ámbito liberado y fantástico del *Enrique de Ofterdingen* de Novalis. Magia, simbolismo, recuerdo: he ahí tres activos elementos con los que Díaz elabora un mundo novelístico enclavado, sin embargo, en las coordenadas vitales de su contorno y de su tiempo. En esa “lucha con lo que no sabemos” Díaz hunde sus raíces en la vasta tradición romántica a la que conoce por participación y de la que ha decantado —a haberlas revivido— las intuiciones más puras y las más perdura-

bles emociones. Toda apreciación de la obra narrativa de Díaz debe partir de ese núcleo, en el que no habrán de verse influencias ni readaptación de temas sino un imperioso asumir los hallazgos hoy vigentes del romanticismo: el ritmo del tiempo, en donde el pasado pugna por vivir y el futuro habrá de ser creado, encarnado en la figura del tejedor de medimundos... el recuerdo y el inconsciente, ámbito que “vive fuera y a la vez va dentro de nosotros”, visualizado en el mar, “ese gran mar tentacular y disperso que rodea la tierra como una mano viva”...

Toda la novela se halla inmersa en un mundo en el que el mar es no sólo panorama explotable sino presencia actuante. El personaje evocado así lo requería, sin duda. Pero obsérvese que los momentos en que el autor profundiza en sus “briznas de recuerdos” son aquellos en los que se exige la realidad del mar. La pesca del “pesecane” es un episodio en que la maravilla y la aventura dan testimonio, a la vez, de un narrador y un poeta; pero también el capítulo sexto, “El pique”, narra, simultáneamente, una doble pesca en dos momentos distanciados en el tiempo. Tal simultaneidad de acontecimientos permite que la búsqueda de ese ser cuya imagen se halla para el autor “muy cargada de afectividad”, sea a su vez un retorno a los orígenes y un empeño por descubrir el suelo nutricio del alma rioplatense.

Hay, escondida en las profundidades de esa alma, una vida palpitante; como la sombra del “pesecane” que “debajo, inhalable ya, en el abismo, se movía sin duda todavía viva. Y perdida.” El gran pez, fabuloso e inabismable, dueño del abismo y a la vez hijo de él, que atrae y seduce la voluntad de los pescadores y la imaginación de un niño, aún permanece en las sombras. Y la barca, en tanto, ha quedado “sin destino, flotando simplemente sobre el mar.”

Una melancolía maravillada, como la de un río “que también era azul”, acompaña en las últimas páginas a ese único y solo “rumor de los pasos sobre la grava del camino.” La melancolía, quizá, de una terca, interminable búsqueda.

ALEJANDRO PATERNAIN

REVISTAS

Borges, personal y ubicuo

La *Revista Mexicana de Literatura* dedica su número 6-6 íntegramente a la obra y la persona de Jorge Luis Borges, el escritor latinoamericano que tal vez está dando más que hablar en el mundo en este momento. Además de trabajos de Ramón Xirau, Emir Rodríguez Monegal y Keith Botsford, se incluye un análisis de Juan García Ponce al que pertenecen estos párrafos: “Borges, pues, ha realizado su obra con plena conciencia de la incapacidad de ésta de alcanzar el absoluto, de contener el universo, de ser el universo, confesándose en cierta forma la imposibilidad de la literatura de cumplir su función más urgente.

Pero al hacerlo, llega precisamente a la expresión. En uno de sus ensayos sobre Wells, establece la diferencia entre éste y Julio Verne insistiendo en la supremacía del primero porque sus novelas “No sólo es ingenioso lo que refieren; es también simbólico de procesos que de algún modo son inherentes a todos los destinos humanos”. Y esta definición podría aplicarse con igual justicia a sus obras. Cada uno de los cuentos de Borges, igual que en otra dimensión sus poemas y ensayos, reflejan de una manera metafórica esa situación básica, convirtiéndose en verdaderos espejos de la condición humana, al tiempo que en sentido profundo la superan, fijándola para siempre dentro del imperio de la forma”.

Viejo tema: Arte y revolución

Marta Traba, en un artículo publicado en el número 57 de la revista colombiana ECO, titulado *Los héroes están fatigados*, da un panorama de la actual situación cultural mexicana en el que se puede leer este juicio sobre el arte y la Revolución: “Siempre he sostenido la tesis, confrontada con numerosos ejemplos, de que las revoluciones, por su propia índole y naturaleza, son a —estéticas es decir, que están al margen de las preocupaciones estéticas. Pueden llegar a ser antiestéticas, desde luego, como ha sido el caso de la revolución rusa en el aspecto de las artes plásticas, pero no se conoce una revolución

preocupada por la estética. Paradojalmente, las revoluciones estéticas se llevan a cabo en mundos quietos o arbitrarios que se hallan por fuera de cualquier estado revolucionario. Rusia realiza una revolución estética de verdadera importancia entre los años 10 y 17, que es liquidada por la revolución social. Pero si se piensa que durante una revolución que implique un cambio total de estructuras todo esfuerzo, hasta el de los artistas, debe canalizarse hacia el objetivo único, lo aparentemente paradojal pasa a ser un razonamiento lógico. Las revoluciones no pueden entretenerse en crear los actos gratuitos que representan las obras de arte. La revolución utiliza al artista para informar y pocas revoluciones son tan expresivas de esta consigna como la mexicana. Vasconcellos, el célebre ministro de educación que entregó los muros de los edificios públicos a los artistas mexicanos podría considerarse un convicto a la pena capital desde el punto de vista estético, pero como funcionario de la revolución cumplió a maravilla su papel de dirigir y estimular la información mural”.

El Partido y el Estado

Por su parte, en el número 3 de la revista argentina LA ROSA BLINDADA, se reproducen unas cartas de Ernest Hemingway a Khaskin y Simonov en una de las cuales puede leerse, con el desenfado característico del famoso escritor norteamericano, este sustancioso párrafo: “Todos procuran asustarme, diciendo de palabra o en la prensa que si no me hago comunista o no acepto el punto de vista marxista, no tendré amigos, me quedaré solo. Seguramente creen que estar solo es algo terrible, o que no tener amigos es horroroso. Prefiero tener un solo enemigo honrado a la mayoría de los amigos que he conocido. No puedo ser ahora comunista porque solo creo en una cosa, en la libertad. Ante todo pienso en mi trabajo. Después me preocupo de la familia. Después ayudo al vecino. Pero no tengo nada que ver con el Estado. Hasta ahora no ha significado para mí más que impuestos arbitrarios. Nunca le he pedido nada. Es posible que en su patria (Rusia) sea el Estado mejor, mas para creerlo tendría que verlo con mis propios ojos. Y en ese caso tampoco me enteraría de muchas cosas porque no hablo ruso. CREO EN UN ABSOLUTO MINIMO DE ESTADO”.

NOTICIAS

América Latina

Crece el interés por América Latina de muchas instituciones culturales. A fines de 1964, en Berlín se celebró una reunión de escritores en la que participaron, entre otros, Jorge Luis Borges, Miguel Angel Asturias y Roa Bastos. Después la revista norteamericana Daedalus convocó otra reunión en México a la que asistió el uruguayo Emir Rodríguez Monegal. Se decidió consagrar un número de esa importante publicación a problemas latinoamericanos. Al empezar el año, John Mander, de la revista Encounter, de Londres, visitó varios países de este continente también en preparación de un número de esa prestigiosa revista británica dedicado a América Latina. Antes había visitado varios de nuestros países el profesor Max Beloff, de Oxford, interesado en incrementar el intercambio cultural a nivel universitario entre Gran Bretaña y América Latina. Más recientemente se celebró en Génova una reunión convocada por el Instituto Colombianum, de inspiración católica y dirigido por un jesuita, que también estudió aspectos de la vida cultural latinoamericana y decidió la publicación de una revista dedicada al estudio de problemas de esta zona. Por último, igual que el año pasado, se prepara este año una nueva reunión de Editores latinoamericanos en México, que estudiará los problemas de la edición y la comercialización del libro en esta parte de América.

Africa en París

En el Museo de Artes decorativas de París se celebró la exposición 100 tribus, 100 obras maestras, exposición que estuvo patrocinada por el Festival de Berlín y el Comité para las Artes del Congreso por la Libertad de la Cultura. La dirección científica estuvo a cargo de William Fagg, Conservador del departamento de Etnografía del British Museum. Se exhibieron un centenar de obras del más depurado arte africano y en conjunto constituyó una de las muestras de arte negro más importantes de los últimos años.

La Censura española

Dos obras de autores uruguayos han sido prohibidas por la Censura española. La primera, una novela de Carlos Martínez Moreno titulada La otra mitad; la segunda, la novela de Mario Benedetti titulada Gracias por el fuego que resultara finalista en el concurso Biblioteca Breve de la Editorial Seix Barral. Ambas obras iban a ser editadas por dicha importante editorial barcelonesa.

Bienal belga de Poesía

La 6ª Bienal Internacional de Poesía se celebrará este año en el balneario belga de Knokke-Zoute. Convocadas y organizadas por la "Maison Internationale de la Poésie", las bienales de Knokke se han convertido en uno de los principales acontecimientos literarios en estos últimos diez años. Al mismo tiempo que casi medio millar de poetas de todas partes de Europa, Africa y América se dan cita allí cada dos años, en setiembre, un Jurado internacional concede, en la ocasión, el Grand Prix International de Poésie. Hasta ahora han sido galardonados con el mismo algunos poetas de gran prestigio: Ungaretti, Jorge Guillén, Saint-John Perse y Octavio Paz.

Sociólogos en Montevideo

Organizado por la Universidad de California, la Universidad del Uruguay y el Congreso por la Libertad de la Cultura, se celebrará en Montevideo, en los primeros días de junio, un Seminario para el Estudio de las Elites en América Latina, presidido por los profesores Seymour Lipset, de la Universidad de California y Aldo Solari, de la Universidad del Uruguay. Está prevista la participación en el mismo de más de 30 profesores de distintas universidades de América Latina y EE. UU., que debatirán tan candente tema. Una veintena de comunicaciones han sido especialmente escritas para el Seminario y en torno a las cuales se establecerán los debates.

Editorial Sur

Colección Tercer Mundo

En un universo ya interdependiente por sus intercambios y por sus conflictos, el Tercer Mundo, es decir, pueblos, naciones y continentes, con sus misterios, sus culturas, sus problemas, pasa a ocupar todo su lugar, que es grande.

Ayer ignoradas, descuidadas o sometidas, inmensas poblaciones alteran el orden internacional y nuestros hábitos mentales, al plantear sus problemas, al manifestar su voluntad, al gritar sus necesidades. Conocerlas para comprenderlas es una tarea difícil, complicada por los odios, los desprecios, los temores y las propagandas.

Al proyectar esta colección consagrada al Tercer Mundo, se ha querido que la opinión latinoamericana se vea informada por los mejores especialistas de las diversas disciplinas, estudiosos cuyo saber es fruto de la investigación objetiva. Sociólogos, etnólogos, antropólogos, observadores, no son jueces. Son testigos, y testigos de oficio.

Han aparecido:

AFRICA AMBIGUA, por Georges Balandier

Una investigación de los problemas de las comunidades africanas y del significado actual de Africa, a la vez tradicional y revolucionaria, fraterna y amenazadora y su influencia internacional.

600 MILLONES DE CHINOS, por Robert Guillain

Un excepcional y agudo estudio del marxismo chino y un análisis de lo que la revolución comunista china significa para el mundo actual, realizado por uno de los más acreditados corresponsales del mundo, que presenció desde la guerra chino-japonesa de 1937 hasta los acontecimientos de los últimos años.

EL MUNDO ARABE ACTUAL, por Morroe Berger

Una zona conflictiva vista objetivamente por un especialista de reconocida solvencia.

Distribuidores en el Uruguay
Librería - Editorial Alfa

Ciudadela 1389 - Montevideo

Novedades Alfa

Narrativa

JUNTACADAVERES, por Juan Carlos Onetti

La expresión más madura, más inteligente, más perfecta de este gran escritor.

LOS ABORIGENES, por Carlos Martínez Moreno

Reúne la más reciente producción breve del ya famoso autor de *El Paredón*.

LA SED Y EL AGUA, por Mario Arregui

La tensión de un Hemingway y la exactitud formal de un Borges en los cuentos de este genuino creador.

LOS ALTOS MUROS, por Jesús C. Guiral

Una revelación de la novelística actual de España fuera de España.

AVISO A LA POBLACION, por Clara Silva

Agotada en tres meses, esta novela ha consagrado a su autora como a una gran novelista. (2ª edición en preparación.)

Ensayo

LOS ANARQUISTAS EN LA CRISIS POLITICA ESPAÑOLA, por José Peirats

GARDEL, ONETTI Y ALGO MAS, por Carlos Maggi

Premio de la Cámara Uruguaya del Libro como libro más vendido en la Feria del Libro.

EJERCICIOS PARA ENSEÑAR LA LECTURA POR LAS TECNICAS GLOBALES, por Héctor A. Solari

Un método de gran utilidad de y para pedagogos.

EL HOMBRE Y LA TECNICA, por Harry Milkewitz

Una interpretación del mundo actual y su técnica a través de una visión humanística.



ciudadela 1389 - tel. 98 12 44
montevideo - uruguay