

temas



arnold toynbee
miradas al mundo actual

susan sontang
sobre el estilo

césar fernández moreno
leopoldo lugones y macedonio fernández

stephen spender
dos poemas

jesús c. guiral
alhucema (cuento)

informe
la situación cultural en brasil

9



SEIX BARRAL presenta:

3 grandes novelistas de América

Carlos Martínez Moreno
CON LAS PRIMERAS LUCES

Mario Vargas Llosa
LA CASA VERDE

Alejo Carpentier
EL SIGLO DE LAS LUCES

Representantes en Uruguay
LIBRERIA Y EDITORIAL ALFA
Ciudadela 1389 - Montevideo
(Uruguay)

MUNDO NUEVO

REVISTA MENSUAL DE AMERICA LATINA

Director: Emir Rodríguez Monegal
Jefe de Redacción: Ignacio Iglesias
Asistente de Dirección: Tomás Segovia
Administrador: Ricardo López Borrás

Sumario del nº 6

Relatos de: JOAO GUIMARAES ROSA, CLARICE LISPECTOR, NELIDA PINON, EMIR RODRIGUEZ MONEGAL: La novela brasileña. OCTAVIO PAZ: Sobre André Breton. H. ALSINA THEVENET: Crisis del cine latinoamericano. MARY MCCARTHY: El lenguaje del amor. RAIMON: Un arte popular y minoritario y Cuatro canciones. LUIS HARS: Gabriel García Márquez o la cuerda floja. LIBROS. REVISTAS. SEXTANTE.

SUSCRIPCION ANUAL:

América Latina: 6 \$ USA - Estados Unidos: 8 \$ USA - Francia: 35 F.

Otros países europeos: 40 F.

Solicite un ejemplar de muestra a:

97, rue St. Lazare, Paris 9º

temas revista de cultura

Director: BENITO MILLA — Secretario de Redacción: Hugo García Robles.
Colaboradores permanentes: Jesús C. Guiral, Esteban Otero, Nelson Marra y Alejandro Paternain — Cubierta de Mario Lacurcia — Redacción y Administración: EDITORIAL ALFA, Ciudadela 1389, Montevideo (Uruguay).

Número 9 - Octubre - Noviembre - Diciembre

Artículos

- 2 Arnold Toynbee
MIRADAS AL MUNDO ACTUAL
- 9 Susan Sontag
SOBRE EL ESTILO
- 21 César Fernández Moreno
PARALELO ENTRE LEOPOLDO LUGONES
Y MACEDONIO FERNANDEZ
- 25 Graciela Mántaras Loedel
AGONIA Y RESCATE DE UN MUNDO EN
UNA NOVELA DE CARLOS MARTINEZ MORENO
- 31 Raúl Zaffaroni
DE PASO POR EL IMPRESIONISMO

Poesía

- 34 Stephen Spender
DOS POEMAS (Versión española de Dardo Cúneo)
- 36 Alejandra Pizarnik
PEQUEÑOS POEMAS EN PROSA

Narrativa

- 38 Jesús C. Guiral
ALHUCEMA (Cuento)

Crítica

- 41 Jorge E. Ruffinelli
UN SARTRE POLEMICO
- 45 Alejandro Paternain
UNA ANTOLOGIA DE LA POESIA VIVA LATINOAMERICANA
- 48 P. Crusat
JUAN MARSE, PREMIO BIBLIOTECA BREVE
- 50 Esteban Otero
ANTOLOGIA DE LA POESIA URUGUAYA
- 51 Alejandro Paternain
ESPAÑA Y SU DIFICIL UNIVERSALISMO

Notas

- 54 Héctor Balsas
LA UTOPIA DE UNA LENGUA UNIVERSAL
- 59 Jesús C. Guiral
PARA LA HISTORIA DE LA POPSICOLOGIA EN EL RIO DE
LA PLATA — ILEGALIDAD '65 — AVISO A LOS POETAS
- 60 Benito Milla
LA LOCURA CHINA

Informe

- 62 LA SITUACION CULTURAL EN BRASIL DESPUES DEL
GOLPE DE 1964.

PRECIOS: Uruguay, \$ 20.00 - Argentina, \$ 100.00 - Otros países, US\$ 4.00 un año (6 números)

Miradas al mundo actual

La conferencia de prensa, realizada a las once de la mañana en el salón de un hotel, se grababa en video-tape para ser transmitida esa noche por televisión. Cortinas corridas, baterías de luces y cables por todas partes, una platea de sillas para periodistas y espectadores. En el centro focal de todo aquello, una tarima cubierta con una alfombra y encima de ella un sillón en el que se hizo sentar a Mr. Toynbee. El no había esperado una puesta en escena tan aparatosa para su entrevista con la prensa uruguaya y al instalarse en el sillón manifestó que aquello lo hacía sentir un poco como el extinto Franklin D. Roosevelt. Se encendieron las cámaras y dio comienzo el "show", intérpretes mediante. Había tres intérpretes: dos que se encargaban de susurrarle a Mr. Toynbee, en traducción simultánea, las preguntas de los periodistas y un tercero que iba vertiendo al castellano sus respuestas, en voz alta y en forma consecutiva.

Mr. Toynbee, con sus setenta y siete años, tiene un aspecto engañosamente frágil, que queda desmentido por la lucidez de sus respuestas y por el agotador programa de actividades que sobrellevó sin la menor dificultad durante su estada en el Uruguay. Cuando unos días más tarde un semanario montevideano publicó parte de la versión taquigráfica de esta conferencia de prensa, algunos se manifestaron desilusionados por la "falta de vuelo y profundidad" de las declaraciones de Mr. Toynbee. Recuérdese, sin embargo, que ésto fue antes que nada un "show" de televisión, cosa de la que Mr. Toynbee se dio cuenta de inmediato adaptándose con toda flexibilidad a las circunstancias del caso.

Al nivel real de lo que era, una conferencia de prensa traducida y televisada, el mecanismo funcionó con una eficacia y una seriedad pocas veces alcanzada por los medios electrónicos de difusión masiva.

Lo que la versión taquigráfica reveló fueron las limitaciones inherentes a la radio, la televisión y a las conferencias de prensa en general, además de algunos errores de traducción. La ilación de temas y frases no aspiraba a alcanzar un estilo literario, ni siquiera periodístico: fueron cosas dichas para ser oídas y no leídas en la página impresa, cosa que deberá tenerse en cuenta también en los apuntes que sigan a continuación.

Si bien las preguntas de los periodistas no siguieron un orden temático, la mayor parte de ellas se refería a la situación internacional y al mundo contemporáneo. Uno de ellos le pidió a Mr. Toynbee que explicase por qué sostenía en su obra que para comprender la historia contemporánea es necesario un conocimiento de la historia clásica.

"Las dificultades que tenemos para comprender la historia contemporánea" contestó Mr. Toynbee, "derivan del hecho de que estamos sumergidos dentro de ella y no logramos comprender lo que ocurre en su adecuada perspectiva; en tanto que a la historia greco-romana la conocemos en su totalidad, desde el principio hasta el fin. No soy determinista y no creo, por lo tanto, que las cosas estén destinadas a repetirse en ciclos. Pero la historia de una civilización completa puede revelarnos muchas de las posibilidades de nuestra historia contemporánea que está aún en desarrollo sin haber cerrado su propio ciclo. Sucedió, por ejemplo, que al estallar la guerra de 1914 me encontraba yo enseñando historia griega en la Universidad de Oxford y sentí entonces que aquella experiencia mía de enfrentar el estallido de una gran guerra era similar a la del historiador griego Tucídides muchos miles de años atrás. Creí ver un paralelismo entre la historia griega y romana por un lado, y la moderna por otro".

Partiendo de esas coordenadas, dijo otro periodista, ¿cómo veía el profesor el futuro de América Latina? Mr. Toynbee había llegado al Uruguay procedente del Brasil y su gira continuaba luego en la Argentina. En su opinión no hay futuro común para toda la América Latina:

PUNTOS DE VISTA SOBRE AMERICA LATINA

"Hay ciertas partes de este continente", dijo, "que parecen ser ya parte integral del mundo occidental moderno. Me refiero en particular a este país, Uruguay, a la Argentina y a Chile. Otros países, los que yo llamaría la "América india", quizás tengan un rol distinto que desempeñar, tal vez lleguen a transformarse en eslabón de enlace entre el mundo occidental y el mundo africano. Hace pocos días estuve en la ciudad de Salvador, en el Estado de Bahía, en Brasil. No solamente hay allí un elemento muy fuerte de raza africana en la población sino que ha sobrevivido también la cultura africana. La religión es una mezcla de cristianismo y de ritos africanos, similar a la combinación de influencias que también se da del otro lado del Atlántico, en el África Occidental".

"Una de las cosas que quizás compartan todos los países latinoamericanos es un índice de crecimiento de la población mayor que en ninguna parte del mundo, salvo ciertas regiones de Asia. Creo, por lo tanto, que los problemas de superpoblación y de alimentación serán muy agudos en la América Latina, a pesar de la vastedad de recursos del continente".

Con respecto a los problemas económicos del nordeste brasileño y la zona de Bahía, otro periodista citó al profesor brasileño Ferreira Rey, quien atribuye gran parte de los problemas de la región a la explotación colonial realizada allí por los holandeses. Mr. Toynbee declaró no conocer los escritos de Ferreira Rey, pero como se verá más adelante dió luego su opinión sobre el tipo de colonización realizada por los países nórdicos (Inglaterra, Holanda),

y los países latinos (Portugal, España) y la diferencia básica que los separa en cuanto a la actitud racial.

VIETNAM, CHINA Y LA GUERRA

De allí se pasó sin transiciones a lo que otro periodista llamó "el hecho histórico más importante de nuestros días": la guerra de Vietnam. Y como tal, vale decir como "hecho histórico", fue que lo encaró Mr. Toynbee:

"Veo en la guerra de Vietnam dos factores que me parecen muy importantes y que quizás el gobierno de los Estados Unidos no tenga lo suficientemente en cuenta. Uno de ellos es que el pueblo de Vietnam ha sido un pueblo unido durante unos dos mil años, y no creo que esté dispuesto a dividirse en dos naciones separadas. Me parece que el sentimiento nacionalista comunitario prima sobre las diferencias de ideología, y creo que por un lado los budistas, que representan la religión nacional, y por el otro los comunistas, se pondrían de acuerdo sobre una serie de cosas con el objeto de lograr la unidad nacional".

"El segundo factor importante en la historia de Vietnam es que en estos últimos dos mil años su principal esfuerzo ha consistido en evitar ser absorbido y asimilado por la China. Opino que si los franceses, inmediatamente después de terminada la segunda guerra mundial, hubiesen tenido un poco más de consideración con el nacionalismo vietnamés, Ho Chi Minh sería hoy algo parecido al Mariscal Tito en Yugoslavia, es decir uno de los principales baluartes contra el comunismo. Es una tragedia que los franceses primero y los norteamericanos luego empujaran a Ho Chi Min en brazos del comunismo chino, porque para Vietnam esa alianza es antinatural".

"No podemos predecir cuáles serán los resultados militares del actual conflicto, aunque a todos nos preocupa, ya que en esta escala de las guerras el último peldaño es una guerra atómica. Pero suceda lo que suceda militarmente, creo que es pro-

bable que Vietnam se reunifique, tal vez bajo Ho Chi Min, y cuando ello suceda, aunque parezca comunista en ideología, seguirá siendo anti-chino".

INGLATERRA, DE GAULLE Y EL MERCADO COMUN

La mención de Francia llevó a otro periodista a preguntar si Gran Bretaña acompañará en todas partes la posición sustentada por el General de Gaulle en los problemas del Mercado Común Europeo.

Según Mr Toynbee, el principal obstáculo para que Gran Bretaña acceda al Mercado Común es, precisamente, la presencia de de Gaulle en la presidencia de Francia. "Creo, sin embargo", dijo, "que el futuro de Gran Bretaña radica en el ingreso al Mercado Común, hecho ya admitido por todos los partidos políticos británicos. Gran Bretaña cometió un error garrafal al rechazar la oportunidad de ser uno de los miembros fundadores del Mercado; y cuando uno comete un gran error sufre luego las consecuencias. Ahora tendremos que ingresar al Mercado Común Europeo en condiciones mucho menos favorables que al principio. Tengo la convicción de que, en el mundo moderno, un país del tamaño de Gran Bretaña es demasiado pequeño para permanecer aislado económicamente".

Al pedirle que precisara por qué el General de Gaulle era, en su opinión, un escollo para el acceso al Mercado Común, replicó:

"El General de Gaulle tiene una mentalidad que tiende más a lo político que a lo económico y considera al Mercado Común Europeo como una organización en la cual Francia debe ejercer la hegemonía política. Si entrara en él la Gran Bretaña constituiría, junto con Alemania e Italia un fuerte contrapeso, y Francia perdería esa hegemonía política. Por supuesto, estas opiniones que aventuro, es como si se tratara de adivinar lo que piensa el General de Gaulle".

CAMBIOS EN EL MODO DE VIDA OCCIDENTAL

Se le preguntó a Mr. Toynbee si aún hoy, en 1966, mantiene la opinión que expresara en 1947 de que la civilización de Europa Occidental corre riesgo de perecer a raíz de las guerras y de la lucha de clases. Inglaterra es un país donde la estratificación en clases y capas sociales se ha dado quizás en forma más pronunciada que en otras partes de Europa. Pero según Mr. Toynbee la situación ha variado últimamente. Dijo, a ese respecto:

"El odio de las clases ha disminuido en muchos países occidentales. Durante el transcurso de mi vida he visto en mi país, la Gran Bretaña, un cambio muy considerable hacia la justicia social. Aunque todavía existen injusticias en mi país, las oportunidades que se ofrecen por igual a todas las clases sociales se han ampliado mucho en los últimos cincuenta años. Creo que lo mismo puede hacerse extensivo a la mayor parte de los países de Europa Occidental y a una serie de naciones de origen europeo, fuera de Europa".

"Por otra parte, me parece también que las relaciones entre el mundo occidental por un lado y África y Asia por el otro, han mejorado. En 1947 no era posible predecir que las potencias coloniales europeas iban a abandonar voluntariamente sus dominios y colonias en África y Asia. Simultáneamente los países asiáticos y africanos desean la independencia política pero tienden a emplear esa independencia para adoptar la cultura y la forma de vida occidentales".

"Merced a este proceso, quizás la civilización occidental llegue a tener mayor influencia sobre el resto del mundo que antes de la desaparición de las potencias coloniales".

A propósito de una pregunta sobre las posibilidades de una integración política, económica o militar de la América Latina, Mr. Toynbee reiteró su opinión sobre la disparidad básica de las distintas regiones de nuestro continente, que él ve como resultado histórico y geográfico de la colonización luso-española, según explicó más

adelante. La integración económica le parecía difícil,

"... porque los países latinoamericanos no son complementarios unos de otros. En el Mercado Común Europeo puede comprobarse lo difícil que resulta equilibrar a la industria y la agricultura y creo que la dificultad se repetirá en mayor escala en la América Latina, donde ni la una ni la otra han alcanzado el grado de desarrollo y perfeccionamiento que tienen en Europa".

LAS NACIONES UNIDAS Y UN GOBIERNO MUNDIAL

Contestando a otra pregunta, y con respecto a las Naciones Unidas, hizo varias generalizaciones aclaratorias sobre la distribución del poder mundial y se refirió nuevamente a Vietnam:

"Las Naciones Unidas no han sido, hasta ahora, un gobierno mundial, ni se les han proporcionado los medios para llegar a serlo. Son, por el momento, un parlamento mundial bastante eficaz. La mayoría de la raza humana puede hacerse oír en la Asamblea de las Naciones Unidas, aún los grupos menos poderosos, como por ejemplo las naciones latinoamericanas, africanas y asiáticas".

"Las Naciones Unidas poseen algo que heredaron de la antigua Liga de las Naciones, y que a su vez perfeccionaron y expandieron: un núcleo internacional de funcionarios públicos a nivel mundial, que opera con relativa eficiencia. Me refiero a organismos del tipo de la UNESCO y de la FAO. Pero no han logrado constituir un poder ejecutivo, ya que éste depende de las realidades del poder político. Y casi todo el poder político y militar del mundo está actualmente en manos de dos países solamente: los Estados Unidos y la Unión Soviética".

"Si esos dos países cooperaran y apoyasen la formación de un gobierno mundial, las Naciones Unidas tendrían entonces un ejecutivo real y eficaz. Este hecho quedó demostrado en diciembre de 1956, cuando Estados Unidos y Rusia se pusieron de

acuerdo, por fin, con respecto al ataque contra Egipto. El acuerdo detuvo de inmediato el ataque anglo-franco-israelí contra Egipto".

"Esto puso en evidencia que los Estados Unidos y la URSS, juntos, podrían organizar al mundo, si lo quisieran. La preocupación que ambos comparten con respecto a la China comunista debería unirlos; pero por desgracia la guerra de Vietnam los mantiene separados".

"De manera que no abrigo esperanzas de que las Naciones Unidas puedan tener verdadera eficacia desde el punto de vista ejecutivo mientras no termine la guerra de Vietnam".

COMUNISMO Y NACIONALISMO Y LAS DIFERENCIAS ENTRE CHINA Y LA U.R.S.S.

La alusión de Mr. Toynbee a una preocupación compartida por Rusia y los Estados Unidos con respecto a China llevó a otro periodista a pedirle explicaciones sobre la escisión que se registra en el campo socialista entre Rusia y China, y sus posibles consecuencias para el resto del mundo. Mr. Toynbee puntualizó que, en su opinión, la ideología de mayor fuerza en el mundo actual no es el comunismo ni el capitalismo, sino el nacionalismo. Y explicó:

"Creo que este hecho quedó muy pronto en evidencia en la historia de la propia Unión Soviética. Fue el problema de la lucha entre Stalin y Trotzky. Trotzky era, antes que nada, comunista, y quería usar a Rusia al servicio del comunismo; Stalin, aunque no ruso de origen, deseaba lo contrario, es decir, poner la ideología comunista al servicio de Rusia. Trotzky fue derrotado y Stalin triunfó; fué ésta una victoria del nacionalismo sobre el comunismo".

"Los comunistas se han jactado de que su ideología es capaz de trascender las diferencias de raza y de nacionalidad pero las disputas entre Rusia y Yugoslavia primero, y Rusia y China más tarde, demuestran que se trata de un cálculo equivocado".

"Analizando al comunismo en términos marxistas, podríamos definirlo como un instrumento que permite a los países económicamente atrasados, como eran Rusia y China con respecto a las naciones de Europa Occidental, ponerse rápidamente al mismo nivel que éstas en el plano de la industria y la tecnificación".

"De manera que el comunismo ha sido un medio para lograr fines nacionalistas, no sorprende que se haya producido una escisión entre ambas".

"Sospecho que el propósito de China es recobrar todos los territorios que perdió cuando era débil, en el siglo XIX. Y en la actualidad, el país que posee la mayor parte de esos ex-territorios chinos, es Rusia. Si yo fuera ruso, me preocuparían más las relaciones con China que si fuese norteamericano. Después de todo, entre norteamérica y China media el Océano Pacífico".

ALGUNOS PROBLEMAS DEL MUNDO DE HOY

De lo particular, se pasó a un plano más general, al surgir una pregunta sobre los problemas más importantes que deberá resolver la raza humana en los próximos cincuenta años, y antes de que otro periodista volviese a insistir con los dilemas concretos de la China y del militarismo alemán. Sobre la raza humana y su futuro medio siglo, dijo Mr. Toynbee:

"El problema más inmediato es el de imposibilitar un guerra atómica. El que le sigue en importancia, suponiendo que la energía atómica se emplee sólo con propósitos pacíficos, es el de eliminar la gran cantidad de residuos atómicos venenosos y no creo que este asunto pueda resolverse dentro de fronteras nacionales; los desechos atómicos se desplazan por todo el mundo y sólo una autoridad mundial podría encarar la solución".

"Otra cosa vital es restablecer el equilibrio de la población del planeta; merced a los adelantos técnicos se ha reducido mucho el índice de mortalidad en casi todas partes; pero en muchos países conser-

vamos la antigua costumbre de reproducirnos al máximo, con el resultado de que la población mundial aumenta muy rápidamente. Dentro de relativamente poco tiempo habrá que producir alimentos para una población que será varias veces mayor que la actual. Tal vez la ciencia pueda resolver este problema, pero siempre a condición de que el mundo sea administrado como una sola unidad a los efectos de producción y distribución de alimentos".

"Otro problema, derivado de éste, lo constituye el hecho de que una vez que la población mundial haya alcanzado cierto punto, toda la superficie habitable del globo se habrá transformado en una ciudad continua. Esto ya ha ocurrido en el Japón y va a suceder en otras partes; plantea dificultades sociales y psicológicas de muy ardua solución".

Refiriéndose una vez más a la China y su comunismo recalco lo ya expresado antes sobre la ideología comunista como medio para lograr propósitos económicos y no como fin en sí, ampliándolo de la siguiente manera:

"Si el comunismo no hubiese sido inventado por dos alemanes que pasaron la mayor parte de su vida en Inglaterra, en el siglo XIX, estoy seguro que ni a Rusia ni a China se les hubiera ocurrido inventarlo por sí solas. De modo que el comunismo, culturalmente hablando, es una importación muy foránea para la China".

"Sin embargo, no es ésta la primera vez en la historia que la China adopta una filosofía foránea: hace varios siglos adoptó, por ejemplo, el budismo hindú, y si estudiamos lo que ocurrió con el budismo en la China podríamos extraer conclusiones acerca de lo que quizás ocurra con el comunismo".

"Poco tiempo después de la penetración del budismo en China, parecía que iba a tener allí el mismo éxito y la misma repercusión que el cristianismo había tenido en el mundo greco-romano. Parecía que iba a sumergir y a reemplazar a la antigua civilización china. Pero al cabo de un tiempo las teorías y la religión de Confucio volvieron a adquirir fuerza, y si bien el budismo significó un aporte permanente

a la civilización china, fue absorbido y asimilado convirtiéndose en algo esencialmente chino".

"Creo que algo parecido va a suceder con el comunismo. Dije hace un rato que en mi opinión la China adoptó la ideología comunista para ponerse al día y alcanzar el nivel tecnológico de los países occidentales. En un principio, la China reaccionó ante el impacto de Occidente en forma completamente distinta del Japón. Al Japón, que ya antes había recibido su civilización de la China le resultó más fácil luego de absorber también la cultura occidental; pero la China poseía una espléndida civilización propia, creada por ella misma, y durante un siglo entero se mostró renuente a abandonarla a cambio de los moldes occidentales".

"Sin embargo, me parece que ahora los chinos han llegado a la conclusión de que, para sobrevivir, deben adoptar la tecnología de Occidente. Y para recuperar el tiempo perdido han abrazado esa manifestación tan radical y tan extrema de la civilización occidental que es el comunismo".

Pasando luego a la segunda parte de la pregunta, Mr. Toynbee expresó su alarma ante el resurgimiento del militarismo en Alemania:

"Es una larga tradición", dijo, "que se remonta a la época de Federico el Grande, este predominio militar en la política germana. Tuve la esperanza de que la segunda derrota de Alemania en la última guerra mundial la hubiese alejado del militarismo, y de que el asombroso florecimiento económico experimentado por el país en los últimos años sirviese como vía de escape a las energías, evitando encauzarlas hacia lo militar. He aquí un motivo más para desear sinceramente que los norteamericanos y rusos se pongan de acuerdo y colaboren".

EL NACIONALISMO EN AMERICA LATINA Y LOS MALES DEL RACISMO

Mr. Toynbee había postulado al nacionalismo como la fuerza de mayor influencia en el mundo actual. Se le pidió que anali-

zase las manifestaciones de ese nacionalismo en Latinoamérica y él bosquejó entonces una comparación entre las ex-colonias de España y las de Inglaterra en nuestro hemisferio:

"Mucha gente se pregunta cómo las antiguas colonias en América pudieron unificarse formando un solo país, en tanto que las ex-colonias de las Indias se fragmentaron en una diversidad de naciones. El Imperio Español de las Indias cubría un área mucho más vasta que las colonias inglesas en Norteamérica. Las comunicaciones entre las distintas regiones eran difíciles. La existencia de civilizaciones precolombinas en Perú y México contribuyó a establecer desde un principio diferencias entre las diversas partes del Imperio Español".

"Quizás sean éstas algunas de las razones por las cuales tenemos en la actualidad tantas naciones soberanas de habla española, que en el pasado se han disputado este territorio luchando tanto entre sí como los países europeos. (Por ejemplo, guerras de Chile con Perú y Bolivia, guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia, disputas entre Colombia y Perú sobre el territorio de las fuentes del Amazonas)".

"Mucho me temo que, en este sentido, la América Latina haya heredado los males nacionalistas que siempre aquejaron a Europa".

De los males nacionalistas de la América Latina, se saltó al mal racista que constituye uno de los principales problemas de Norteamérica y cuyas raíces se hallan en el tipo de colonización por exterminio de nativos e importación de mano de obra esclava llevada a cabo allí por los emigrantes ingleses. Hablando de racismos varios, Mr. Toynbee aprovechó de paso para referirse a un tema sobre el cual no se le habían formulado preguntas concretas, pero que él ya había rozado al hablar de la agresión contra Egipto en 1956: los conflictos entre árabes y judíos en el Oriente Medio:

"Los choques raciales que ocurren en los Estados Unidos y en Sudáfrica son de índole similar. Por una razón desconocida, los pueblos de origen teutónico, de habla

inglesa, alemana, holandesa, etc., no parecen tener muy buen tino en sus relaciones raciales”.

“En mi propio país, donde se habla un idioma teutónico, ha habido últimamente una inmigración procedente de Jamaica y las Antillas que despertó en Londres y otras ciudades síntomas y conflictos muy semejantes a los que se dan en Norteamérica y Sudáfrica. Creo que, en este sentido, los países nórdicos tienen mucho que aprender de españoles, portugueses y de la gente del Islam”.

“Nunca he visitado Israel porque si uno va a Israel se le hace difícil luego el acceso a los países árabes. Pero conozco a Israel, lo he visto desde el aire y he visto también muchos refugiados árabes del país que hoy se denomina Israel. He estado dos veces en la región de Gaza, donde se les aloja”.

“Yo encargaría la solución de este problema desde el punto de vista humano, y no del político. Quisiera que sufriese el menor número posible de personas, ya sean árabes o judíos. Pero no creo que existan posibilidades de arrego a menos que los israelíes estén dispuestos a repatriar por lo menos a algunos de los refugiados árabes, aunque muchos de ellos, a esta altura, preferirían radicarse permanentemente en otros países árabes antes que volver a su patria original bajo un gobierno israelí. Quisiera ver a Israel transformado en un estado bi-nacional, en el cual árabes y judíos tuviesen iguales derechos. Pero por desgracia estamos muy lejos de una solución de esa índole en el momento actual”.

La conferencia de prensa, entre traducciones de ida y vuelta, llevaba ya más de una hora de duración. Se le puso fin con una última referencia al Vietnam. ¿Creía Mr. Toynbee factible la armonía permanente entre budistas y comunistas, que él había mencionado como probable salida del conflicto?

“Budistas y comunistas probablemente

comparten esta opinión: quieren ver a Vietnam reunificado. La gran mayoría de la población es budista tanto en el norte como en el sur; el budismo es realmente la religión nacional. Católicos y comunistas constituyen pequeñas minorías, aunque sumamente dinámicas e influyentes, sobre todo éstos últimos”.

“Si Vietnam se reunificara, creo que en un principio veríamos allí al comunismo políticamente predominante. Pero ese gobierno comunista tendría que tratar en forma muy cautelosa y conciliatoria a los budistas. La iglesia budista de un Vietnam reunificado estaría en una posición similar por ejemplo, a la que ocupa la Iglesia católica en la Polonia de hoy en día”.

En el curso del interrogatorio uno de los periodistas había preguntado a Mr. Toynbee si él se definía a sí mismo como historiador o como filósofo. El profesor replicó que muchos de sus críticos no lo consideraban ni una cosa ni la otra, y que sus detractores más enconados sostenían que era sólo un poeta.

Sin embargo, sus respuestas a todas estas preguntas, en especial aquellas en apariencia más actuales, encierran una perspectiva histórica; con invariable reflejo, Mr. Toynbee se pone a prudente distancia de la realidad inmediata y nos hace reflexionar mediante paralelos y similitudes con otras épocas y otros lugares.

Esta conferencia de prensa se realizó en el Hotel Victoria Plaza, de Montevideo, el 9 de setiembre de 1966. Raúl Boero estuvo a cargo de la traducción simultánea. De la cinta grabada y la versión taquigráfica, reunió y tradujo para TEMAS las expresiones más salientes del notable historiador inglés, que aquí hemos ofrecido a nuestros lectores.

Susan Sontag

SOBRE EL ESTILO

Hoy en día resulta casi imposible encontrar críticos literarios de prestigio que se dejen sorprender en la defensa ideológica de la anticuada antítesis estilo versus contenido. Sobre este punto prevalece un recatado consenso. Todos admiten que estilo y contenido son indisolubles; que el estilo marcadamente individual de cada escritor importante constituye un aspecto orgánico de su trabajo y jamás algo meramente “decorativo”.

En la práctica de la crítica, sin embargo, la vieja antítesis vive aún, virtualmente intacta. Esos mismos críticos desautorizan —de pasada— la noción de que el estilo sea algo accesorio al contenido. Pero en su mayoría aún se aferran a la dualidad antedicha cada vez que se dedican a criticar obras literarias particulares. Después de todo, no es fácil apartarse de una distinción que, en el fondo, sostiene la estructura misma del trabajo de los críticos. Una distinción que contribuye a perpetuar ciertos fines intelectuales e intereses creados que, asimismo, permanecen indiscutidos y a los que sería arduo renunciar de golpe sin tener a mano un completo, articulado sustitutivo.

De hecho es en extremo difícil hablar acerca de una novela o de un poema particular como poseedores de un “estilo” sin implicar —se quiera o no— que el estilo es algo decorativo, accesorio. Por el mero uso de esta noción nos vemos forzados a invocar, aunque sea de manera implícita; una antítesis entre estilo y... algo más. Muchos críticos no se dan cuenta de esto. Se sienten suficientemente protegidos tras sus pronunciamientos teóricos contra el común error de la dicotomía contenido y estilo. Pero, mientras tanto, persisten en la tarea de reforzar aquello que —en teoría— niegan en absoluto.

Una de las formas en que subsiste la vieja dualidad —en la práctica de la crítica, en sus juicios concretos— se da en la frecuencia con que se defienden como “buenas” obras artísticas admirables. Aunque al mismo tiempo se reconozca como poco elegante o descuidado eso que se llama —mal— el “estilo” de las obras. Otra forma también frecuente: se considera a estilos enrevesados con una indisoluble ambivalencia. Los escritores y artistas contemporáneos que ofrecen un estilo intrincado, hermético, que exige atención —para no catalogarlo de “hermoso”— reciben su ración de alabanzas abundantes. Pero se agrega la clara insinuación de que un estilo de tal naturaleza se resiente, a menudo, de cierta insinceridad —evidencia de intromisión del artista en materiales a los que debía haber permitido una mayor aparición progresiva en estado puro.

Whitman, en el prefacio a la edición de 1885 de *Leaves of Grass*, expresa su desafiación ideológica a “el estilo”. (Lo que, en la mayoría de las artes, constituye desde el siglo pasado el compromiso estereotipado para introducir un nuevo vocabulario estilístico). “El poeta más grande es aquel que tiene un estilo menos visible y es libre canal de sí mismo en mayor grado” que un gran poeta manierista. “Dice a su arte: No será un entrometido; no habrá en mis líneas elegancias, efectos u originalidades que cuelguen entre mi persona y los demás como cortinajes separatorios. No; no pondré cortinas en el camino. Ni siquiera las más elegantes para los ojos. Lo que diga lo diré tal cual es”.

Seamos sinceros. Como todos saben —o pretenden saber— no existe un estilo neutro, absolutamente translúcido. En su excelente trabajo sobre *L'Étranger* Sartre ha demostrado que el celebrado “estilo blanco” de Camus —impersonal, lúcido, llano—

es, en sí, el vehículo de la imagen del mundo de Meursault (en cuanto que se presenta compuesto de absurdos momentos accidentales). Lo que Roland Barthes ha llamado "el grado cero del escribir" es —por antimetafórico y deshumanizado, precisamente— tan selectivo y artificial como cualquier estilo tradicional. A pesar de ello, la noción de un transparente arte sin estilo conforma una de las fantasías más arraigadas en la cultura moderna. Los artistas y los críticos pretenden creer que resulta tan imposible limpiar el arte de artificialidades como puede ser para alguien perder su personalidad. Aún así, la aspiración continúa. Se nota, por ejemplo, en el permanente disenter con el arte moderno a causa de la mareante velocidad de sus cambios de estilo.

Hablar de estilo es en cierta medida hablar de la totalidad de una obra de arte. Como todo raciocinio sobre totalidades, lo que se diga sobre el estilo debe expresarse en metáforas. Y las metáforas provocan confusiones.

Tomemos como ejemplo la propia metáfora material de Whitman transcrita más arriba. Al comparar el estilo a una cortina, Whitman ha confundido el estilo con la decoración. Y la mayoría de los críticos apuntaría a esa falla inmediatamente. Concebir el estilo como un impedimento decorativo para la materia del trabajo sugiere que la cortina puede ser abierta y la materia revelada. O, por variar la metáfora un poco, que la cortina puede ser transparente. Pero no es ésta la única implicación errónea de la metáfora whitmaniana. Lo que sugiere además es que el estilo es un problema de cantidad (más o menos) o de densidad (espesor-delgadez). Y, aunque sea menos obvio, tal concepción es tan falsa como pensar que la fantasía de un artista posee la opción genuina de no tener un estilo. El estilo no es cuantitativo; tampoco es algo superpuesto. Una convención estilística más compleja —la que lleve la prosa más allá de la dicción y cadencia de la conversación ordinaria, su-

pongamos— no significa que el resultado de este trabajo tenga "más" estilo.

En los hechos, prácticamente todas las metáforas que persiguen estilo se reducen a colocar la materia en el interior, el estilo en el exterior. Sería mucho más justo dar vuelta a la metáfora. La materia, el fondo, el contenido, está en el exterior; el estilo, en el interior. Como ha escrito Cocteau: "El estilo decorativo nunca ha existido. El estilo es el alma y, desafortunadamente para nosotros, el alma asume la forma del cuerpo". Inclusive si uno fuese a tomar el estilo como la manera de nuestro mostrarnos, tampoco podríamos deducir de ello que haya, de hecho, una oposición entre el estilo que usamos y nuestro "verdadero" ser. Claro que raramente se da tal disyuntiva. En casi todos los casos, nuestro modo de mostrarnos ES nuestra manera de ser. La máscara es la cara. Querria dejar bien sentado, sin embargo, que lo que he escrito hasta aquí sobre las metáforas peligrosas no quita valor al uso de metáforas concretas y limitadas para describir el impacto de un estilo particular. Parece inocuo hablar de un estilo y tomar la terminología cruda que se usa para describir sensaciones físicas. Como aplicar a un estilo los adjetivos "sonoro", "pesado", "opaco", "desabrido" o —para emplear la imagen de un argumento—"inconsistente".

El antagonismo hacia el "estilo" no es más que un antagonismo hacia determinado tipo de estilo. No hay obras de arte sin estilo. Sólo obras de arte que pertenecen a diferentes y más o menos complejas tradiciones y convenciones estilísticas.

Esto quiere decir que la noción de estilo, considerada genéricamente, posee un específico sentido histórico. No sólo los estilos pertenecen a un tiempo y a un espacio. No sólo nuestra percepción del estilo de determinada obra de arte está siempre cargado de un darnos cuenta de la historicidad del trabajo, de su lugar en una cronología. Hay algo más. Nuestra visualización de estilos es, en sí misma, un producto de

la conciencia histórica. Si no fuera por las derivaciones de normas artísticas precedentes, por la experimentación previa que se ha hecho con ellas, no podríamos reconocer el perfil de un nuevo estilo. Más aún: la misma noción de "estilo" necesita una perspectiva de aproximación histórica. La conciencia de estilo como un problemático y aislado elemento de una obra de arte ha surgido en el público y en la crítica en ciertos momentos históricos. Como una pantalla tras la que se han debatido otros problemas. En última instancia, problemas éticos y políticos. Desde el Renacimiento, la idea "tener un estilo" ha configurado una de las soluciones propuestas, con intermitencia, a las sucesivas crisis que han amenazado viejas ideas de verdad, de rectitud moral, de naturalidad.

Pero supongamos que se admite todo eso. Que toda representación se encarna en un estilo dado (es fácil decirlo y escribirlo). Y que, por consiguiente, no existe —en términos estrictos— algo como el realismo, excepto en cuanto éste constituye en sí misma una especie de convención estilística (esto ya es algo más difícil de sostener). Se dan, a pesar de todo, estilos. Cualquiera puede ponerse en contacto con movimientos artísticos que tienen evidentemente algo más que "un estilo". Dos ejemplos: la pintura manierista de finales del siglo XVI y principios del XVII; el "Art Nouveau" en pintura, arquitectura, mobiliario, objetos domésticos. Artistas como Parmigianino, Pontorno, Rosso, Bronzino; Gaudi, Guimard, Deardsley y Tiffany cultivaron el estilo de alguna manera obvia. Al menos parecen estar preocupados con preguntas estilísticas. Y ciertamente colocan el acento menos en lo que dicen que en la manera de decirlo.

Para enfrentarnos a un arte de esta naturaleza (que en apariencia exigiera la distinción estilo/contenido que he señalado debemos abandonar) se necesita un término como "estilización" o su equivalente. "Estilización" es lo que se hace presente en una obra de arte, precisamente cuando

el artista no se propone la —de ninguna manera inevitable— distinción entre materia y manera, fondo y forma. Cuando eso ocurre, cuando el estilo y el tema son discernibles —es decir, cuando el estilo y el contenido se enfrentan uno a otro— podemos legítimamente hablar de temas tratados (o maltratados) de acuerdo a un cierto estilo. El maltrato creativo parece ser la regla más frecuente. Porque cuando se concibe el material artístico como una "materia temática" también se experimenta como algo con posibilidades de agotamiento. Y al entender que los temas están en un proceso avanzado de agotamiento, éstos devienen entonces aptos para una estilización cada vez mayor.

Hagamos un paralelo en cine. Comparemos las primeras películas de Von Sternberg, por ejemplo (*Salvation Hunters*, *Underworld*, *The Docks of New York*) con las seis películas estadounidenses que hizo con Marlene Dietrich allá por los treinta. Los mejores filmes del mejor Von Sternberg asumen pronunciados rasgos estilísticos; una superficie estética sofisticadísima. Pero no sentimos lo mismo ante la narrativa del marinero y la prostituta en *The Docks of New York* que ante las aventuras de la Dietrich en *Blonde Venus* o en *The Scarlet Express* que representan un ejercicio de estilo. Lo que ensavia estos últimos filmes de V.S. es la actitud irónica hacia el tema (amor romántico, la *femme fatale*); un juicio sobre ese tema, interesante sólo en cuanto se transforma por medio de la exageración. En una palabra: en cuanto se estiliza.

La pintura cubista o la escultura de Giacometti no serían ejemplos de "estilización", distinguibles de "estilo" en arte. Aunque haya una extensiva distorsión del rostro humano y de la figura humana, las distorsiones no tienden a hacer la figura y la cara interesantes. Pero la pintura de Crivelli y Georges de la Tour son ejemplos de lo que indico.

La "estilización" en una obra de arte, como algo distinto del estilo, refleja una ambivalencia (afección opuesta al desprecio, obsesión contrarrestada por la ironía) hacia el tema. Se mantiene esta ambiva-

lencia por un especial distanciamiento del tema a través de la cobertura retórica de la estilización. Pero como resultado común observaremos que la obra de arte se hace excesivamente estrecha y repetitiva.

O bien, que las diferentes partes parecen disociadas, fuera de sus goznes. (Un buen ejemplo de esto último que subrayo lo da la relación entre el visualmente brillante "denouement" en *The Lady from Shanghai* de Orson Welles y el resto de la película.) Sin duda que en una cultura hipotecada a la utilidad del arte (en especial a la utilidad moral), embarazada por una necesidad inútil de ahuyentar del arte solamente aquellas otras artes que procuran el mero entretenimiento, las excentricidades del arte estilizado proveen una satisfacción válida y valiosa. He descrito estas satisfacciones en otro ensayo, con el nombre de "camp". (1) Sin embargo, es evidente que el arte estilizado —palpablemente un arte de exceso, al que le falta armoniosidad— nunca puede ser un arte de alto vuelo.

El fantasma de la noción contemporánea de estilo es la oposición espúrea entre forma y contenido. ¿Cómo podremos exorcisar el sentimiento de que el "estilo" —que funciona como la noción de forma— subvierte el contenido? De algo podemos estar seguros. Ninguna afirmación de la relación orgánica entre estilo y contenido se hará realmente con convicción —o llevará a los críticos que hacen esta afirmación al remodelado de su trabajo específico— hasta que la noción de contenido haya sido puesta en su verdadero lugar. La mayoría de los críticos no se oponen a llegar a este acuerdo: una obra de arte no "contiene" una cierta cantidad de contenido (o función, como en el caso de la arquitectura) embellecida por el "estilo". Pero muy pocos se toman el trabajo de llegar hasta las últimas consecuencias positivas de este principio que aceptan con unanimidad. ¿Qué es "contenido"? Y, más precisamente, ¿qué queda de la noción de contenido cuando transcendemos la antítesis de estilo (o forma y contenido)? Parte de la

respuesta está en el hecho de que hablar de que una obra de arte tenga "contenido" es, de por sí, una convención estilística bastante peculiar. La gran tarea que queda a la teoría crítica es examinar en detalle la función formal del contenido.

Hasta que llegue el reconocimiento y la exploración conveniente de esta función, no se podrá evitar que los críticos sigan tratando las obras de arte como "manifestaciones". (Menos, desde luego, en aquellas artes que son abstractas o han avanzado bastante en el abstraccionismo: música, pintura, danza. En ellas, los críticos no han resuelto en problema; las artes mismas se lo han quitado de las manos). Desde luego, una obra de arte puede ser considerada como una manifestación; es decir, como una respuesta a una pregunta. En el nivel más elemental podemos considerar el retrato del Duque de Wellington pintado por Goya como la respuesta a la pregunta: ¿Qué aspecto tenía Wellington? También puede verse en *Anna Karenina* la investigación de los problemas del amor, matrimonio y adulterio. Aunque el tema de la adecuación a la vida de la representación artística se haya abandonado bastante en la pintura, esa adecuación todavía constituye un poderoso modelo de juicio en la mayoría de las apreciaciones que se hacen sobre novelas serias, obras de teatro, cine. En la teoría crítica la noción precedente no es de hoy. Al menos desde Diderot, la principal tradición de la crítica (en todas las artes que apelan a criterios tan aparentemente disímiles como verosimilitud y corrección moral) trata, en efecto, a la obra de arte como una manifestación que toma la forma de una obra de arte.

Inevitablemente, los críticos que miran las obras de arte como manifestaciones hablan con cautela de "estilo" aun cuando de labios para fuera hablen de "imaginación". Todo lo que esa imaginación significa para ellos, de todos modos, es la entrega supersensitiva de la "realidad". Y es sobre esta "realidad" a la que

la obra de arte ha hecho —digámoslo así— caer en la trampa, sobre la que los críticos continúan centrando su foco atencional, más que sobre el problema de hasta qué punto una obra de arte ocupa a la mente humana en ciertas transformaciones.

Pero si la metáfora de la obra de arte como manifestación pierde su autoridad, la ambivalencia hacia "el estilo" debería desaparecer. Porque esta ambivalencia refleja la tensión que —se presupone— existe entre la manifestación y la manera en que ésta se presente.

Al final, sin embargo, tenemos que reconocer que no podemos modificar las actitudes hacia el estilo apelando tan sólo a la "apropiada" (en cuanto opuesto a la utilitaria) manera de mirar las obras de arte. La ambivalencia hacia el estilo no radica únicamente en el simple error —sería entonces bastante sencillo de erradicar— sino en una pasión: la pasión de una totalidad de la cultura. Esta pasión existe para proteger y defender valores tradicionalmente concebidos como "adyacentes" al arte —esto es: verdad y moralidad— pero que permanecen en perpetuo peligro de verse comprometidos por el arte. Detrás de la ambivalencia hacia el trato que se da al estilo se esconde, en última instancia, la confusión histórica occidental acerca de la relación entre arte y modalidad, lo estético y lo ético. Porque el problema del arte versus moralidad es un pseudoproblema. La distinción en sí misma, una trampa. Ya que su plausibilidad continuada descansa en no cuestionar lo ético sino lo estético tan sólo. Argüir en este terreno, buscando defender la autonomía de lo estético (y yo misma lo he hecho, aunque con bastante desconfianza) es ya dar por supuesto algo que no debería darse por supuesto jamás: que existen dos independientes fuentes de respuesta, la estética y la ética, que rivalizan por conseguir nuestra adhesión cuando "experimentamos" una obra de arte. Esto presupondría que durante la experiencia artística uno tiene realmente que elegir entre conducta responsable y

humanitaria de una parte, y la estimulación placentera de la conciencia, de otra.

Desde luego nunca tenemos una respuesta puramente estética a las obras de arte. Ni hacia una novela o una obra de teatro con su pintura de seres humanos eligiendo y actuando. Ni, aunque sea menos evidente, hacia una pintura de Jackson Pollock o un vaso griego. (Ruskin ha escrito agudamente sobre los aspectos morales de las propiedades formales de la pintura.) Pero tampoco sería apropiado que buscásemos una respuesta moral a algo en una obra de arte en el mismo sentido en que la buscamos al actuar en la vida real. Sé que me indignaría (psicológica, legalmente) si uno de mis conocidos asesinasen a su esposa y no recibiese castigo. Pero no puedo indignarme, como muchos críticos parecen hacerlo, cuando el héroe de *An American Dream* de Norman Maller asesina a su esposa y queda sin castigo. Divine, Darling y los otros en *Nôtre Dame des Fleurs* de Genet no son personas reales a las que se nos pide invitemos a nuestra casa; son figuras en un paisaje imaginario. El punto de que hablo parecerá obvio, pero ante la insistencia de juicios cortés-moralísticos en la crítica de la literatura contemporánea (y en la crítica cinematográfica) vale la pena repetirlo unas cuantas veces. Para muchísimas personas, como Ortega y Gasset ha señalado en *La Deshumanización del Arte*, el placer estético es un estado mental esencialmente indistinguible de sus respuestas ordinarias. Por arte entienden un medio a través del cual se ponen en contacto con problemas humanos interesantes. Cuando se apenan y se divierten junto a los destinos humanos en una obra de teatro, en un filme, en una novela, no se afligen o gozan de manera distinta que en la vida real. A no ser que la experiencia de los destinos humanos en arte contenga menos ambivalencia, es relativamente desinteresada y está libre de consecuencias penosas. La experiencia es también, hasta un cierto grado, más intensa. Porque cuando el sufrimiento y el placer se experimentan vicariamente, el público puede permitirse el lujo de sentirse ávido. Pero, como Ortega sostiene, "una preocupación con el contenido

humano de la obra (de arte) es en principio incompatible con el juicio estético" (2).

Ortega, creo, tiene toda la razón. Pero yo no abandonaría el problema donde él lo hace porque así se aísla tácitamente lo estético de la respuesta moral. El arte está conectado con la moralidad, argüiría yo. Uno de los modos en que está así unido es éste: el arte puede darnos placer moral; pero el placer moral peculiar del arte no es el placer de aprobar o desaprobamos actos humanos. El placer moral en arte al igual que el servicio moral que el arte lleva a cabo, consiste en la gratificación inteligente de la conciencia.

La moralidad es una forma de actuar y no un repertorio de elecciones. Si la moralidad se entiende de esta manera —como uno de los logros de la voluntad humana, dictándose a sí misma un modo de actuar y de estar en el mundo— entonces es claro que no existe antagonismo genérico entre la forma de conciencia que apunta a la acción y que es moralidad y el alimento de la conciencia que es la experiencia estética. Solamente cuando se reducen las obras de arte a manifestaciones que proponen un contenido específico y cuando se identifica la moralidad con una moralidad particular (y cualquier moralidad particular conserva impurezas; esos elementos que no son más que una defensa de intereses sociales limitados y valores de clase), solamente entonces puede pensarse que la experiencia de una obra de arte sea destructura de la moralidad. Solamente entonces puede haber la completa distinción entre lo estético y lo ético.

Pero si entendemos la moralidad en el plano de lo individual como una decisión genérica de parte de la conciencia, entonces quedará bien claro que nuestra respuesta al arte es "moral" en cuanto que es, inevitablemente, la vitalización de nuestra sensibilidad y de nuestra conciencia. Porque la sensibilidad nutre exactamente nuestra capacidad para la elección moral y nos señala nuestra presteza a actuar. Asumiendo que elegimos realmente —que

es pre-requisito indispensable para llamar moral a un acto dado— y no que estamos ciegos e irreflexivamente obedeciendo. El arte lleva a efecto este cometido "moral" porque las cualidades que son intrínsecas a la experiencia estética (desinterés, contemplación, atención, despertar de los sentidos) y al objeto estético (gracia, inteligencia, expresividad, energía, sensibilidad) son constituyentes fundamentales de una respuesta moral a la vida.

En arte "contenido" es, por decirlo así, el pretexto, el fin, el cebo que atrae a la conciencia en estos procesos formales de transformación.

Tomemos el caso Genet —aunque aquí haya una evidencia adicional para lo que pretendo esclarecer, porque las intenciones del artista son conocidas. Genet, en sus escritos, parece pedirnos que aprobemos su crueldad, su traición, su desenfreno y asesinato. Pero en cuanto está haciendo una obra de arte, Genet no aboga por nada. Genet registra, devora, transfigura su experiencia. En los libros de Genet este mismo proceso es, de hecho, su tema explícito. Sus libros no son obras de arte solamente sino libros sobre arte. Sin embargo aun cuando (como suele suceder) el proceso no esté en la superficie de la demostración del artista, a lo que debemos prestar atención es a este proceso de la experiencia. No importa que los personajes de Genet nos repelan en la vida real. También nos ocurriría lo mismo con la mayor parte de los personajes de *King Lear*. El interés de Genet estriba en la manera en que su "temática" es anihilada por la serenidad e inteligencia de su imaginación.

Aprobar o reprobar moralmente lo que una obra de arte "dice" es tan ajena a la obra de arte, como sentirse sexualmente excitado por ella. (Ambas experiencias son, desde luego, muy comunes). Las razones esgrimidas contra la propiedad y pertinencia de una puede aplicarse igualmente a la otra. De hecho, en esta noción de anihilación del tema tenemos tal vez el único criterio serio para distinguir entre literatura erótica o filmes o cuadros artísticos

y aquellos que (por no tener mejor palabra) hemos llamado pornografía. La pornografía tiene un "contenido" y su finalidad es ponernos en contacto (con disgusto, con deseo) con ese contenido. Es un sustituto de la vida. Pero el arte no excita. O, si lo hace, la excitación se aplaca dentro de los términos de la experiencia estética. Todo arte grande induce a la contemplación, a una dinámica contemplación. No importa cuánto se exciten los lectores, el auditorio o los espectadores por una provisional identificación de lo que revela la obra de arte con lo que sucede en la vida real. Su última reacción —en cuanto reaccionen a la obra como una obra de arte será distanciada, reposada, contemplativa, emocionalmente libre. Más allá de la indignación y la aprobación. Interesa notar que Genet ha dicho recientemente que ahora piensa que si sus libros excitan sexualmente a los lectores, entonces "están mal escritas: porque la emoción poética debe ser tan fuerte que ningún lector se sienta movido sexualmente. Si mis libros contienen pornografía, no los rechazo. Simplemente digo que me faltó gracia."

No debe admitirse la objeción de que esta aproximación reduce el arte a mero "formalismo". (Esa palabra debe reservarse para aquellas obras de arte que perpetúan mecánicamente fórmulas estéticas agotadas, pasadas de moda.) Decir que una obra de arte no tiene contenido alguno tiene el mismo sentido que decir que el mundo no tiene contenido. El mundo y la obra de arte "son". Ni uno ni otro necesita justificación. Ni posiblemente la pueda tener.

El hiperdesarrollo del estilo en la pintura manierista y el Art Nouveau, por ejemplo, es una forma enfática de experimentar el mundo como fenómeno estético. Pero solamente una forma particularmente enfática que surge de la reacción contra un estilo de realismo opresivamente dogmático. Todo estilo —todo arte— proclama esto que digo. Y el mundo es, en última instancia, un fenómeno estético.

En otras palabras: el mundo (todo lo que existe) no puede tener justificaciones úl-

timas. La justificación es una operación mental, posible sólo cuando consideramos una parte del mundo en relación con otra. No cuando consideramos la totalidad de lo existente.

En cuanto nos damos a ella, la obra artística ejerce un total y absoluto dominio sobre nosotros. Robbe-Grillet ha escrito: "Si el arte es algo, es todo; y en este caso debe bastarse a sí mismo y nada puede haber más allá de él."

Pero esta posición se presta a la caricatura fácil. Porque vivimos en el mundo. Y es en el mundo en donde se hacen y se gozan los objetos de arte. El derecho de autonomía que —sostengo— tiene la obra de arte (su libertad para "no significar" nada) no destruye la consideración del efecto, impacto o función del arte, una vez que se conceda que en este funcionamiento del objeto artístico como objeto artístico el divorcio entre lo estético y lo ético no tiene sentido.

He usado hasta ahora la metáfora del alimento para el arte. Devenir complicados con una obra de arte lleva en sí, por supuesto, la experiencia de separarnos del mundo. Pero la obra de arte misma también nos devuelve —de alguna manera— al mundo, más abiertos y enriquecidos.

¿De qué "trata" *Hamlet*? De *Hamlet*. De su situación particular; no de la condición humana. Una obra artística es una especie de representación, registro o testimonio que da forma palpable a la conciencia; su objeto es explicitar lo singular. Si es verdad que no podemos juzgar (moral, conceptualmente) a no ser que generalicemos, entonces también será cierto que la experiencia de obras artísticas y lo que se representa en ellas trasciende todo juicio aunque la obra misma pueda ser juzgada como arte. ¿No es eso lo que reconocemos como un aspecto de la obra de arte más excelsa en la *Iliada*, las novelas de Tolstoy y los dramas de Shakespeare? ¿No debemos conceder que tal arte anula nuestros pequeños

juicios, nuestras etiquetas fáciles a personas y actos como buenos o malos? Y que esto suceda mejora nuestra situación. (Más aún: la causa de la moralidad gana con todo ello.) Porque la moralidad, a diferencia del arte, está, en raíz, justificada por su utilidad: que hace la vida —o se supone que la hace— más humana y vivible para todos nosotros. Pero la conciencia —que se solía llamar, bastante tendenciosamente, la facultad de contemplación— puede ser, y es, más amplia y más varia que la acción. Tiene su alimento; arte y pensamiento especulativo. Actividades que pueden ser descritas como autojustificativas o como sin necesidad de justificación. La obra de arte quiere hacernos comprender o ver algo singular, no juzgar o generalizar. En este acto de comprensión acompañado por una voluptuosidad consiste el único fin válido —y la sola justificación suficiente— de una obra de arte.

Tal vez la mejor manera de aclarar la naturaleza de nuestra experiencia frente a las obras de arte y la relación entre el arte y el resto de los sentimientos y acciones humanas sea invocar la noción de voluntad. Una noción útil. Porque la voluntad no es sólo un aspecto particular de la conciencia, la conciencia energizada. Es también una actitud hacia el mundo, de un sujeto hacia el mundo. El complejo tipo de voluntad que está incorporado y comunicado en la obra de arte elimina el mundo y al mismo tiempo lo encuentra de una manera extraordinariamente intensa y especializada. Este doble aspecto de la voluntad en el arte ha quedado expresado con precisión por Raymond Bayer: "Cada obra de arte nos da la memoria esquematizada y separada de un acto volitivo". En cuanto que es recuerdo esquematizado y liberado el querer que hay en el arte se separa a sí mismo del mundo.

Todo lo cual nos retrotrae a la famosa afirmación de Nietzsche en *El Origen de la Tragedia*: "El arte no es una imitación de la naturaleza sino su suplemento metafísico crecido junto a él para sobrepasarlo".

Toda obra de arte se asienta a cierta distancia de la realidad vivida que ella representa. Esta "distancia" es, por definición, inhumana o impersonal hasta cierto punto. Puesto que para que aparezca ante nosotros como arte, la obra debe restringir la intervención sentimental y la participación emocional que son funciones de "cercanía". El grado y manipulación de esta distancia, las convenciones de la distancia, constituyen el estilo de la obra. En un análisis final, el "estilo" es el arte. Y el arte no es ni más ni menos que los varios modos de la estilizada representación deshumanizada.

Pero este punto de vista —sobre el que Ortega y Gasset, entre otros, se ha extendido— puede ser fácilmente malinterpretado. Ya que parecería sugerir que el arte, en tanto que se acerca a su propia norma, es una suerte de juguete impotente, sin importancia. Ortega mismo contribuye bastante a tal malinterpretación al omitir las diversas dialécticas entre el yo y el mundo implícitas en el experimentar obras de arte. Ortega focaliza con demasiada exclusividad la noción de la obra de arte como una cierta clase de objeto, con sus propios aristocráticos modelos para ser saboreado. Una obra de arte es antes que nada un objeto, no una imitación; y es cierto que todo arte grande se basa en la distancia, en la artificialidad, en el estilo, en lo que Ortega llama deshumanización. Pero la noción de distancia (y la de deshumanización también) puede llevar a equívocos. A no ser que se añada que el movimiento no es justamente "alejante de", sino "hacia" el mundo. El trascender del mundo en el arte es, también, una forma de encontrarse con el mundo y de entrenar o educar la voluntad para estar en el mundo. Parecería que Ortega —y Robbe-Grillet, para tomar un exponente reciente de la misma posición— se sienten todavía un poco cautivados por el encantamiento de la noción de "contenido". Porque para limitar el contenido humano del arte, y para desplazar ideologías cansadas como el humanismo o el realismo socialista que pondrían el arte al servicio de alguna idea

moral o social, se ven forzados a pasar por alto o a simplificar la noción de arte. Con toda la persuasión que ponen Ortega y Robbe-Grillet en su defensa de la naturaleza formal del arte, el espectro del desaparecido "contenido" prosigue asomándose al borde de sus argumentos, dándole la "forma" un aspecto desafiantemente anémico, saludablemente exangüe.

El argumento nunca se completará hasta que pensemos en "forma" y "estilo" sin la amenaza del espectro, sin un sentimiento de pérdida. La atrevida inversión de Valéry —"Literatura. Lo que es forma para cualquiera es 'contenido' para mí"— apenas sirve. No podemos creernos ajenos a una distinción tan habitual y tan evidente —en apariencia— por sí misma. Podemos hacer eso adoptando un teórico punto de vista diferente, más ventajoso, más, orgánico: la noción de voluntad. Lo que se requiere de una noción de este tipo es que haga justicia al doble aspecto del arte. Arte-objeto y Arte-función; arte-artificio y arte-forma viviente de la conciencia; arte-transcendente o suplementante de la realidad y arte-explicitador de las formas de encuentro con la realidad; arte-creación autónoma individual y arte-fenómeno histórico dependiente.

El arte es la objetivación de la voluntad en una cosa o en una acción y la provocación o despertar de la voluntad. Desde el punto de vista del artista, es la objetivación de una volición; desde el punto de vista del espectador, es la creación de un decorado imaginario para la voluntad.

De hecho la historia entera de las diversas artes podría ser escrita como la historia de diferentes actitudes acerca de la voluntad. Nietzsche y Spengler escribieron estudios pioneros sobre el tema. Un valioso intento reciente puede encontrarse en el libro de Jean Starobinski, *La invención de la libertad*, dedicado principalmente a la pintura y arquitectura del siglo XVIII. Starobinski examina el arte de este período en términos de nuevas ideas de autodomínio y de dominio del mundo;

ideas nuevas representativas de nuevas relaciones entre el yo y el mundo. Ve el arte como un poner nombre a las emociones. Emociones, deseos, aspiraciones son virtualmente inventadas al ser llamadas así y, en cierto modo, promulgadas por el arte. Por ejemplo, la "soledad sentimental" provocada por los jardines estructurados en el siglo XVIII y por las ruinas tan enormemente admiradas.

Así se vería claro que el recuento de la autonomía del arte que pretendo —en el que he caracterizado al arte de paisaje imaginario o de decorado de la voluntad— no sólo no excluye el examen de obras de arte como fenómenos históricamente especificados sino que invita al examen.

Las intrincadas convulsiones estilísticas del arte moderno se presentan nitidamente como una función de la extensión técnica sin precedentes de la voluntad humana efectuada por la tecnología. Y el devastador compromiso de la voluntad humana a una forma nueva del orden social y del orden sociológico, como una extensión basada en el cambio incesante. Queda todavía por decir que la mera posibilidad de la explosión tecnológica, de la ruptura contemporánea entre el yo y la sociedad dependen de actitudes hacia la voluntad que son parcialmente inventadas y (en parte también) diseminadas por obras de arte en un cierto momento histórico y que aparecen después como una lectura "realista" de la perenne naturaleza humana.

El estilo es el principio de decisión en una obra de arte, la firma de la voluntad del artista. Y como la voluntad humana es capaz de indefinido número de posibilidades, hay un indefinido número de posibles estilos para las obras de arte.

Visto desde el exterior —esto es, históricamente— las decisiones estilísticas pueden ser siempre correlativas con algún desenvolvimiento histórico: la invención de la escritura o de la imprenta, la invención o transformación de instrumentos musicales, la disponibilidad de nuevos materiales para el escultor o arquitecto. Pero este

acercamiento —aunque sensato y valioso— da una visión necesariamente burda de las cosas. Trata de “períodos” y “tradiciones” y “escuelas”. Desde dentro —es decir, cuando se examina una obra de arte individual y uno intenta darse cuenta de su valor y efecto— cada decisión estilística contiene un elemento de arbitrariedad aunque parezca muy justificable **propter hoc**. Si el arte es el juego supremo que la voluntad juega consigo misma, “el estilo” consiste en una nómina de reglas según las cuales se juega el juego. Y las reglas son siempre, un límite arbitrario y artificial; ya sean de forma (terza rima, música dodecafónica, frontalidad) o se refieran a la presencia de un cierto “contenido”. El papel de lo arbitrario e injustificable en el arte nunca ha sido suficientemente reconocido. Desde que la libre empresa y la crítica comenzaron con la **Poética** de Aristóteles, los críticos han sido embaucados y enfatizan lo necesario en el arte. (Cuando Aristóteles dijo que la poesía era más filosófica que la historia, estuvo acertado en cuanto quería rescatar la poesía, las artes mismas, de ser concebidas como un tipo de manifestación particular, factual, descriptiva. Pero lo que dijo indujo e induce aún a equívocos porque sugiere que el arte nos da algo parecido a lo que da la filosofía: una argumentación. La metáfora de la obra de arte como “argumento”, con premisas y consecuencias ha guiado desde entonces a buena parte de los críticos). Generalmente los críticos que quieren alabar una obra de arte se sienten forzados a demostrar que cada parte está justificada, que no podría ser de otra manera. Y cada artista, al trabajar y recordar el papel que juegan la casualidad, la fatiga, las distracciones externas en su trabajo sabe que el crítico miente. Sabe que podría haber sido de otra manera. El sentido de inevitabilidad que una gran obra de arte proyecta no está compuesto de la inevitabilidad o necesidad de sus partes sino del todo.

En otras palabras: lo que es inevitable en una obra de arte es el estilo. Hasta el

punto en que una obra de arte nos parezca bien, justa, inimaginable de otra manera (sin pérdida o daño) hasta ahí estamos respondiendo a la cualidad de su estilo. Las obras artísticas más atractivas son las que nos dan la ilusión de que el artista no ha tenido alternativas, tan completamente centrada está en su estilo. Compárese lo que hay de forzado, elaborado, sintético en la construcción de **Madame Bovary** y **Ulysses** con la facilidad y armonía de otras obras tan ambiciosas como esas **Les Liaisons Dangereuses**, o **Metamorfosis** de Kafka. Los dos primeros libros son grandes de verdad. Pero el arte más grande aparece siempre oculto, no se ve la construcción. El estilo de un artista que tenga sólo esta calidad de autoridad, seguridad, fluencia, inevitabilidad no le confiere, desde luego, a su obra el más alto nivel de realización. Las dos novelas de Radiguet la tienen; también la tiene Bach.

La diferencia que he trazado entre “estilo” y “estilización” podría equipararse a la diferencia entre voluntad y voluntariedad.

Desde el ángulo técnico, el estilo de un artista es nada más que el idioma particular en que el artista despliega las formas de su arte. Por esta razón los problemas que surgen del concepto de “estilo” se confunden con los que surgen del concepto de “forma” y sus soluciones tienen mucho en común.

Por ejemplo, una función del estilo se identifica —poque es simplemente una especificación más individual— con la función importante de la forma señalada por Coleridge y Valéry: preservar las obras contra el olvido. Esta función no resulta difícil de demostrar. Basta fijarse en el rítmico, algunas veces rimado carácter de todas las literaturas primitivas orales. Ritmo y rima y los más complejos recursos formales de la poesía (metro, simetría de las imágenes, antítesis) son los medios por los que las palabras se esforzaban en crear

una memoria de sí mismas antes de que los signos materiales (escritura) fueran inventados. De aquí que todo lo que una cultura arcaica desee preservar en la memoria sea transformado en forma poética. “La forma de una obra” —expresa Valéry— es la suma de sus características perceptibles, cuya acción física compele al reconocimiento y tiende a resistir todas las variadas causas de disolución que amenazan las expresiones del pensar; ya sea la inatención o el olvido, ya sean incluso las objeciones que puedan surgir contra ella en la mente”.

Así que la forma —en su específico idioma, estilo— es un plan de impronta sensorial. El vehículo para la transacción entre las expresiones sensoriales y la memoria (individual o cultural). Esta función mnemotécnica explica por qué cada estilo depende de algún principio de repetición o de redundancia y por qué pueda ser analizado en términos referentes a ese principio.

También explica las dificultades de este periodo contemporáneo de las artes. Hoy en día los estilos no se desarrollan con la lentitud de otros tiempos, ni se suceden uno a otro gradualmente en aquellos largos periodos de antaño que permitían al público asimilar en su totalidad los principios de repetición sobre los que la obra de arte estaba construida. En vez de eso nos encontramos con el fenómeno opuesto. Los estilos se suceden uno a otro con rapidez. De tal modo que parecen no dar tiempo ni respiro a sus auditores, a su público. Y si no percibimos cómo una obra se repite, la obra permanece, casi literalmente, imperceptible. Y por lo tanto, ininteligible al mismo tiempo. Es la percepción de las repeticiones lo que hace devenir inteligible una obra de arte. Hasta que no hayamos penetrado no en el “contenido” sino en los principios de (y equilibrio entre) la variedad y la redundancia en **Winterbranch** de Merce Cunningham o en un concierto de cámara de Charles Wuorinen o en **Naked Lunch** de Burroughs o en los cuadros “negros” de Ad Reinhardt estas obras tienen el peligro de parecer abu-

rridas, feas, confusas o presentarnos los tres efectos a la vez.

El estilo tiene otras funciones además de ser —en el sentido extenso que acabo de indicar— un artificio mnemónico.

Por ejemplo: todo estilo lleva en sí una decisión epistemológica, una interpretación de cómo y qué percibimos. Esto se comprueba con facilidad en el periodo contemporáneo, autoconsciente, de las artes. Aunque no es menos cierto referido a otro periodo artístico, desde luego. Fijémosnos en que el estilo de Robbe-Grillet expresa una perfectamente válida —aunque estrecha— penetración de las relaciones entre personas y cosas: que las personas son cosas también y que las cosas no son personas. El tratamiento conductista que hace R-G de las personas y su rechazo a “antropomorfizar” las cosas se reduce a una decisión estilística —dar un exacto recuento de las propiedades visuales y topográficas de las cosas; excluir, virtualmente, otras modalidades sensibles que no sean la vista porque el lenguaje que poseemos para describirlas es menos exacto y menos neutral. El repetitivo estilo de **Melanctha** de Gertrude Stein expresa su interés en la dilución de la conciencia inmediata por medio de la memoria y la anticipación. Lo que ella llama “asociación”, que está oscurecido en el lenguaje por el sistema de tiempos verbales empleado. La insistencia de Stein en el presente de la experiencia se identifica con su decisión de conservar el presente verbal, de elegir palabras cortas y comunes, de repetir grupos de ellas sin cesar, de usar una sintaxis heterodoxa en extremo y de pasar por alto la mayor parte de los signos de puntuación. Cada estilo es un medio de insistir en algo. Se verá, pues, que las decisiones estilísticas al mismo tiempo que enfocan nuestra atención sobre algunas cosas también la encasillan, son, en suma, un rechazo a permitirnos ver otras cosas. Pero el mayor interés de una obra de arte, lo que la hace más atrayente que otra, no descansa en el mayor número de cosas a las que

las decisiones estilísticas de esa obra nos permitan prestar atención sino más bien estriba en la intensidad y autoridad y sabiduría de esa atención; no importa la estrechez de su foco.

En el sentido más estricto todo contenido de conciencia es inefable. La sensación más simple es, en su totalidad, indescribible. Toda obra de arte, por lo tanto, ha de entenderse no sólo como algo interpretado sino como un cierto manejo de lo inefable. En el arte más excelso uno tendrá siempre conciencia de cosas que no pueden decirse (reglas de "decoro"), de la contradicción entre expresión y presencia de lo inexpresable. Los artilugios estilísticos son también técnicas para soslayar algo. Los elementos más poderosos en una obra de arte, resultan ser, con frecuencia, sus silencios.

Queda por decir que esta noción de estilo puede aplicarse a cualquier tipo de experiencia humana (siempre que hablemos de sus formas o cualidades). Exactamente del mismo modo que muchas obras de arte que ejercen su atractivo sobre nosotros presentan impurezas o mezclas con respecto a los patrones que he venido exponiendo aquí, así también muchos ejem-

plos de nuestra experiencia diaria que no podrían clasificarse en estricta justicia de obras de arte poseen algunas cualidades de los objetos del arte. Cuando la palabra o el movimiento o la conducta o los objetos exhiben una cierta desviación del más directo, útil, insensible modo de expresión o del estar en el mundo, podemos interpretarlos como poseedores de un "estilo" autónomo y ejemplar.

Traduc. de Jesús C. Guiral

(1) "Notes on Camp", Partisan Review, Fall 1964. Este ensayo al que la autora se refiere ha sido traducido con el nombre de "Notes sobre Camp" en la Revista de Occidente, Nº 42, Septiembre 1966, págs. 310-327. (N. del T.).

(2) Ortega continúa: "...Del mismo modo quien en la obra de arte busca el conmoverse con los destinos de Juan y María o de Tristán e Iseo y a ellos acomoda su percepción espiritual, no verá la obra de arte. La desgracia de Tristán sólo es tal desgracia y, consecuentemente, sólo podrá conmover en la medida en que se la tome como realidad. Pero es el caso que el objeto artístico sólo es artístico en la medida en que nos es real... La mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte; en vez de esto, pasa al través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida... Durante el siglo XIX los artistas han procedido demasiado impudicamente. Reducían a un minimum los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas... Productos de esta naturaleza, sólo parcialmente son obras de arte, objetos artísticos... Se comprende, pues, que el arte del siglo XIX haya sido tan popular... no es arte, sino extracto de vida".

César Fernández Moreno

Paralelo entre Leopoldo Lugones y Macedonio Fernández

La recoleta vida de Macedonio Fernández configura en alguna forma una oposición total a la de Leopoldo Lugones, hombre esencialmente público, ejecutor de una inquietud multiforme en todos los amplios sectores de su capacidad. También la obra lírica de ambos es radicalmente diversa, ya que la de Lugones está signada por una básica preocupación formal, en tanto la de Macedonio sigue un constante y personal proceso de profundización espiritual. Un atento paralelo entre estos dos hombres iluminará los opuestos caminos que ellos han abierto, no sólo ya en la poesía argentina, sino en nuestra literatura toda.

Lugones responde cabalmente a la caracterización general del modernismo. Como Rubén Darío, tuvo una doble preocupación: el tema exquisito, la riqueza formal. Darío había inaugurado en América la serie de los literatos puros, es decir, los que toman la literatura como contenido exhaustivo de sus vidas: esto es lo que resultará ser también Lugones, aunque él hubiera querido otra cosa. En Sarmiento o en Mitre, la literatura era un arma más para su actuación global en la vida del país; ellos fueron, además de escritores, generales y hasta presidentes de la república. Es lo que hubiera querido ser Lugones, pero no pudo llegar más que a literato puro, sacudido, eso sí por pujos de impureza. El tuvo *in mente* aquellos modelos proteicos, y se lo ve siempre tratando de influir en la vida social del momento y lugar que lo rodean: hasta tal punto que, entre los escritores argentinos contemporáneos, es Lugones quien más se presta a ser juzgado desde un punto de vista sociológico, quien más determinado está por su contexto histórico social.

Macedonio Fernández, en cambio, no solamente está fuera de la literatura pura,

sino fuera de la literatura. Se debe a sí mismo, emerge exclusivamente de sí, no toma nada del medio ambiente: el medio ambiente es nada para él. Por lo tanto, si Lugones fue nuestro primer literato puro, Macedonio fue mucho más: nuestro primer y tal vez único *individuo puro*, sin otro ser que el propio, prácticamente ajeno a la contingencia. El mundo "vino a él" en un año "muy" 1874, eje natal de la última generación modernista; el mismo año que a Lugones, pero Macedonio fue y representó exactamente todo lo contrario que él. Si Lugones centró su vida en la palabra y en la técnica literaria, Macedonio las desdiseñó completamente para zambullirse en la vida y la pasión. Macedonio Fernández escribía en el papel de los envoltorios del almacén, primero en sentido horizontal, y luego cruzando el texto anterior. Su más importante poema, *Elena Bellamuerte*, lo dejó guardado dentro de una lata de bizcochos, en la casa de un amigo. Este amigo lo encontró veinte años después, al abrir esa lata por casualidad.

Macedonio quiso estar vivo y apasionado, no quiso ser un escritor sentado frente a una mesa, ni cosechar triunfos literarios; por eso se lo ha desconocido durante tanto tiempo. Como la de Lugones, pero en mayor grado aún, por haber escrito mucho menos la influencia de Macedonio derivó de su persona más que de sus escritos. No fue propiamente un escritor; fue un hablador, un pensador, un sentidor, un cantor; un *vidor* en el mejor sentido de la palabra. Macedonio llegó a postular en broma su candidatura para la presidencia, cosa que Lugones hubiera querido hacer en serio, pero nunca pudo o se atrevió. Leemos los libros de Macedonio y nos conquistamos, pero hablamos con quienes lo escucharon, como Borges, y nos dicen que

esos libros son un débil reflejo de lo que significaba su presencia personal.

Este paralelismo entre Macedonio Fernández y Leopoldo Lugones ofrece, como bien lo sabía Plutarco, la posibilidad de aprehender mejor cada personalidad, confrontándola con otra de significación equivalente. Y no puede reducirse a una mera delineación de ese paralelismo, sino que exige marcar las curvas, los puntos disidentes, los momentos de oposición entre las figuras consideradas. En lo que a mí respecta, debo admitir que lo trazo a partir de una preferencia subjetiva por Macedonio.

¿Cuál es la razón de esta preferencia? La primera es afectiva: simplemente, lo quiero más a Macedonio Fernández que a Leopoldo Lugones. Y detrás de esta inclinación hay una serie de razones que la cualifican. Creo que Macedonio es mucho más poeta, en una palabra, que Leopoldo Lugones, aunque el consenso público pueda pensar otra cosa, influido por la enorme, vasta, profunda, abrumadora actividad pública de Lugones. En el caso de Macedonio, su actitud fue un retiro, una ascesis, un apartamiento de todo lo que signifique éxito, una atención realmente "a lo interior", como quería San Juan de la Cruz, y una necesidad sólo secundaria de trasladarlo a una forma lingüística apta para ser oída o recibida. Macedonio no era, como Lugones, el pulpo que, para hacer sentir su poder, extiende sus múltiples irradian-tes tentáculos, conservando siempre el centro de la situación; era más bien la tortuga que esconde la cabeza bajo la caparazón para meditar su contorno.

Me asiste, por otra parte, una razón de justicia histórica: Macedonio, por todas esas razones, es mucho menos conocido que Lugones, y me ha parecido necesario ajustar la magnitud combativa de estas dos figuras. Si bien no comenzó a actuar hasta el año 1920, es decir, cuando ya Lugones había realizado una parte primordial de su obra, Macedonio tuvo igualmente una influencia capital en nuestra poesía contemporánea, y tanto es así que toda ella podría explicarse por la acción paralela y opuesta de ambas. Quienes los suceden están influidos o tocados por los descubri-

mientos de alguno de ellos, dos, o de los dos.

Temo, de todas maneras, que mi declarada simpatía pueda suscitar alguna resistencia por el solo hecho de no entregarme a una figura universalmente valorada, como la de Lugones, y exaltar, en cambio, a una figura virtualmente recién descubierta, como la de Macedonio. He sometido, pues, mi afectividad frente a estas dos figuras magistrales, a la autocrítica más severa que he podido, y he creído encontrar un punto de apoyo objetivo que podría ser compartido por mis lectores.

¿Cuál es la más profunda diferencia entre estas dos figuras? Una diferencia de libertad: Macedonio Fernández es y actúa mental y socialmente como un individuo libre, no constreñido por ninguna forma adoptada *a priori*. Esa libertad le da espontaneidad, naturalidad y, lo que es tal vez más importante, integridad, la que a su vez se deriva en estabilidad, permanencia, fijeza de la personalidad. En cada acto de su vida y en cada cosa que escribe, Macedonio no está actuando nunca como un especialista, sino como un hombre. Si está escribiendo, puede resultar un escritor; si está hablando, un orador; si está con su mujer, un enamorado. Pero en todos esos momentos lo veo, lo siento actuar con la totalidad de su personalidad, con entera libertad y sin sujeción a formas predeterminadas. Hay una calidad, un nivel más profundo y estable en el conjunto de su vida. Por eso, cuando Macedonio escribe, lo hace naturalmente y comprometiéndose en todas sus esferas de hombre. Este escribir tan esponáneo puede resultar, paradójicamente, de más eficacia literaria que ese literario escribir que en Lugones nos enfría y desanima.

Pues Lugones denota el fenómeno contrario: actuando sin libertad al postularse como literato, se basa en valores formales (la literatura misma como forma y sus subformas), y da un resultado literario, como desgajado de su personalidad humana total, que sólo aflora ocasionalmente a su poesía. Y digo formas por no decir dogmas, ya que el celo fanático con que (sin salir de lo literario) Lugones defiende algunos aspectos retóricos de la poesía, tales como la rima, es algo que excede el for-

malismo para transformarse en dogmatismo. Cuando Lugones escribe poemas actúa deliberadamente como poeta, con sujeción a una forma que él previamente se ha trazado para su especial actividad de poeta. Cuando escribe cada uno de sus libros de poemas trasluce una voluntad de ser romántico, simbolista, vanguardista o gauchesco. Siempre está acomodándose a formas prefijadas, que en ese momento él considera las indubitables y las que hay que aplicar, lo que no impide que en el momento inmediato siguiente acepte otras en reemplazo de aquéllas. Es así como va mudando estilísticamente de libro en libro, hasta tal punto que después de una obra tan vasta como la suya, ignoramos cuál era su forma espontánea y natural. Y si lo eran todas, eso nos estaría indicando de todos modos una variabilidad desde afuera más que una permanencia desde adentro.

Consideremos, por ejemplo, las musas, las figuras de mujer en la poesía de Lugones y Macedonio. En Leopoldo nos sale al encuentro la protagonista de *Océanida*, aquella mujer de "astral blancura" que entra al mar, deshumanizada como una diosa. O si no, opuestamente, aquella muchachita que viaja en el tranvía de *Luna ciudadana*, tratada en un plano tan frío y hasta agresivo, y que no sólo ha dejado de ser una diosa sino que no alcanza ya a ser una mujer, reduciéndose finalmente a una especie de caricatura. En cambio, las mujeres de Macedonio comienzan con aquella de *Suave encantamiento* cuyos ojos "se abren como las mañanas y que cerrándose dejan caer la tarde": una mujer humana ni idealizada en el sentido de la tragedia clásica ni caricaturizada en el sentido del sainete. La mujer de ese poema inicial de Macedonio reaparece luego, tratada con la misma naturalidad pero con mucha más profundidad en su poema de madurez, *Elena Bellamuerte*: "la que se fue entendida cual ninguna".

Lugones adopta en todos los casos una forma-dogma, una teoría cristalizada, y a partir de ella determina el resto de su personalidad, así como los insectos son determinados por su esqueleto, desde el exterior. Actúa como un robot, sin libertad. La totalidad humana así postulada está empobre-

cida, esquematizada previamente a partir de una forma dada. Y esto es especialmente grave en la creación poética (la más libre y necesitada de libertad). Lo mismo le pasa cuando se pone a ser político: surgen así los fortísimos avatares de su pensamiento, que lo llevan de la extrema izquierda a la extrema derecha. Si él pudo oscilar de tal manera en todos los terrenos, es porque de algún modo su individualidad desaparecía frente a ese dogma o forma que él sucesivamente aceptaba o se imponía. Y si lo aceptaba o se lo imponía, era porque no estaba seguro de su individualidad. Lo permanente eran las formas, lo variable de la persona. Como los esquemas son asfixiantes, Lugones tenía que saltar de un esquema a otro para poder vivir, ya que él no sabía vivir sino dentro de un esquema.

Macedonio, inversamente, no estuvo nunca dentro de un esquema. El confesó alguna vez con todo realismo y con más remordimiento de lo que parecía, haber descubierto que en definitiva era oficialista. Es decir, había descubierto que no tenía actitud política, que estaba sumido en su absorta contemplación del mundo. Se dejaba estar, y por ese hecho resultaba tácitamente oficialista, por cuanto no hacía nada a favor de la oposición, aunque tampoco hiciera nada a favor del oficialismo. Esta actitud tan discutible, aunque tan comprensible en un filósofo o en un poeta, no varió nunca a lo largo de toda su vida. Macedonio nunca opinó ni actuó, Lugones casi siempre opinó mal y vivió enfermo de no actuar.

Si abandonamos la coordenada política y tomamos la humorística, tal vez comprendamos mejor aún los distintos catalejos que Leopoldo y Macedonio asestaban a la realidad argentina. Leopoldo creyó a pies juntillas en la "dogmática abrumadora de una ley universal de racionalidad", mientras Macedonio apuntó siempre a ese "milagro de irracionalidad" que, según su propia teoría de la humorística, se funda en amor, en "afusión a felicidad". Frente a la inmadurez argentina, frente a esa solemnidad que ha sido nuestro más frecuente refugio, nuestra mejor manera de coexistir debilidades e incapacidades, Lugo-

Agonía y rescate de un mundo en una novela de Carlos Martínez Moreno

nes quiso ser el que tenía el cuello más duro, el que gastaba mayor formalismo, el más serio, el que había de conseguir más respeto a favor de las reglas. Macedonio, en cambio, adoptó una actitud humorística frente a esa realidad, hizo un oportuno *side step* y se colocó fuera de ella, su única manera posible de soportarla, combatiéndola y tal vez mejorarla. En este proceso, Lugones representó esa ley universal de racionalidad que el humor sirve para vulnerar, mientras Macedonio, opuestamente, sirvió para aumentar la riqueza y las posibilidades de la vida.

Por lo demás, Macedonio no creó ese humor argentino que lo aceptó como preexistía y como sólo él supo percibirlo, y, a partir de este descubrimiento, lo potencializó y desarrolló. Hizo en este sentido algo parecido a lo que había hecho la poesía gauchesca cuando, de buenas a primeras, sus poetas se dejaron de imitar a los franceses o españoles y se lanzaron a escribir poemas con lenguaje de pueblo. Macedonio aceptó la sorna del hombre de campo, y también la "cachada" del hombre de ciudad, a la que definió como "la cachada de gran señor, o sea la que hace feliz al cachado, en que el gran señor se deleita ampliamente de hacer feliz a un fatuo, halagando su desorbitada autoestimación". Macedonio percibió los defectos de lo argentino, pero percibió también, más hondamente aún, que el argentino vive, existe y vale más allá de sus defectos. Aludió con humor a esos defectos, lo que implicaba aludir tácitamente a las virtudes correlativas. La mecánica de este su amor por lo argentino puede descubrirse en su explicación de por qué nos reímos

de un gordo. "Yo pienso —dice— que si reímos de ese gordo es porque se nos presenta como la fórmula de la infelicidad, y resulta un gran chichón y un gran contento, o un individuo ágil y resuelto". Pues bien: ese gordo chichón puede representar al argentino. Macedonio era optimista; y era humorista porque percibía felicidad en el argentino aparentemente más infeliz. Se burlaba de lo argentino porque sentía alusión a felicidad en lo argentino. Los argentinos hoy más evolucionados deben a Macedonio por lo menos la mitad de su ser.

Hemos juzgado necesario formular estas oposiciones entre Leopoldo y Macedonio porque la figura de Lugones adquiere así su más clara perspectiva, al ser balanceada con su gran contrafigura generacional. Al terminarlas, volvemos a una coincidencia final que cierra aquella coincidencia inicial del nacimiento. Porque estos dos hombres, nacidos en el mismo año aunque con vidas simétricamente distintas, vuelven por fin a encontrarse en un negativismo frente al medio, que en Macedonio se dará de a poco y a lo largo de toda su vida, y en Lugones, una existencia tan llena de hechos, de golpe en el suicidio. Esta vida sólo imaginaria o idealista de Macedonio, no realizada, no práctica, y esa otra vida plétorica de sucesos, pero en definitiva aniquilados por la muerte voluntaria, esas dos opuestas fuentes de la poesía argentina contemporánea, coinciden finalmente en una radical incomodidad con su medio nacional. Sólo el futuro podrá levantar el cargo que tal coincidencia significa para ese medio.

A propósito de "Los Aborígenes" Mario Benedetti señaló ("Literatura Uruguaya siglo XX", pág. 105) un rasgo frecuente en la estructura narrativa de algunos relatos de Carlos Martínez Moreno: "Esa revisión del pasado llevada a cabo desde un presente inmóvil". "CON LAS PRIMERAS LUCES" (Ed. Seix Barral, 1966, 194 pp.), obedece también a ese carácter y amplía notablemente los desarrollos que tal punto de vista posibilita en relatos anteriores. Ese presente inmóvil se da, como en "Los Aborígenes", o en "Cordelia", o en "La Última Morada", o en "La Fortuna de Oscar Gómez", pero juega también en otros planos: es, literal, físicamente, el cuerpo de Eugenio, borracho y herido, en el patio de la vieja quinta, luego de la fiesta en la casona familiar; es, en otro sentido, el tiempo inmovilizado y muerto de los Escudero, el pasado que las últimas generaciones de la familia embalsamaron para sustituir al tiempo y poder vivir con él. La "revisión del pasado" no es la que ataña a un solo personaje; es la revisión de toda la historia familiar. Desde el General Escudero, coronel y comandante blanco durante la Guerra Grande, patricio de antigua estirpe, estanciero y ciudadano, hasta sus bisnietos: Eugenio, que agoniza a las puertas de la casa donde ya no vive, y el primo Roberto, único habitante actual de la casona. Entre ellos, la serie progresivamente decadente de abuelos, tíos y padres.

La novela está dividida en treinta y dos fragmentos, sin señalamiento de partes o capítulos, simplemente separados por un espacio en blanco. De ellos, seis corresponden a la agonía de Eugenio, que abre y cierra el relato, vertidos en forma de monólogo interior. Los demás narran la his-

toria familiar, básicamente en tercera persona. Pero el acercamiento de este narrador a las distintas generaciones de Escudero sigue una graduación muy sutil y estudiada. El novelista no se ha permitido libertades omniscientes: se ha situado en la generación final de los primos que son los únicos que el lector llega a conocer profundamente; entre ellos es Eugenio el más explorado y cercano en su agonía, inmediatamente Roberto y la prima Mariucha muerta en su niñez. Ya más desdibujada, la larga serie de tías: Herminia, Elisa, Rosina, Rosa. Las dos primeras han engendrado los dos vástagos finales de la familia: Roberto y Eugenio; la tercera es una Doña Rosita la Soltera de nuestro patriado; Rosa es la madre de Mariucha. Sintomáticamente, al nivel de esta generación los hombres están ausentes: ninguno de los primos menciona nunca a su padre, ninguna de las tías al marido. Esta ausencia, que el lector no llega a percibir durante la lectura, sólo se hace presente en la novela cuando se señala el destino virginal de Tía Rosina. Herminia, Elisa, Rosa, parecen madres por generación espontánea: es un destino que hubieran elegido. Como no estaba dentro de las posibilidades reales, han suprimido la alternativa inescapable, hasta en el recuerdo de los hijos, con su rotunda presencia femenina. El único padre mencionado en esta generación no pertenece al clan Escudero; es un Galván, hermano de la madre de Eugenio, el padre de la prima Coco. Y los Galván son colorados, ateos, positivistas, herejes; viven muy lejos de la quinta, en la zona residencial, de las nuevas clases ascendentes: una casa del Buceo abierta al mar, a las gaviotas, a los aires nuevos. Todo otro

mundo del que los Escudero no se dan por enterados y al que sólo Eugenio accede precariamente en virtud de ese parentesco que Bob le reprocha como una falta. Un mundo al que Eugenio pertenece en parte pero nunca se decide a asumir. Un mundo que es ya el mundo en que vive el país entero, y para el cual la familia ha cerrado las verjas de la quinta. Ese mundo del cambio y del progreso tiene hombres; la familia Escudero ya no los necesita.

La generación de los abuelos está vista desde un grado mayor de lejanía. Del abuelo Lucas se recuerda vagamente su profesión de abogado que no parece haber dejado huellas en la quinta. Más claramente, tal vez porque inició o señaló el comienzo de la "deca", la venta de la casa de la calle Veinticinco, y la reforma de la quinta transformada en residencia permanente. Pero su imagen es, sobre todo, la del aficionado a los gallos de riña —un tema que solo él mencionaba en la casa, que la abuela Margarita ignoraba deliberadamente—. Para los nietos, también para el lector, el abuelo Lucas está, más que nada, en la gallera. Pero Misia Margarita es una presencia más fuerte: ya acá parece iniciarse el debilitamiento de las figuras masculinas. En aparente paradoja, Misia Margarita alcanza su mayor relieve en el relato de los meses de enfermedad y muerte. Esto obedece a esa gradación con que el narrador ha trazado la figura de sus personajes: la enfermedad de la abuela está vista a través de su relación con Mariucha; pertenece al recuerdo de los primos que es siempre el punto de vista. Es por ésto que podemos saber tanto del bisabuelo: el General aparece en el recuerdo del Tío Jaime, "hijo de su vejez", y más cercano a los niños por su edad y su carácter. Y cuando el narrador quiera dar la figura del bisabuelo, lo hará describiendo un óleo que lo representa. Se establece así un enriquecimiento de las perspectivas sin alterar el rigor del punto de vista adoptado: descripción del retrato, recuerdos del Tío Jaime a través de los recuerdos de Bob, evocación de éste surgida de su manejo de los documentos

y el diario de campaña del militar. Dentro de este esquema caben aún calidades diferentes del recuerdo: el que se da en la vida consciente (p. 135 y ss. por ejemplo) y el que es materia para la ensoñación y el sueño.

Tío Jaime es el ejemplar perfecto del tío soltero que todos han tenido. Hijo menor mimado, trasnochador alegre, propietario orgulloso de un Panhard Levassor —de los primeros vistos en Montevideo—, artista y bohemio como a sí mismo se llama, canta en francés canciones "zafadas" (para decirlo con un adjetivo que podría estar en boca de cualquiera de las tías), muere de una enfermedad inconfesable en un sanatorio en que lo recluye la familia. Tío Jaime es también el compendio de los vicios brillantes de su "belle époque". Es el más cercano al padre, el único que lo tutea, el que recoge los recuerdos de su vida militar, el que trasmite los de la estancia (Violetas), el confesor de esa tranquilidad austera y solitaria, virilmente enternecida, con que el General aguarda la muerte. Contrariamente a lo que sucede en la generación posterior, lo femenino está excluido: la bisabuela Felipa es apenas un nombre.

A ese punto de vista que gradúa la lejanía del recuerdo, Martínez Moreno es rigurosamente fiel. No se permite ninguna de las transgresiones que debilitan la estructura de "El Paredón", que están ausentes de sus mejores relatos. Este rigor, pareja, fielmente mantenido, es uno de los muchos méritos de la novela: se logra sin violentar en nada la narración, sin constreñirla ni empobrecerla. Por el contrario, el relato tiene una fluidez, una facilidad (aparente), un interés constante; el rigor del narrador sólo aparece a una lectura crítica. A este respecto conviene recordarlo que más de un crítico anotara en referencia a las primeras series de relatos de Martínez Moreno: la comprensión de los temas en los límites del cuento, la necesidad de que se explayaran en dimensiones mayores. "CON LA PRIMERA LUCES" lo confirma: a mí entender sólo "Los Aborígenes" puede compararse en esa

perfecta fusión de rigor y fluidez que signa el verdadero arte.

En lo que atañe al estilo, es posible decir que sigue caracterizándose por "una tensión verbal inusual, y una agilidad y a veces una precisión de lenguaje, poco frecuentes" (José Pedro Díaz, "Marcha" N° 1083, 10/11/61); ese virtuosismo verbal nacido del barroquismo conceptual", escapa, en la novela, a los defectos que el mismo Díaz señalara a propósito de "Cordelia". El lector es ganado sin esfuerzo por el mundo y los seres de la novela; la belleza de escritura, la calidad a veces vaga, como en sueños, de la evocación, instauran un clima de poesía en el relato. Esto se cumple ahondando en la segunda vía que Díaz anotara al estudiar el "tema de la pérdida" en los relatos de Martínez Moreno: "Es el sentimiento de bienes que son desesperadamente inasibles o, más exactamente, el sentimiento de una carencia o de una pérdida". "CON LAS PRIMERA LUCES" es la novela de la pérdida. Una pérdida individual y colectiva, una pérdida en todos los niveles. La familia Escudero pierde importancia social, dinero, posesiones, decae en número y en fuerzas. El país pierde a una clase entera: la del viejo patriciado del que los Escudero son la cifra. Bob va perdiendo progresivamente todo, desde la muerte de Mariucha hasta la de su madre: "Y Bob debió advertir una vez más —como venía ocurriéndole con todos los milagros y accidentes de su adolescencia— que se quedaba solo" (p. 116). La novela ilustra el proceso de su soledad: muerta la prima pierde su ambigua, tierna, enfermiza relación con ella; pierde también la compañía, que en la competencia y por el ejercicio de su poderío, le proporciona Eugenio; pierde el viejo yesero enloquecido por su poder demoníaco. Bob es la figura más compleja y lograda, más fascinante de la obra. Ambiguo y terrible, inteligente y hábil, dominante y débil, impotente y sarcástico, tierno y acosado, poblado de proyectos incumplidos. Tiene esa fascinación del mal inmotivado y esa magia de la perversión cuando se

une a una suerte de candor, de inocencia recoleta.

Para Eugenio, en cambio, todo se vuelve "desesperadamente inasible": el mundo de los Galván, la casa de las gaviotas, la prima Coco; la posibilidad, soñada en la adolescencia, de convertirse en otro o, ahora que agoniza, volverse el primo Bob; inasible es la Mariucha viva de las representaciones infantiles de "Corazón", la del beso como premio a quien ganara en la pallana; inasible la inteligencia o la habilidad de Bob; literalmente inasible la botella de leche que podría romper, al estrellarse, el sueño del primo borracho.

Siguiendo el plan narrativo que se ha impuesto, la decadencia de la familia está vista por sus integrantes, y su misma impotencia para impedirle se acompaña de la falta de lucidez para preverla o explicarla. Los Escudero no ven más allá de la verja de la quinta ni buscan fuera explicaciones o ayuda. Pero ese mundo de afuera irrumpe algunas veces en la casa: en el remate de las pertenencias familiares; en los cortes que sufre el terreno para el amanzanamiento y trazado de calles de la zona; en el muro que Roberto alquila para propaganda política; en los amigos, compañeros de francachelas finales de los primos. Estas irrupciones consentidas en la debilidad y la impotencia, marcan distintas etapas de la decrepitud, pero otra, más importante señala el único momento de enfrentamiento y lucha entre ambos mundos: la Prima Coco. Huérfana reciente de madre, es traída a la quinta como compañera para los chicos luego de la muerte de Mariucha. Pero Coco "tenía una cara moderna —una cara de grandes rasgos y pocos gestos— y desde ella miraba al mundo con una condición perturbadora de franqueza" (p. 126). Coco trae una frescura; una libertad; una mezcla ingenua de ignorancias, errores, curiosidad, conocimientos ciertos; una dignidad y casi desfachatez adolescente, que la vida de la quinta nunca había conocido. Es la fuerza nueva de su clase en ascenso y de su adolescencia sana. Eugenio encuentra, al fin, un semejante, el doble vigoroso de esa par-

te de sí que Bob había descalificado y donde había asentado su dominio; encuentra la posibilidad soñada de ser otro: la casa y las gaviotas frente al mar. La alianza, aunque precaria, se establece; Bob se repliega, huraño y excluido. Luego, la declaración de las lecturas secretas de la prima (Lady Chatterley) le brinda la oportunidad de devolver los golpes y reinstaurar su primacía. Tía Herminia quema el libro y decreta la expulsión de Coco. La escena (p. 136-8) da lugar al enfrentamiento de ambos mundos y contiene, en cifra, el destino futuro de los personajes. Coco, insolente y digna proclama su libertad; Bob lucha entre varias perplejidades, la conciencia de su debilidad, y el ultraje de la prima cuando trata de arrebatarse los restos del libro quemado; finalmente se repliega y reencuentra la seguridad que le proporciona su pertenencia al mundo de la quinta. Y Eugenio "...Contemplaba la escena, inequívocamente se abstendría de intervenir. El también de algún modo neutraizante, pertenecía al clan de los Galván" (p. 136). Es sobre todo, esa neutralidad lo que signa el carácter del personaje. Pero una neutralidad que es impotencia para actuar y decidir: es en su propia alma que la lucha entre Bob y Coco se establece. Eugenio vivirá permanentemente tironando entre ambas fuerzas. Por eso en la casa del mar soñará con ser Otro: eliminar lo que hay en él de la quinta, de los Escudero; y luego, agonizando, imaginará ser Bob para evitarse la muerte. Pero no ha podido decidirse nunca a la renuncia de una parte de su ser. "Bueno, soy él y duermo, pero si soy él tengo que serlo en todo, es el precio de no desangrarme y morir" (p. 111)... "muchas veces pensé en la infancia que si yo quisiera, que si yo hiciese el esfuerzo podría ser otro, otro a partir del punto mismo en que me imaginaba el cambio" (p. 11-2)... "Me tendría que cambiar por él en todas esas rarezas... pero no he renunciado a las mismas partes que ahora más me duelen, no quiero renunciar" (p. 113). Eugenio está tan atado a las dos fuerzas que poseen su alma que ese deseo mágico de ser otro

es, también, miedo de volverse otro: "...tener otra identidad y tener miedo de ella, miedo de que se descubriese la superchería y me llevarán a un asilo de expósitos" (p. 114). No se librará nunca de esa lucha —deseo y miedo— porque no puede librarse de sí mismo: cumplir el deseo es instaurar el miedo. Y así, la salida de la quinta no le traerá la liberación que piensa; y la insidia de Bob, que veinte años después frustra el casamiento con la prima Coco, lo librará de otra supuesta liberación. Durante su vida otros decidirán por él; Bob los papeles en las representaciones; la Tía Herminia y su madre, la salida de la quinta; Coco, el cuidado de su convalecencia post-operatoria y el mismo planeado casamiento; luego, otra vez Bob, el naufragio del proyecto. Lo único que él provoca realmente es esa muerte estúpida "Lastimado por querer escaparme sin sentido, por querer fugarme sin que nadie me persiguiera" (p. 114).

"CON LAS PRIMERAS LUCES" es la novela de la pérdida pero es, también, un "viaje a la semilla" y, por tanto, la historia de una recuperación. Martínez Moreno novelista recupera una vasta zona del pasado y de la vida nacional. En este sentido el libro me parece anunciado ya en "El Paredón": Julio Calodoro está escribiendo un libro sobre su generación y sobre sí mismo, y de pronto: "pensaba con arrepentimiento en la posibilidad de haber empezado por otro: un libro sobre sus padres, sobre la infancia, sobre la vieja casa, sobre todo aquel mundo simple —estóldo y honesto —en el que se había criado, sobre aquel estilo de vida, menos subyugante pero más aplomado y noble que el que sentía tener como hombre, haberse construido para sí. Había una visible diferencia entre la arquitectura sosegada y tradicional que hacía el hogar de su niñez y esta absurda torsión física del estilo de hoy..." (p. 30). "CON LAS PRIMERAS LUCES" es, de algún modo ese libro posible pensado por el protagonista de la primera novela (a este respecto hay que recordar ese motivo recurrente en Martínez Moreno de que sus

personajes escriban o proyecten escribir libros. Es el caso de Calodoro, de primitivo Cortés en "Los Aborígenes", del mismo Roberto en esta novela: (p. 46 y 120). Pero el aplomo, la nobleza, la honestidad entrevista antes, revelarán tras sí una verdad hecha de hipocresía y de maldad, de impiedad y egoísmo, de impotencia y sufrimiento. Rodríguez Monegal ("Literatura Uruguaya del medio siglo" p. 273-275) ha puesto de relieve la importancia de esa vuelta al pasado de los seres de Martínez Moreno, que en su infancia, "repertorio simbólico de la vida entera", "rescatan la clave de una vida"; "en ella están la simulación, la violencia, la muerte, como anticipos de esa otra corrupción fatal que es la vida". Así sucede también en esta segunda novela. El pasado colectivo de la familia es una historia de impotencia y falso orgullo, de hipocresía para los vivos e impiedad para los muertos. (Este último carácter, largamente ilustrado en la novela (p. 84 y ss.) tiene un claro antecedente en "La Última Morada": "...cuando la madre estaba muerta y las criadas entraban a la cocina y salían de allí con una premura devorada y silenciosa, trajinando tisanas y café, golpeteando los pocillos mellados para ahuyentar toda la lóbrega servidumbre de muerte que se había aposentado en patios, piezas y corredores, y simulando que un cuidado solícito por los vivos... podía distraerlas de todo" (p. 40). El pasado personal de los Escudero revela las mismas zonas negras: desde el propio General, que al tiempo de intercambiar cortesías con los jefes enemigos, fusila a uno de sus soldados por el robo de cinco botellas de vino. Es este mismo antepasado hacia el cual se vuelven las últimas generaciones en busca de una suerte de protección, de seguridad para la vida actual; de alimento para el orgullo de patricios; de juicio y comprensión para sus actos. Desde el retrato ecuestre su mirada planea sobre los descendientes: "El General Escudero mira desde lo alto... La mirada del óleo es lo real y presente... Los ojos están vivos y son azules... La mirada es la zona indemne de ese rostro, lo que una muerte real no puede haber cerrado" (p. 13-4). La recurrencia de

la imagen de la mirada también ha sido apuntada por Rodríguez Monegal en numerosos relatos (p. 276-7).

Pero es en la infancia de los primos donde cabe hallar las zonas más dolorosas y entenebrecidas del pasado. Tanto más terribles porque de la infancia sólo se relatan los juegos y la muerte de Mariucha. Los juegos de los niños encierran toda la infancia y éste a la vida entera: por eso el narrador se ocupa casi exclusivamente de los primeros. De la juventud de los primos no sabemos nada; de su adolescencia muy poco. Los retomará adultos la noche de la fiesta y volveremos a "la vieja boca añiada del viejo Bob" (p. 178), a las mismas tensiones y angustias entre los primos: a la infancia en una versión degradada, ridícula, asquerosa. Sólo Eugenio, en los monólogos de la agonía, parece por momentos reconocerse y asumirse en su verdad, y sólo le es posible a través del recuerdo. De la vida adulta anterior a este momento el narrador rescata dos instancias: una es la operación de Eugenio que pretexta el reencuentro con la prima Coco. Un reencuentro que le certifica dos certidumbres contradictorias: el mundo adulto ha impuesto a Coco sus formas de corrupción: convencionalismo, vulgaridad, peor aún, ha anulado hasta el recuerdo de aquel ser libre y franco que fue. Por eso "todo era un equívoco absurdo. Había ocurrido con veinte años de retraso, a veinte años del día en que realmente lo hubiera deseado. Y había sucedido con una mujer ajena a aquella adolescente de pelo corto a quien deseara, insolidaria con ella en ideas y recuerdos" (p. 173). Pero además Eugenio certifica su pertenencia a la infancia, a Bob, a la quinta, cuando participa al primo la resolución del casamiento y la insidia de éste frustra los planes. En verdad, oscuramente buscaba en el antiguo, seguro dominio de Bob, seguir perteneciéndole.

La otra circunstancia de la vida adulta es la muerte de Tía Herminia. Es el último paso para la soledad de Bob, para la autocompasión y la desesperanza. Es la asunción definitiva de esa soledad elegida en la infancia.

Los juegos infantiles tienen una larga tradición en la narrativa de Martínez Moreno. Así, en "El Paredón" hay extensas recreaciones de dos de ellos: la "muerte de las botellas" y la cometa. El primero es caracterizado como: un juego ensimismado y fastuoso. Se entregaban a él con una obstinación cerrada, con una voluntad de sufrimiento que era en ellos una forma de ejercicio, de aprendizaje del dolor verdadero" (p. 35). Los recuerdos de "Los días escolares" y de "Los sueños buscan el mayor peligro" proveen las dos fuentes para los juegos en esta novela. En el primer relato es la evocación de la lectura escolar de "Corazón" de D'Amicis (p. 24 y ss.), en el segundo es el personaje que adopta el protagonista (p. 9 y ss.) para representarse a sí mismo, para divertir a unos y hostilizar a otros. En la novela el juego fundamental de los primos es la teatralización de los cuentos de D'Amicis. En las representaciones Mariucha es ella misma exacerbada, alcanza el paroxismo de un histrionismo natural, se sobre-actúa. Bob mima con regodeo su solicitud por la prima y ocupa frente a Eugenio un indiscutido, apenas resistido puesto de comando; pero sobre todo representa, asume una condición que no tiene y que querría para sí: "Bob había sido siempre un muchacho frágil y retraído, jamás un justiciero de patios escolares. La sublimación de esta escena lo transportaba" (p. 38). Este solitario compensa su debilidad y sus carencias con el dominio que logra sobre dos seres más débiles que él: el primo y el

yeseo; en los juegos terribles de la infancia, en los no menos terribles juegos posteriores. Por su parte Eugenio, más normal, más sano, brillante y agudo en sensibilidad e inteligencia, es obligado a minimizarse en las representaciones: es derrotado en la pallana y en los besos de Mariucha. La prima morirá escenificando cuidadosamente su habitación de enferma. Eugenio y Bob continuarán sus vidas según el mismo esquema prefigurado en la representación y en la pallana.

En ese doble viaje simultáneo a la simiente familiar y al paraíso perdido de la infancia, el narrador ha descubierto el Mal, pero ha recuperado, también, zonas menos lóbregas. Y ha logrado, más que nada, configurar todo un mundo bello y verdadero.

Podrían señalarse algunos reparos menores. En especial, los momentos de la fiesta me parecen menos logrados. Hay, sí, esa atmósfera aplastante de la mediocridad y la borrachera, pero los amigos de los primos resultan figuras un tanto desdibujadas; sólo el "gordo" Narváez ofrece cierta consistencia. La relación entre Bob y Saquiles sólo se hace presente en la ambigüedad de las reflexiones de Eugenio, pero no en lo que surja del enfrentamiento entre ambos. Es justo subrayar que ésto no afecta al interés creciente con que se lee la obra, ni al alto nivel de calidad de su escritura.

A mi juicio, esta novela sitúa firmemente a Martínez Moreno en un primer plano de la narrativa nacional y latinoamericana.

Raúl Zaffaroni

De paso por el impresionismo

Caminando Francia sin apuro, recorriendo su elaborada superficie, algo nos induce a repasar un capítulo de la historia del arte que, aunque a primera vista aparece como superado, en realidad es el que inicia la profunda ruptura con la tradición renacentista que todavía estamos viviendo.

La cuestión surge de un modo simple y es el propio paisaje el que solicita nuestra respuesta: ¿en cuánto se comprometieron con éste, su contorno inmediato, los pintores del siglo pasado? ¿en qué momento la naturaleza exterior empieza a ser insuficiente? Tenemos el testimonio de su obra; tratemos ahora —en la medida en que podamos compartir la inquietud que los sacudió— de respondernos.

Buscando el mismo estímulo, aquél que le dictara sus obras a Dupré, a Daucigny, a Díaz de la Peña, a Rousseau con más claridad, y midiendo, hasta donde hoy se pueda, el propósito de estos artistas, llegamos al bosque de Fontainebleau. Asumimos pues la misma actitud del pintor; la contemplación de una naturaleza sin corregir, sin rigor ni academia.

Nos rodean las viejas encinas, las ramas tortuosas de los robles y este suelo blando y de antigua humedad. Estamos envueltos en su misma sombra rojiza. Estamos junto a estos claros del bosque, aquellos charcos, a los bordes de aquella vegetación, a este ganado solitario. Nos consta que la densa emoción que aquí crece fue formulada pícaramente, con fidelidad, sin descripción.

Aquí abre la pintura, hace poco más de cien años, su diálogo con la naturaleza, diálogo que concluiría no mucho después y luego de asimilada la lección que de ella surge. En este bosque espeso, desierto y de fuerte silencio, el pintor sale y mira por primera vez la vida, se nutre de ella, percibe con claridad lo que el paisaje le pro-

pone. Comprobamos que Rousseau es vigoroso, —aunque su averiguación apenas sobrepasa lo puramente vegetal—, porque es sincero, porque desprecia el artefacto metódico del academismo. Para él, para ellos, el árbol y la tierra aparecen con una autoridad entera; revitalizan el arte con la energía de un paisaje verídico, directo, activo. La lucha de estos pintores fue contra lo falso, lo frío, lo muerto. Contra la supremacía de un oficio inútil; contra el encierro en las escuelas de pintura. Desde ahora, en rápido proceso, empieza a perder prestigio y sentido aquello de "saber pintar".

En seguida nos acercamos a Barbizon, en la linde del bosque. Aquí están los árboles grises de Corot, el viejo Corot que se instalaba al amanecer para sorprender la bruma. Aquí está su pincelada libre.

Del otro lado del pueblo cotejamos a Millet; a sus personajes de salud considerable. ¡Qué bien le hace a Millet, a sus rústicos sinceros y al arte, el aire de campo! Millet supo, sabe otorgar a estos surcos extensos el misterio que ellos tienen. Mira este campo y este trabajo; él sabe por él mismo que es duro. Y escribe en estos renglones de la tierra su amor vigoroso, duro, apretado: pero no lo dice ni lo cuenta, sino que lo da, lo expresa plásticamente. Millet pinta con lealtad la lentitud y la fatiga; la pinta con este mismo color apagado, grave, terroso que ella tiene.

En estas cercanías tenemos pues al alcance de la mano, dos maestros de lo cotidiano. Los dos pintores que destierran lo solemne del arte. Millet el de la faena humilde y Corot el de la humilde poesía. Ambos operan frente a este entorno; ambos obtienen lo pictórico y desprecian lo literario como residuo.

Volvemos con el recuerdo a Rousseau, recién vivido, y advertimos que frente a él, Corot transita ya —por el camino de esta libertad que acabamos de inaugurar— un trecho significativo. Mientras Rousseau, si bien no narra, se adhiere minuciosamente a la naturaleza, Corot nos la da más resumida. Mientras Rousseau dialoga en alta voz con el paisaje, Corot sólo lo escucha. Es que Rousseau ama al árbol por el follaje y se ciñe a él. Corot lo quiere por el valor plástico y le ajusta con rara urgencia una materia leve. Podemos decir, extremando la expresión, que Rousseau es ante todo un botánico apasionado y Corot, antes que nada, un pintor.

Llegando a París un sol frío cae sobre el humo y la humedad, da contra el pavimento de sus calles y se deshace en el aire. Avenue de l'Opéra, Gare St. Lazare, todo esto puede verdaderamente amarse con sensualidad. Alrededores de París, riberas del Sena, Argenteuil, Morsley, por este mapa de Francia corrió entonces un caudal de pintores nuevos y este mapa nos recibe ahora con aquel mismo paisaje coherente y de sombras claras. Aquí, cada año la primavera trae consigo un impresionismo joven y de atmósfera húmeda; trae un aire vibrante; trae el júbilo de una naturaleza que sigue festejando año a año el aniversario de su encuentro con la pintura. Hoy no podemos ver estos lugares sin proponerles una fragmentación de la pincelada; hoy no podemos verlos sin recibir esa sensación ya estrenada. Comprobamos que la descomposición del color la inicia la atmósfera; cada día de sol y alguien pinta los Monet y los Pissarro en el aire.

Estos pintores amaron con sensualidad, amaron la luz y por sobre todo, amaron la pintura. Y este exterior les dio la libertad, el cuadro sin compromiso, sin composición. Sacaron el caballete al pleno aire (valga) y se pusieron cara a cara a la emoción, pero a una nueva emoción: la de fijar todo matiz de color que se interpusiera entre ellos y los objetos del paisaje.

En la observación de esta atmósfera llena de vibraciones, en la intuición de los

colores complementarios que de ella se obtuvo, reside el principio de la nueva pintura. Hoy admiramos la audacia de aquellos artistas que bocetaron y so pretexto de árbol u horizonte constituyeron a la propia pintura en protagonista del cuadro.

Los impresionistas no se ocuparon de teorías; pintaron lo que vieron pero supieron mirar. Monet, Pissarro, Sisley tuvieron una visión minuciosa y tierna. Estrecharon vínculos con el paisaje a través de sus sentidos. Esa observación directa de la realidad primaria, esa estética un poco silvestre y de luminosidad vital, nos dice de qué manera el arte pregunta y hasta dónde responde la pura naturaleza. Así como vimos aquella bruma que pintaba Corot, la copa de los árboles, transparente —tal vez vimos la brisa porque Corot se inicia en la pintura del aire aunque no adivina su color— también observamos ahora y se abre ante nuestros ojos, otra etapa de la eclosión de las artes del siglo diecinueve: la división del color, la pintura atmosférica.

La naturaleza cumple su compromiso con los impresionistas y el límite de la sutileza, el más agudo punto de observación de pintor, lo cumple Monet. ¿Qué son si no esas catedrales sumergidas en un aire tenue, qué es ese aire dado en tan grueso empaste, que está ahí, interponiendo su presencia dorada?

Recorremos la Provence. Aquí en el "Midi" y ante una primavera que se ha hecho ajena e inútil, el arte empieza a hacerle adiós con la mano a aquella atmósfera fluida, a este aire lleno de color.

Aparece a la izquierda un campamento gitano, pero el aire no es tan verde. Llegando al sur, cerca de Arlés, se ve un puente pintado por Van Gogh. Pero el cielo no es tan furioso ni la madera tan amarilla; ni los tuyos son despeñados con tanta violencia. A Van Gogh, según cuenta en sus cartas, le había asombrado la limpidez de esta atmósfera. Pero Van Gogh somete la realidad objetiva a las necesidades de la expresión y no pinta la naturaleza sino que pinta su asombro. Pinta un asombro de pincelada urgente; pinta su sorpresa amarilla; el estupor azul violento; pinta vér-

tigo, ansiedad. El trigo aquí es amarillo y joven pero no tiritante de miedo. Van Gogh teme a la muerte, por eso decide ir en su busca. Piensa en ella frente al trigo y al árbol. Aquí está para probarlo esa luna feroz, ese tenebroso ciprés que pone —deja— en sus paisajes delirantes.

Más adelante, en una vuelta del camino, cerca de Aix, aparece al frente la montaña Saint-Victoire; aparece recortada en un cielo claro, pero sin aquel deseo de orden que tiene en las versiones que nos dejó Cézanne. Vemos que Cézanne, con la misma prudencia geométrica que para todo tuvo, equilibró este paisaje (el ángulo de su Misa dominical, las horizontales de su vida monótona, los volúmenes de su carácter irascible, el equilibrio de su vida sin amor). Cézanne tanea el esqueleto de la naturaleza, su estructura ideal. Cézanne organiza. Busca un mundo en el que la forma esté regida y el color ordenado. Dota al paisaje de la solidez de la razón. Y ese paisaje entonces no aparece demasiado singular. Cézanne lo hace tipo, lo hace durable, le da estructura universal. Hasta reparte de nuevo la dureza de los elementos y concede igual consistencia plástica al aire que al árbol.

Evidentemente y cada uno por su lado, Van Gogh y Cézanne denuncian el pacto. El repaso geográfico nos ilustra y nos guía en ese sentido. Comprobamos que los dos se desprenden de una realidad exterior para superarla. Documentamos ese margen: sus obras apenas se comprometen con este contorno.

Hemos visto antes en Monet, en Pissarro, en Sisley, la naturaleza, mejor dicho, el paisaje, aceptado. Pero el diálogo concluye. Ahora vemos en Van Gogh y Cézanne el paisaje vencido. Los primeros ajustan su observación; los segundos se desinteresan de expresar sensaciones; sienten necesidad de ahondar la mera impresión, el simple dictado de los sentidos. En los primeros encontramos al Impresionismo propiamente dicho, en conformidad con la naturaleza; en los segundos, en disconformidad con

ella, su desenlace; encontramos al artista en retirada del mundo exterior; sumergido en el abismo de su propio mundo. Los primeros son los que inician, sin saberlo, los segundos los que deciden, a conciencia plena, la ruptura con aquella tradición pictórica.

Con los impresionistas el arte abandonaba ya el objeto para ocuparse de la impresión que los objetos provocan en el sujeto. Con Van Gogh y Cézanne el arte se vuelca definitivamente al sujeto, el arte se humaniza.

Pero este paisaje va aún más lejos en su lección ya que por sí mismo nos señala los dos caminos por los que el artista rechaza su elocuencia. La naturaleza exterior puede ser superada por la expresividad como lo intenta Van Gogh o puede ser corregida por el raciocinio como lo decide Cézanne. Van Gogh pinta una naturaleza exagerada, la obliga a dar más; Cézanne la da contenida, la repliega a su estructura íntima. A Van Gogh la naturaleza no le alcanza; a Cézanne le excede, se le desborda de sus esquemas. Van Gogh le exige mayor expresividad; Cézanne la reduce a sus formas primarias. Uno le asigna tiempo; el otro la inicia en la atemporalidad, la inscribe en el espacio.

De Van Gogh derivan todas las artes de la existencia; todas las que tienen que ver con la emoción incontentada, con la protesta, con el drama del hombre. Cézanne nos conduce a todos los supuestos del raciocinio y la pura geometría.

Por primera vez en su historia aparecen definidas y distantes, aunque a veces conjugadas, las dos grandes vertientes por las que correrá el arte: el caudal de la supremacía expresiva y la línea del predominio conceptual. La expresión desde Van Gogh se llamará fauve, expresionismo, pintura de acción, informalismo, pop-art, neodadismo o lo que sea. La reflexión: cubismo, neo-plasticismo, arte concreto, espacialismo, sistema serial, estructura de reptición, op-art o lo que venga.

Dos poemas

(Versión española de Dardo Cúneo)

I

Pienso constantemente en aquellos que fueron en
verdad grandes.

Aquellos que, desde la caverna, registraron la historia
del alma

a través de corredores de luz donde las horas son soles
infinitos y musicales. Aquellos cuya apasionada ambición
fue que sus labios, todavía tocados por el fuego,
revelaran al Espíritu arropado totalmente en cantos.

Y que retuvieron desde las ramas de la primavera
los deseos que caían como capullos a través de sus
cuerpos.

Que es precioso no olvidar nunca
la esencial delicia de la sangre vertida desde primaveras
sin edades

abriendo camino entre las rocas en mundos anteriores al
nuestro.

Nunca negar su gozo en la elemental mañana luminosa
ni su honda solicitud de amor en el atardecer.

Jamás consentir que, entre ruido y niebla, poco a poco,
se pacte la muerte del espíritu que florece.

Cerca de la nieve, cerca del sol, en los más altos campos
ved cómo celebran estos nombres las mareas de hierbas
y los gallardetes de blanca nube

y los rumores del viento en cielo alerta.

Los nombres de aquellos que en sus vidas lucharon por
la vida

y que llevaron a su corazón el centro del fuego.

Hijos del sol, marcharon en corta jornada hacia el sol
y en el intenso aire dejaron la rúbrica de sus honras.

II

Oh hombres jóvenes oh jóvenes camaradas
es ya demasiado tarde para permanecer en aquellas casas
que vuestros padres levantaron y donde os procrearon
para que siguieráis empacando

moneda sobre moneda es demasiado tarde

para ello o aún para referir lo que ha sido hecho.

Referid más bien aquellas fabulosas posesiones

que comienzan con vuestro cuerpo y vuestra encendida
alma:

los cabellos sobre la frente los músculos extendiéndose
en líneas con sus lagos a través de vuestros miembros.

Referid vuestros ojos como joyas y vuestro preñado

sexo

entonces referid el sol y la innumerable luz acuñada
centelleando sobre las olas y estrellada bajo los árboles.

Es demasiado tarde para permanecer en las grandes
casas donde los fantasmas están prisioneros

—aquellas mujeres como perfectas moscas de ámbar
aquellos financieros como fósiles con huesos de carbón.

Oh camaradas, erguíos bellamente desde el sófido muro
avanzad para reconstruir y soñar fraternalmente sobre la
colina

avanzad hacia la rebelión y recordad que lo que vosotros
tenéis

ningún fantasma jamás tuvo, tapiado en la sala.

Pequeños poemas en prosa

Como una voz

Como una voz no lejos de la noche arde el fuego más exacto. Sin piel ni huesos andan los animales por el bosque hecho cenizas. Una vez el canto de un sólo pájaro te había aproximado al calor más agudo. Mares y diademas, mares y serpientes. Por favor, mira cómo la pequeña calavera de perro suspendida del cielo raso pintado de azul se balancea con hojas secas que danzan en torno de ella. Grietas y agujeros en mi persona escapada de un incendio. Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte. Esto es sin gracia, sin aureola, sin tregua. Y esa voz, esa elegía a una causa primera: un grito, un soplo, un respirar entre dioses. Yo relato mi vispera. ¿Y qué puedes tú? Sales de tu guarida y no entiendes. Vuelves a ella y ya no importa entender o no. Vuelves a salir y no entiendes. No hay por donde respirar y tú hablas del soplo de los dioses.

La consagración de la inocencia

Si de pronto una pintura se anima y el mancebo que miras ardentemente extiende una mano y te invita a permanecer a su lado en la terrible dicha de ser un objeto a mirar y a admirar. No (dije), para ser dos hay que ser distintos. Yo estoy fuera del marco pero el deseo de ofrendarse es el mismo.

Briznas, mundo en añicos, muñecos sin cabeza, yo me llamo, yo me llamo toda la noche. Y en mi sueño un carronato de circo lleno de corsarios muertos en sus ataúdes. Un momento antes, con bellísimos atavíos y parches negros en el ojo, los capitantes saltaban de un bergantín a otro, como olas, hermosos como soles.

De manera que soñé capitanes y ataúdes de colores deliciosos y ahora tengo miedo a causa de todas las cosas que guardo, no un cofre de piratas, no un tesoro bien enterrado, sino cuántas cosas en movimiento, cuántas pequeñas figuras azules y doradas gesticulan y danzan (pero decir no dicen), y luego está el espacio negro —déjate caer, déjate caer—, umbral de la más alta inocencia o tal vez tan sólo de la locura. Comprendo mi miedo a una rebelión de las pequeñas figuras azules y doradas. Alma partida, alma compartida, he vagado y errado tanto para fundar uniones con el doncel pintado en tanto que objeto a contemplar, y no obstante, luego de analizar los colores y las formas me encontré haciendo el amor con un mancebo viviente en el mismo momento que el del cuadro se desnudaba y me poseía detrás de mis párpados cerrados.

El hermoso delirio

Si vieras a la que sin tí duerme en un jardín en ruinas en la memoria. Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba. No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes? Te deseas otra. La otra que eres se desea otra. Paisaje de serpientes y ruedas. ¿Qué pasa en la verde alameda? Pasa que no es verde y ni siquiera hay una alameda. Y ahora juegas a ser esclava para ocultar tu corona zotorgada por quién? ¿quién te ha ungido? ¿quién te ha consagrado? el invisible pueblo de la memoria más vieja. Perdida por propio designio, has renunciado a tu reino por las cenizas. Quien te hace doler te recuerda antiguos homenajes. No obstante, lloras funestamente y evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de tí como si fuese una piedra, a ella, tu solo privilegio. En un muro blanco dibujan las alegorías del reposo, y es siempre una reina loca que yace bajo la luna sobre la dulce hierba del viejo jardín. Pero no habies de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar. Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición. Es tan oscuro, tan en silencio el proceso a que me obligo. Oh habla del silencio.

Las promesas de la música

Detrás de un muro blanco la variedad graciosa del arco iris. La muñeca en su jaula está haciendo el otoño. Es el despertar a las ofrendas. Un jardín recién creado, un llanto detrás de la música. Y que suene siempre, así nadie asistirá al movimiento del nacimiento, a la mímica de las ofrendas, al discurso de aquella que soy anudada a esta silenciosa que también soy. Y que de mí no quede más que la alegría de quien pidió entrar y le fue concedido. En la música, es la alegría, es la muerte, lo que yo quise decir en noches variadas como los preciosos colores del bosque.

ALHUCEMA (Cuento)

Estaba la fragancia de la alhucema. Dos generaciones atrás. "Esplego", decía tu madre. Y a ella ya no le gustaba. En cambio las semillas humeaban sobre el brasero, noche tras noche. "Alhucema", afirmaba, terca, tu abuela. Y su mano esparcía las granitos verdigrises sobre las brasas. La humareda crujiente. Y el aire sahumado de mil y una noches de antepasados, tal vez. ¿Por qué no al-Natili, al-Husayn, al-Hasan, al-Dawlat Abu Yahafar? ¿Por qué no?

La mujer te sonreía un tibio perfume lejano de algo que te esforzabas en localizar. Mientras, a través de la mesita, ardían sus manos, sus uñas rosadas, ante tus ojos. Te atraía el denso, exótico arrastrar abierto de las vocales, aún no desgastado del todo en su acento persuasivo.

—Mi hombre fue plaza. El que más se destacaba entre los de su potencia. Ni él ni yo conocimos los nuevos tiempos de la isla. Ekue lo llamó pronto. Por el cincuenta y tres sería. Yo me vine con la Rosa y el Efraín en el cincuenta y cuatro. El Efraín me duró dos meses. Usted se le parece a mi hombre. En la altura y en la voz, por lo menos.

Los pliegues amarillentos bajo los ojos se le distendieron al achicar las pupilas, concentrada en tu rostro.

—¿Está seguro de que quiere?

Ahí comenzaste a dudar. ¿Estabas tan seguro como pensabas diez minutos antes? Te respondió la inercia de tu propio deseo.

—Si cree usted que se puede...

—Se puede, hijo; se puede. El mal en tu caso es el haber llamado a otras puertas. No hay nada que enfurezca más a la Voz que el desvío en esto. Esa mezcla sin respeto de religión y hechicería que frecuentan por aquí. Ekue lo quiere todo del hombre. Todo. Lo que se piensa, lo que se dice, lo que se hace, lo que se siente. El corazón, la lengua, la cabeza, los ojos, las piernas, los miembros. Sobre todo el pedazo

de carne entre sus piernas que da vida a otros seres.

Unos segundos antes te hubieras reído de sus palabras. Ahora, sin embargo, sus labios te infundieron un respeto íntimo.

—Ekue sólo quiere verdaderos machos. La Appapá Efi era sólo para hombres probados. Yo soy la única —la única— mujer que ha podido llegar al *Fundamento*. Porque la Voz lo quiso. Solamente porque la Voz lo quiso. Y tal vez porque Ekue mismo había señalado este encuentro ya desde los tres tiempos anteriores.

Se te hundía el suave estremecer de sus labios en el cuerpo. La oscuridad te había apesado poco a poco. Tal vez se había levantado en algún momento. Tal vez mientras hablaba se había movido y había cerrado las ventanas. Te sentabas allí y veías sólo sus labios. Ni siquiera, como al principio, mirabas ya con interés su cuerpo todavía deseable. Ni te excitaba la imaginación la comparación que te habías repetido antes, cuando la viste por primera vez: "lo que será la Rosa". Seguías sólo a sus labios. Fosforescentes, inquietos en el negro.

Luego oíste el silencio. Y las ascuas cereza.

Aparecidas en aquel pebetero, sobre el tripode.

Los labios susurraron. Otra presencia aromató a tus espaldas el mismo ilocalizable tibio perfume de la mujer. Los labios cortaron tu impulso.

—¡No se vuelva ahora! De pie.

Obedeciste. Los labios salmodiaron en súplica.

—¡Sikán!

Y a tu espalda el aliento ardiente de la presencia deslizo en tu nuca el eco:

—¡Oh, Sikán!

—¡Iremes!

—¡Oh, Iremes!

La nueva voz te acercaba un timbre más joven, más acariciador. La piel de tu cue-

llo se erizaba en la proximidad de la otra piel.

—Venid y ayudadlo a que encuentre a Tanze.

—... a Tanze.

—La Voz del único Fundamento.

—... Fundamento.

El callar de la mujer crecía un súbito hedor desde las brasas. Desmentido tan sólo por aquel agradable vaho humano de la presencia a tu espalda.

Al prender las dos velas la mujer angulizaba frente a tu pecho las formas de su cuerpo. Te pareció más vieja. La mujer se arrodilló sobre el piso. Con una tiza blanca trazó aquellas seguras líneas. Como un ocho cortado por un triángulo. Y el triángulo, a su vez, encerrado en un círculo. Entón, de nuevo.

—Blanco de muerte.

—... de muerte.

—Blanco de olvido.

—... de olvido.

—Anaforuana desaparecido.

—... desaparecido.

Y la mujer borró de una sola vez con la palma de su mano derecha el perfecto Anaforuana. En su mano izquierda el pedazo de tiza amarilla diagramaba ya el mismo dibujo anterior. La contemplaste absorto.

—Línea desnuda.

—... desnuda.

—Línea querida.

—... querida.

—Anaforuana que te da la vida.

—¡Anaforuana que te da la vida!

No fue ilusión. Resonó con júbilo el eco a tu espalda. Casi como un beso en la piel. No te dio tiempo a reaccionar.

—¡Quieto, todavía!

Pero esta vez la orden —deliciosa orden perfumada— había partido de atrás.

Ya de pie, la mujer prendió dos velas más.

—Ñáñigo, ñáñigo. Ekobio efik, Akapñá-tiko.

Y entonces se abrió ante tus ojos la humareda. La humareda infantil. La mujer había arrojado las semillas sobre el fuego. Aspiraste hondo la espesa fragancia de la alhucema. Alhucema. Inhalaste la vida comprensible. Descubriste que aquel perfume

incierto y remoto que, desde el principio, te había atraído, estaba en la piel, en el cuerpo de la mujer; en el de la presencia. En el eco de los labios a tu espalda. En tu propia sangre. La alegría del descubrimiento te distrajo de los movimientos de la mujer. Extendía sus dos manos hacia tu lugar y adoctrinaba, exacta.

—Ekobio quiere decir hermano. Y nunca habrás de olvidarlo. Ekue te acepta. Habrás de cerrar tus ojos para la ofrenda. Ningún movimiento de tu cuerpo.

Sentiste el contacto de la presencia a tu espalda. El abrazo de un firme cuerpo desnudo de mujer. Y aquellas manos que se deslizaban lentas, inolvidables desde tu pecho hasta tu cintura, hasta tu sexo. Y allí se detenían, cálidas, sin titubeos. Reprimiste el suplicio de volverte y abrazar en retorno. Cuando te ordenaron abrir los ojos sólo la mujer al frente te sonreía, cómplice. Volviste los ojos. El pervadiente perfume de alhucema borraba toda huella de presencia. Sólo la mujer te abrazó ahora, maternal.

—Ya es Ekobio, hijo. El único Abakuá en este país. Tenga esto. Lo va a necesitar.

Guardaste el papel y la llave en el bolsillo sin darle mucha importancia. ¿Dónde estaba la otra mujer? ¿El cuerpo joven, esperado?

—Rosa está muy sola —se sonrió—. Desde ahora, ésta es su casa.

Tenías que salir, a pesar de todo. A eso habías venido. A enfrentarte al mundo en un ser nuevo. Eso habías querido. Eso habías perseguido en tus sueños, en tus visitas a otros submundos de lo semiconcilio.

Pero te sorprendió el sol en la calle. El nunca percibido hedor del aire. Los rostros y las casas desiguales, nunca vistos. ¿En qué país, en qué lugar? Una ciudad que jamás habías visitado. Los ómnibus de ajenos gris. *Curva de Maroñas, Aduana*, decían. ¿Dónde? ¿Dónde y cómo? Caminaste unos pasos vacilantes, perdidos. La gente que pasaba a tu lado hablaba tu propia lengua. Tal vez con un marcado acento más rápido. Pero entendías. El quiosco de diarios en la esquina, por ejemplo, destacaba títulos de revistas y publicaciones que podías leer aunque no los reconocieras. "El

papel", pensaste. Y te animaste a leerlo. "Vivo en Sarmiento y 21 de Setiembre". Algo claro y concreto, al menos. Te acercaste a aquel hombre.

—Dígame, señor. ¿Cómo puedo hacer para ir a la calle Sarmiento y 21 de Setiembre?

—Mire, cualquier ómnibus que vaya a Pocitos le deja bien. No... Cualquiera, no. A ver... El 116, el 118.

Intervino en tu ayuda una amable señora.

—O el trole. El 65 también le sirve.

Localizaste la casa con ayuda de aquel niño en la esquina. La llave en tu bolsillo. Entraste, decidido.

Tenías que hacerlo. Un estar diminuto con dos horribles reproducciones de un famoso pintor posiblemente. Pero que no atraían ningún nombre a tu cabeza. Una cocina con tufos irreconocibles a desagrado. Una tenue atmósfera de algo inubicable en el baño. Allí el espejo te mostró la cara que esperabas. Fue en el dormitorio donde te sobresaltaste. La cama doble. *Tu fotografía*. Tus propias facciones que te miraban desde una de las dos mesitas de luz. Sobre la otra, te sonreía una mujer. "Linda mujer", pensaste. A la cabecera, sobre la foto de la mujer te atrajeron los libros. Leíste algún título, por curiosidad. "Black Magic in the Middle Ages", "Haití, la isla hechizada", "La ciencia y los Zombis"...

Volviste al estar cuando te sorprendió el ruido de la llave. Entró aquella agradable muchacha de la foto. Quedaste inmóvil.

—Hola, querido.

Y te besó.

—No entendías. No entendías tu foto ni su cuerpo allí. Ella pasó hacia dentro.

—Me encontré a tu hermano en el centro. Dice que si podemos ir esta noche por allá...

Un hermano. Ekobio.

—Usted... ¿Usted vive aquí, en esta casa, en estas habitaciones?

Se rio, divertida, ya desde el dormitorio.

—¿Ya empezás con tus bromas? ¿A quién imitás con esa voz? Dejame adivinar. ¿A alguno de la televisión?

La penúltima pregunta la escuchaste mientras depositabas la llave, sin ruido, sobre la mesita de madera. La última, cuando ya cerrabas la puerta quedamente.

Saliste a la vereda, aturrido. El hombre del sombrero te saludó, amable.

—¿Qué tal, Borrás?

¿Borrás?

Rompiste el papel con "vivo en...". Lentamente te acercaste a un bulevar próximo. Esperaste un ómnibus concreto. La ciudad era desconocida. Pero aquella otra *verdadera* dirección en la calle distante, era lo único a que te aferrabas una y otra vez en tu momentáneo desamparo.

Bajaste del ómnibus allá donde el barrio se te mostraba curiosamente familiar. Anduviste unos pasos, seguro, hasta la calle exacta. Hasta la puerta misma del jardín y el rosal.

La penumbra de la casa tranquilizó tus pupilas ardidas, cansadas. Te dirigiste, sin vacilar, hasta el dormitorio.

El cuerpo, el Único Cuerpo de la Presencia te esperaba desnudo. El eterno aroma de la alhucema brotaba de su piel, de su sonrisa.

Pronunciaste las sílabas, con ternura.

—Sikán. ¡Si-kán!...

—Desde hace siglos, amor.

Los brazos morenos te recibieron. Te acogieron temblorosos, expectantes.

Jorge E. Ruffinelli

Un Sartre polémico

Hay que hacer algunas precisiones, señalar las limitaciones más evidentes, y prevenir el desconcierto, antes de encarar un libro tan inteligente y altamente polémico como el de Philip Thody, profesor de lengua y literatura francesa en la Queen's University de Belfast, sobre Sartre. El libro fue originariamente publicado en 1960, antes que Sartre publicara la "Crítica de la razón dialéctica" (1960), "Las palabras" (1964), y algunos textos —sobre el problema cubano, por ejemplo— de índole política. Por eso no se considera en este estudio los seis últimos e importantes años, y se ocupa, entonces, de las anteriores actitudes políticas de Sartre en su contexto histórico (ni siquiera ha terminado entonces el conflicto argelino) y, especialmente, de sus relaciones con el comunismo. En cambio el aspecto literario es el menos dañado por el tiempo en cuanto a la consecución de una visión total de la labor literaria de Sartre. La segunda limitación es que la crítica tiende muchas veces a basarse en supuestos también criticables e, incluso, más débiles que los que pretende atacar. Esto precisamente ocurre en buena parte de la argumentación de Thody, en especial en lo que se refiere a la teoría literaria y a la valoración moral y estética, pues los hechos comprobables se ausentan en este terreno y dejan al crítico a merced de su buen o mal uso del sentido común y de su capacidad.

A excepción de una obra teatral y algunos cuentos, la obra y el pensamiento de Sartre son, a juicio de Thody, vulnerables y frustrados. Su labor sistemática de discusión, rechazo, negación categórica, en este libro, hace suponer la existencia de un error, de un terrible malentendido: o bien Sartre es un mito sustentado en la habilidad y la inteligencia pero sin verdaderos fundamentos en lo real, o bien las objeciones a Sartre no son tan ilevantables

CRITICA

como parecen. En realidad, la verdad de esta oposición está, como siempre, en el tercero excluido: Sartre es vulnerable en muchos aspectos al mismo tiempo que sus críticos fallan en demostrarlo.

La tesis central de Thody sobre el pensamiento, la obra literaria y las actitudes políticas de Sartre (lo más importante en su libro y acaso su origen), es que todas ellas se basan en una experiencia personal y especializada que, en consecuencia, poco tienen que ver con las experiencias generalizadas de los hombres. Su filosofía es "expresión de una angustia personal", de una o varias obsesiones, tesis que recorre el libro de principio a fin, desde el encuentro básico de esa obsesión en "La náusea" hasta la última frase del libro. De esta tesis parte su crítica a Sartre, por cuanto "los argumentos filosóficos que se apoyan sobre descripciones de obsesiones físicas son altamente vulnerables a las objeciones del sentido común". Y continúa: "En 'La náusea' Sartre no logra convencernos de que nuestra vida es una excrecencia inútil de la que debamos avergonzarnos. Es una cuestión de hecho puramente empírico el que poca gente experimenta su propia existencia como nauseante o la abruma el horror de pensar en tantos seres innecesarios. El principal argumento contra la filosofía existencialista, ya sea en la tradición cristiana de Pascal o Kierkegaard o el ateísmo de Sartre, es que a menudo descansa en una experiencia personal altamente especializada" (p. 26, Cap. 1 "Obsesiones y filosofía"). Acorde a esta tesis, el odio que siente Sartre por el burgués no debe explicarse objetivamente, ni resulta de causas objetivas, ya que responde a un sentimiento personal, originario. También, pero inversamente, la simpatía por la clase obrera —ya que Sartre se preocupa más por las ideas que por los hombres y mujeres comunes, según Thody, p. 231, 235—,

se origina como resultado de esa obsesión que lo lleva a despreciar al burgués. Esta es la causa, también según el esquema trazado, de que Sartre no fundamente muchas de sus simpatías y antipatías explícitas (si así denominamos el germen de sus ideas) sino meramente en lo político, sobre razones políticas, negando de hecho todo fundamento moral a esa actividad.

La crítica que hace Thody de las obras literarias es fundamentalmente estética, pues si bien considera las ideas y argumentos filosóficos que Sartre trata de ilustrar, su juicio sobre ellas prescinde de todo lo no literario. Sobre esta característica se basa su originalidad puesto que casi siempre el análisis particular de estas obras se reduce al planteo de las ideas contenidas. Thody señala las características propiamente literarias de las obras, y su éxito o frustración en base no tanto a las ideas sino a sus categorías formales. "En 'Muertos sin sepultura', dice, por ejemplo, y refiriéndose al realismo sartreano, "el realismo es llevado demasiado lejos y en 'La mujerzuela respetuosa' es destruido por la introducción de la caricatura. Sólo en 'A puerta cerrada', donde es utilizado para ilustrar una situación mítica e imaginaria, el realismo de Sartre produce realmente buen teatro" (p. 94). Estudia, asimismo, la calidad de imágenes que expresan las obsesiones primitivamente encontradas en 'La náusea' y que se vuelven a encontrar hasta en las obras filosóficas de terminología más abstracta y específica, como "El ser y la nada". Pero desde este principio admirable de crítica, Thody pasa a exigencias ya no pertinentes, en materia de teoría literaria, en materia de valoración última de las obras y de constatación de 'vida' o autenticidad de los personajes. Esto es, que de un análisis formal —perfectamente válido— de las obras particulares, busca pasar a una definición formal de la literatura, que ya es otra cosa y no puede medirse con los mismos instrumentos. Su argumentación en este caso es desafortunadamente débil y poco convincente, lo que vuelve a dejar en la nada el verdadero problema de la valoración literaria de Sartre.

Conviene ver el punto en su detalle pues es representativo de los fundamentos crí-

ticos que se blanden generalmente sobre Sartre. Este había instaurado, en su nota sobre Mauriac en 1939, una regla fundamental de la novela: el abandono de la omnisciencia del autor (que, por otra parte, creo ha sido ratificada de hecho por la literatura posterior). Sartre criticaba a Mauriac por su intromisión como autor en el mundo de los personajes, pues "el novelista nunca debe parecer que sabe más sobre sus propios personajes que lo que ellos mismos saben" (palabras de Thody, p. 50). El mismo continúa: "El novelista siempre debe permitir a la conciencia del lector coincidir con la del héroe y no dar nunca la impresión de que sus personajes son meros títeres. Esta regla que establece el mismo Sartre puede ser quizá utilizada para observar su propia actuación como novelista" (p. 51). Efectivamente, veinte páginas más adelante confronta la actividad de Sartre como creador con sus mismas reglas y descubre que ni él mismo las respeta. Sus personajes no son libres, lo que inevitablemente sucede cuando un autor maneja a sus personajes con el "fin de ilustrar determinados puntos" o ideas filosóficas. Ahora bien: es posible, e incluso muy probable, que los personajes de Sartre no sean literariamente libres ni vitales, y hasta es posible y probable que su obra entera esté viciada por un filosofismo incontenido. Pero al fundamentar estas afirmaciones, Thody las destruye, como el león que borraba sus huellas con la cola, porque sus fundamentos son probadamente más arbitrarios que los de Sartre. Dice: "Todos (sus personajes) son utilizados con el objeto de ejemplificar sus ideas, y ninguno de ellos es 'libre' en el sentido en que Sartre utiliza la palabra. El verdadero punto es que las reglas que Sartre trató de establecer en su artículo sobre Mauriac son completamente arbitrarias y guardan poca relación con la práctica de la mayoría de los novelistas. Ellos, como Balzac, intervienen lo bastante a menudo en la narración de un modo más o menos sutil para decir al lector que un personaje tal y tal es un 'monstruo de maldad' o un 'prodigio de astucia'. Lo que Sartre olvida es que no hay reglas rotundas para la literatura... Un autor no puede decidir de ante-

mano que los personajes de su novela van a ser libres. Puede abstenerse de intervenir demasiado abiertamente... Sin embargo, que el personaje comience a crecer o no, no lo decide una específica elección que formula el autor sino algo que, a falta de una palabra mejor, debe llamarse 'inspiración'" (p. 72). Aquí el crítico específico ha pasado a teórico de la literatura, y con afirmaciones tan rotundas como las de Sartre y acaso más nebulosas (por ejemplo respecto a la "inspiración"). Hay que agregar, por su parte, que también considera vicioso el hecho de que los personajes reflejen una experiencia fuera de lo común, particular y no general, que no sean representantes de los "hombres y mujeres comunes", cuya preocupación es "esencial al verdadero novelista" (p. 235). En todo esto hay verdades, pero también errores contradictorios de ciertos hechos ineludibles. En primer lugar, puesto que todo escritor expresa vivencias personales, hasta el grado más absoluto que no es el sartreano sino, por el ejemplo, el de un Flaubert que dice: "Bovary soy yo". Tampoco encontraríamos en los personajes de Shakespeare, Dostoievski, Poe, o en los poemas de Baudelaire o de cualquiera de los "malditos", expresiones vitales características de "hombres y mujeres comunes". Pero la debilidad de estas ideas en bloque se evidencia aún al basarlas, como dice en las primeras frases, en la práctica de la mayoría de los novelistas, pues en esto la literatura no es democrática, no hace caso de mayorías. Y más aún, invocar como testimonio contrario a la idea de la "libertad" del personaje, el nombre de Balzac después de las observaciones de Engels y Lukács, resulta contraproducente. Engels señalaba, en su carta a miss Harkness de 1888, la oposición entre la ideología del novelista francés y la realidad que describe en sus novelas, oposición que da en ellas el curioso espectáculo de la realidad desmintiendo sus propias ideas. Lukács, al retomar el hilo tendido por Engels, advierte la solución del conflicto interno de Balzac, en cuanto el "gran realista, el incorruptible observador" triunfa y desmiente al ideólogo.

Lo que Sartre llamaba libertad de los personajes frente a la práctica en contra-

rio de Mauriac, era el derecho a prescindir del "destino" que el autor les imponía, ya fuera llevándolos hacia donde él quisiera, ya fuera asignándoles un modo de ser que ellos no demostraron en la acción. "Ya es hora de decirlo", declaraba Sartre, "el novelista no es Dios". En cambio Mauriac, como muchos otros novelistas, "antes de escribir forja su esencia, decreta que serán esto o aquello". Balzac, por su parte, no interviene desfigurando a sus personajes. Es por eso que, aún cuando monárquico y legitimista, no muestra en sus obras más "simpatía" por la nobleza y aristocracia que por los campesinos, antes bien (por ejemplo en "Los campesinos") historia la decadencia de una clase ante las transformaciones sociales y económicas. Sus personajes viven, entonces, a pesar de su omnisciencia —llevada al extremo por su ideología—, porque por encima de ella estaba el "gran realista", el incorruptible observador".

A veces Thody declara la relatividad de su crítica. Con respecto al análisis que hace Sartre en "Saint Genet, Comédien et Martyr" (1952), dice: "yo personalmente lo encuentro insatisfactorio y poco convincente" (p. 157). Más adelante, sin embargo, proyecta a un plano absoluto su opinión personal: "las suposiciones de Sartre sobre la moralidad son completamente arbitrarias y destinadas solamente a justificar su romántica aversión por la clase media, su libro está plagado de jerga filosófica y digresiones irrelevantes... y su principal ambición parece ser difundir la desesperanza injustificada e inmotivada" (p. 159). Otras veces se han alzado con términos muy diferentes respecto a este libro de Sartre, así la de Georges Bataille, que lo considera "no sólo uno de los libros más ricos de este tiempo, sino incluso la obra maestra de Sartre, quien no ha escrito nada tan llamativo, nada que huya, con tanta fuerza, del concepto ordinario del pensamiento" ("La literatura y el mal", p. 126). Sin excesos, con mayor calma, y con una condición más enterada pues son respectivamente un psicoanalista y un psiquiatra de reconocida capacidad, R. D. Laing y D. G. Cooper han dedicado al estudio de Sartre sobre Genet su atención especializada.

(R. D. Laing-D. G. Cooper - "Reason and violence. A decade of Sartre's *Philosophy*. 1950-1960", London, 1964. Entre otras cosas, dan fe de Sartre: "Contrary to certain critical opinions which have been proffered, we believe that Sartre does succeed in conveying a radical understanding of Genet as a living whole, while also evoking for the reader Genet as a real presence", p. 67.)

Fuera de todos estos conceptos polemizables, Thody hace valiosos aportes a una comprensión cabal de Sartre. Tratar de examinar y determinar las causas que suspendieron "Los caminos de la libertad" y de explicar la importancia que la política ha ido tomando paulatinamente para Sartre. Del mismo modo es positivo al señalar sus logros literarios —que son, a su juicio, dos: el pintar gente que actúa y habla de mala fe y el describir situaciones obsesivos— También trata de determinar las razones del 'fracaso' de Sartre como novelista y dramaturgo. Por otra parte valoriza su pensamiento en cuanto exige una conducta más moral en base a la responsabilidad humana y la libertad esencial. Admira, incluso, la crítica puramente literaria y artística de los ensayos breves y por ello considera desafortunada la inclinación a tratar el aspecto moral y político antes

que el literario en los ensayos más extensos —"Baudelaire", "Saint Genet"—.

En cuanto al aspecto político de su estudio, la posición de Thody es igualmente polémica. Si bien aprecia el valor de Sartre y su coherencia en muchas circunstancias: su actitud contra la tortura en Argelia, su independencia del P. C. francés, sus críticas políticas al comunismo, también juzga ciertas actitudes de Sartre (con respecto a la represión de Hungría, por ejemplo) como "oportunisto político", y no muestra conformidad con la ausencia del aspecto moral en su visión política. Es interesante el análisis del stalinismo y destalinización, y es de notar el especial cuidado puesto en dibujar el contexto en que Sartre actúa políticamente, de modo de poder entender sus actitudes de un modo más completo y satisfactorio. Acaso su utilidad, en este aspecto, sea la señalada por el mismo autor en la Nota previa: "Mi mayor esperanza es que los comentarios que he formulado sobre las ideas políticas de Sartre ayuden a otros a comprenderlas más claramente. A ellos toca decidir si esas ideas merecen la importancia que en alguna oportunidad se les ha otorgado".

PHILIP THODY: "JEAN-PAUL SARTRE. Estudio literario y político". — Barcelona, Seix Barral, 1966, 261 pp.

Una antología de la poesía viva de América Latina

por Alejandro Paternain

Hay en la "Antología de la poesía viva latinoamericana", de Aldo Pellegrini, (1) un punto forzosamente compartible, al menos por nosotros: no es nada fácil hacer una antología. Sobre todo si se trata de una antología de poesía, y más aun si, como hace Pellegrini, se encara globalmente a la poesía latinoamericana, o más exactamente, a la poesía hispanoamericana (la lírica brasileña no está considerada en esta obra). Quien haya probado qué cosa es hacer una antología sabe bien los riesgos que importa y el esfuerzo que presupone la tarea de paciente lectura y de responsable selección. ¿Se habrá de favorecer, por ello, a la condescendencia, a la eliminación del rigor, al disimulo de los desajustes, al callar los puntos en que sean visibles las razones para la discrepancia? No, en absoluto. Ninguna labor crítica puede hacerse partiendo de la benevolencia y de la complicidad. Lo que sí debe hacerse es, desde adentro del esfuerzo mismo de un quehacer semejante, hablar con comprensión.

La obra consta de una introducción condensada, en la que Pellegrini expone la situación de la cultura hispanoamericana, traza el cuadro de las influencias poéticas y sus oscilaciones, señala algunos de los temas más frecuentes, apunta sumariamente la trayectoria histórica de la poesía moderna en nuestra América, y aclara, asimismo, sus criterios para la elaboración de la antología. Luego, la selección de poetas agrupados por países. Cada selección individual está precedida de una nota en la que se consignan datos biográficos y se mencionan las obras publicadas. "Pretende esta antología", dice Pellegrini, "dar una perspectiva sobre la poesía surgida o que se ha afirmado desde la última postguerra. Por lo tanto los nombres que aparecen no son (con raras excepciones) los conocidos por

el público común, pero seguramente algunos de ellos se convertirán en los clásicos del futuro." En términos generales, la antología muestra un panorama de poetas predominantemente jóvenes, en los que se advierte un esfuerzo de búsqueda, una tentativa por descubrir nuevos caminos, un afán por crear el lenguaje lírico que exige el momento actual de hispanoamérica. Junto a ellos, poetas ya consagrados: Octavio Paz, Gonzalo Rojas, Alberto Girri, Nicanor Parra. El propósito de Pellegrini fue hacer una antología que "descubra a los que vivirán mañana", "una antología que no fuera un cementerio de la poesía, sino que mostrara lo que de más vivo y significativo tiene en estos momentos la palabra como expresión de esa parte tan importante del continente."

Tal es el criterio rector de la antología, su fundamento y su razón de ser. Pero puede convertirse, también en su punto más cuestionable. Procurar que una antología no sea un "cementerio de poesía" es —siempre— primordial para todo antólogo; recopilar, organizar y presentar un panorama lírico debe tener por meta descubrir el pulso del tiempo, atender a la poesía viva, a la que expresa el "hoy" cargado de porvenir. Lo cuestionable son los límites de ese "hoy", sus alcances, su densidad y su complejidad radicales. El empeño por evitar que la antología constituya un cementerio de poesía (al fin y al cabo, una antología es siempre guardadora o depositaria de algo) puede convertirla en una recopilación tan fugaz y prescindible que al paso de los años derive hacia un carácter testimonial de determinado momento en el desarrollo de las formas líricas, y que por tal razón ya muy poco o nada tenga que decir a las generaciones futuras. No siempre poesía viva, o viviente, o lo que se entienda con esa designación, coincide exactamente con la calidad y la jerarquía poética. Del mismo modo, el suponer que lo nuevo, por el solo hecho de serlo, significa un avance, una superación de estilos, de temas o de tonos, puede llevar a visiones parcializadas o a exageraciones en el juicio. Igual observación es posible hacer al procedimiento que estima que el avance, en literatura y en poesía, denota inevita-

blemente un progreso del mismo rango que el observado en otras manifestaciones de la vida social y cultural: en la ciencia, por ejemplo; o más claramente, en la técnica. Ello equivale a trasladar al terreno literario resabios conceptuales de una filosofía progresista que no tiene, en realidad, ninguna aplicación. La historia de la poesía no puede organizarse por categorías de avance o de progreso. Sí, por la de desarrollo. Ningún poeta supera a los anteriores, puesto que un gran poeta es siempre insuperable. En el orden del espíritu siempre es lo que una vez ha sido. Neruda no supera a Bécquer, como Bécquer no supera a Garcilaso. Creemos, buenamente, que no hay cementerio en poesía, siempre que se trate de buena poesía. En cambio, puede ocurrir que por desear esquivarlos no habiéndolos, se venga a elaborar una obra que, pasados los años, adquiera lamentablemente las trazas de un camposanto literario.

Ninguno de estos aspectos ha escapado, seguramente, a la percepción de Pellegrini. Su intento de presentar un panorama de la poesía vigente en la América de habla española o, con mayor precisión, de la poesía que se está haciendo en estos días, supone un esfuerzo extremadamente cuidadoso y una constante posibilidad de equivocarse. Pero Pellegrini ha vivido intensamente aquellas experiencias literarias en las que el riesgo era el alimento diario y en las que el no conformismo, el afán de renovación y la repulsa por todo academismo, por toda repetición, por toda obra que no fuera reflejo estricto de vivencias inéditas fogearon su temperamento, orientaron sus gustos y cimentaron sus personales criterios. De labor variada, pues ha escrito poesía, ensayo, crítica de arte, Pellegrini, nacido en 1903 en la Argentina, fundó en 1926 el grupo surrealista que se expresó a través de las dos publicaciones de la revista "Que". Es autor, asimismo, de una interesantísima antología de la poesía surrealista, obra estimable por muchas razones, y tradujo las obras completas de Lautreamont y los manifestos surrealistas del recientemente desaparecido Andre Breton. Su vinculación a un movimiento literario que ha ejercido "una particular influencia en Latinoamérica, por su doble ca-

rácter de lenguaje poético y concepción revolucionaria de la vida", tal como Pellegrini lo señala en el prólogo, le ha conferido sin duda ese perfil de búsqueda, de exploración, de gusto por lo distinto, de bulleante experimentación, de turbulencia naciente que se puede observar en muchos sectores de esta selección. El libro adquiere así unidad de tono, pese a las distancias geográficas, sociales y políticas que hay entre los distintos poetas. Y pese, sobre todo, al expresado deseo de Pellegrini de "dar cabida a representantes de diversas tendencias." Pero es fatal que la unidad sobrevenga. Fatal y beneficioso. Por lo menos, mientras las antologías sigan siendo hechas por hombres y no por computadoras electrónicas.

En el rubro de lo objetable, de lo que puede indicarse como déficit en un tipo de obra que siempre los tendrá, diríamos que se hace sentir la escasez de referencias críticas y de ubicación de los poetas en sus respectivas literaturas nacionales. Algunos nombres son conocidos por la mayoría lectora; el resto —numeroso y de corta obra édita— tememos que no lo sea tanto. Y si bien no siempre es pertinente emitir juicios o esbozar análisis de la producción de autores que están en franco desarrollo o que no han alcanzado todavía la madurez, ningún lector amante de la poesía habría de inquietarse por la aparición de indicaciones críticas que tal vez lo moviesen al asentimiento o a la discrepancia.

Admitimos, sin embargo, la contra-objección que puede formularse: la antología no ha buscado historiar algo que no es todavía historia, sino dar un instante vivo de la creación poética hispanoamericana; no ha buscado tampoco ubicar a los autores en panoramas amplios y totalizadores. La única ubicación que ha realizado es la de su inclusión en una antología de la poesía viva. Ello sólo basta para emparentarlos, por encima de fronteras. Y basta también para atemperar las objeciones que intentasen ir más allá de estos términos.

Dos palabras con respecto a Uruguay: leída la introducción, se desprende que es el nuestro un país absolutamente marginal, en el que no ha ocurrido nada importante en materia de poesía en los últimos veinte

años. Ninguna referencia a lo que hicieron nuestros poetas durante ese lapso; ningún reconocimiento a la relevancia que dentro y fuera de fronteras iban adquiriendo Juan Cunha, Clara Silva, Sara de Ibáñez. Sin embargo, Pellegrini incluye cuatro poetas uruguayos: Saúl Ibagoyen Islas, Idea Vilariño, Ida Vitale y Milton Schinca. Consecuente con su modalidad, no establece las individuales diferencias o las características generaciones que permitan visualizar el modo cómo esos poetas se insertan en el ámbito nacional. Una nota sorprendente: dentro de un panorama de la poesía viva latinoamericana no ha sido incluida Amanda Berenguer. Máxime cuando esta antología ha tenido el declarado propósito de señalar "a través de los poetas, los caminos futuros". En nuestro entender, la inclusión de la autora de "Quehaceres e invenciones" hubiese respondido en un todo a los lineamientos en que la antología fue concebida y planificada. Pero esta es otra fatalidad de las antologías: ¿qué lector no se siente capaz de pronunciar nombres que a su juicio debieron ser incluidos? Y si dilatamos el alcance de nuestra visión, ¿no sería lícito preguntarse por qué no se incluyeron poetas paraguayos, o dominicanos, o salvadoreños, o guatemaltecos o panameños? Pleito de las antologías, llamó acertadamente Guillermo de Torre a ese cúmulo de controversias posibles que toda selección o florilegio concita en su torno. Pleito inacabable, con el que se puede obtener una nu-

trida legión de enemigos, embozados o no, y gracias al cual se habrá de perder el sueño durante noches y noches. Pero pleito inevitable que hay que afrontar cuando se tiene la voluntad de comunicar una experiencia a propósito de la poesía. Al fin y al cabo, no creemos que Pellegrini haya tenido la intención de construir una obra de carácter definitivo. En verdad, las antologías son flores del tiempo, de su tiempo, y su destino es el de constituirse en materia tan apta para el juicio de la posteridad como la misma obra de los poetas. Su significado más valedero, su sentido último, pensamos, es el de transmitir una mirada en conjunto, no un fallo inapelable. Mirada de admiración, única que la poesía perdona.

(1) Antología de la Poesía Viva Latinoamericana, por Aldo Pellegrini, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1966.

Salvando una errata:

En el último de los sonetos publicados en el número 8 de nuestra revista, se deslizó un error tipográfico. El terceto final del soneto III de Alejandro Paternain, debió decir así:

arde de sed y fruta la pradera
y transmigrando alas y caminos
soy rumor sin raíces en la orilla.

Juan Marsé, Premio Biblioteca Breve

por P. Crusat

JUAN MARSE. — *ULTIMAS TARDES CON TERESA*. — Premio Biblioteca Breve, 1965, Seix Barral, 1966.

Con este libro, que no es el primero de Juan Marsé, aparece en las letras castellanas un autor de raza, un novelista considerable.

Juan Marsé, hombre de vocación literaria poderosa si las hay, autodidacta, tuvo años atrás la suerte con que sueñan todos los principiantes y que casi ninguno alcanza. Vio publicada su primera novela; ese primerísimo intento que suele tener el cesto por destino normal. Publicada y con honores; pues si no llegó entonces a ganar el premio Biblioteca Breve (declarado desierto aquel año por falta de quórum), quedó por los votos recibidos, primero de los concursantes. Cuando esto sucede con un primer manuscrito, algo especial suele observarse en él, por imperfecta que sea la obra. Habiendo leído el libro podemos decir que había en él una extraña vehemencia, el don de hacer ver lo que se narra (que siempre tiene mucho de maravilloso, pero en el autor aun inmaduro, un poco más) y una inconformidad no literaria. Sentida.

Había también un modo peculiar de asombrarse del mundo, darse con él algún encontronazo y admitir (implícitamente) que no se entiende. Cualidad preciosa, porque los que no lo entienden hoy son los que lo entenderán mañana. Ay de los que lo entienden desde el primer día, con receta!

¿Es, sin embargo, una suerte el éxito demasiado rápido? Hay un peligro en interrumpir el esfuerzo de aprendizaje, en inculcar en el autor joven la prisa. Hay el riesgo de que crea que todo es bueno, todo vale, que no es preciso poner orden en el

bullicio interior ni en el bullir de la pluma. El segundo libro de Marsé pudo dar la impresión de que el crecimiento que se esperaba de él se estancaba.

El, entretanto, se había trasladado a París —no de turista sino con sus dos manos. Y París sigue siendo la gran maestra de escritores; no tanto por lo que se pueda hoy aprender de sus letras jóvenes, que no es mucho, ni requiere el traslado, sino por la solidez si no inmovible aun inmovida de la cultura y el saber literario en los adultos y la obligación que allí se respira de aprenderse la técnica y leerse los clásicos. El resultado ha sido el tercer libro de Marsé. (Premio Biblioteca Breve, 1965.) Con él vuelve a su país convertido en aquello que en tres palabras se expresa: *todo un autor*. No el enjaretador de novelas según patrón bien adiestrado en quien la simpatía puede descubrir algunas de las cualidades que hacen al escritor, sino un novelista que posee eso que en el fútbol se entiende por "categoría internacional". Y de éstos, tenemos pocos en libra.

La primera señal que distingue al autor de verdad, es el estilo poderoso y propio. Entre otras cosas, porqué un estilo aunque luego se pase la lima, se crea desde dentro. Sería infantil señalar las resonancias que pueden escucharse en el de Juan Marsé —el Marsé de hoy. No hay riqueza sin resonancias. El producto final es suyo y propio; y además una cosa orgánica inseparable de lo que dice; y casi añadiría: un estilo que nos hacía falta, para recordar que no es preciso ser liso ni agrisado, ni siquiera monocrorde, para ser moderno. Quién, hojeando en librería, lea en la primera página, que se le ofrece aislada, la descripción de un final de verbenas de barrio a la hora en que el primer venticillo de otoño, que huele a desastre "súbitamente dobla la esquina y va a su encuentro" (escena que se repite en el curso de la novela, no textualmente ni, ingenuamente, al final, sino en el momento en que disolución y desastre se aproximan) seguirá leyendo.

¿Qué encontrará? Ante todo, el retrato del Pijoaparte, golfo rondeño, que participa activamente en una empresa de raptó y

reparación de máquinas de dos y hasta de cuatro ruedas y vive en una barraca de la cumbre del Monte Carmelo, en una callecita "de tierra limpia, barrida y enarenada con esmero", donde el inmigrante y el desafortunado vecinan con el pícaro. En la figura de Pijoaparte, se da esa combinación de lo observable y cotidiano con lo excepcional que es la materia de los personajes de novela inolvidables.

¿Es el Pijoaparte un personaje verosímil? Yo diría que sí. Sentirse a la vez desdiseño y solidario con el propio ambiente no es caso anormal. En todo caso, en literatura, es el autor quien crea (aunque no de la nada). A él le toca hacer que su personaje sea viable, y el Pijoaparte lo es soberanamente. En *Ultimas Tardes con Teresa* le ha tocado encarnar la rebeldía que ha sido hasta ahora el tema de Marsé. Al Pijoaparte no le gusta trabajar, porqué lo considera servil y porque no nació para eso. Su ser natural es una mezcla de codicia agria y de desprendimiento. Su rebeldía no tiene nada de didáctica. No se presenta como redentor; si tiene ideas, no llega a formularlas. Se lo permite todo porque la vida está en deuda con él y porque para salir de pobre (piensa) hay que jugar fuerte; pero no parece excesivamente convencido de que permitírsele todo ensalce. Su rebelión no es tanto contra la sociedad como contra la vida misma. Contra la vida que engendra las sociedades, las cosas como están y los hombres como son. Y presente uno que es por ley natural. El retrato del Pijoaparte está hecho las más de las veces a pincelada corta, por toques repetidos. Pero también incluye descripciones, externas e internas, largas o cortas, cuyo trazo suele ser magistral: "El color oliváceo de sus manos, que al encender el segundo cigarrillo temblaron insensiblemente, era como un estigma. Y en los negros cabellos peinados hacia atrás (...) había un esfuerzo secreto e inútil, una esperanza mil veces frustrada pero todavía intacta; era uno de esos peinados laboriosos donde uno encuentra los elementos inconfundibles de la cotidiana lucha contra la miseria y el olvido, esa feroz coquetería de los grandes solitarios y de los ambiciosos superiores."

Posiblemente los últimos adjetivos respondan más a lo que el Pijoaparte quisiera hacer que a lo que hará. No importa. El golfo rondeño no formula ideas, pero juicios sí. Al autor de las *Tardes* ya no le queda asombro. El Pijoaparte pasea por el mundo, por el rico y el pobre, su mirada sarcástica, que casi se podría llamar desesperada, porqué hay desesperación en no admirar y, sin embargo, apetecer. ¿Mirada de odio? No sería tan auténtica ni tan certera. Mirada del desposeído y del extraño a quien salta a la vista la bobería de las ilusiones y pretensiones de todo grupo humano, porque a todos es ajeno. Hay otras miradas para ver el mundo. Pero ésta es una de ellas. Clara.

Desdeñando el camino trillado, pero no demasiado seguro del suyo; demasiado inteligente para no saber lo que le falta, el Pijoaparte va por el mundo con una mezcla de arrogancia y de humildad. En esa humildad secreta, siempre a la espera del desastre, junto a algunos destellos del trato, sensual pero enamorado, con Teresa, —el rehén conquistado a la clase enemiga— y el lazo, al cabo fuerte con los desposeídos, lo que hace circular por *Ultimas Tardes*, a ratos, una corriente de ternura, subterránea pero eficaz. Y si acabamos el libro tan poco adversos al Pijoaparte y —como está mandado— nada inclinados a juzgarle, es que el autor ha cumplido con otro requisito importante de la novela, sin el cual no hay encanto: el amor al personaje.

Junto al protagonista, Teresa no tiene el mismo relieve. Y quizá no le hace falta. Posiblemente le toca representar la anonimidad de lo femenino que los accidentes de lujo y modales superficialmente transfiguran. (No digo que esta visión sea siempre justa). La vida que llega a alcanzar la debe sobre todo a su docilidad y su despiste. Su acción puede en España parecer inverosímil. Y es cierto que la de Mathilde de la Motte no debía ser menos inverosímil a principios del siglo pasado, pero Teresa no es convincente en el mismo grado. No pretendo que las *Ultimas Tardes* sea un libro perfecto (que hay muy pocos, aun entre los clásicos), y menos que se pueda poner entre todas las manos, o que no haya de herir a muchos. Y, por lo que a mí toca,

el primer reparo es la extensión y la crudeza con que se ha tratado el tema sexual que sobrepasan, no sólo lo que yo pueda considerar aceptable, sino cuanto hasta hace poquísimo se considerable admisible en literatura. Dicho esto, pecaría contra la justicia si no añadiese que esas páginas no dan la impresión de estar ahí gratuitamente o por intención comercial. Tratan de reflejar la obsesión que es parte de la rebeldía del personaje y, tal como él y el libro han sido concebidos, quizá podían haber sido abreviadas pero difícilmente suprimidas. Pasan, y las páginas finales tienen una sobria amargura, cuya calidad compleja es de las que sólo puede idear y reflejar la maestría.

No pretendo pues que *Últimas Tardes con Teresa* sea libro sin peros, cosa que, por supuesto, el crítico honesto casi nunca puede decir. Pero lo que al crítico honesto sí le corresponde decir en este caso es que Juan Marsé se presenta en él como novelista de cuerpo entero —tipo humano siempre raro y que hoy parece en vías de desaparición.

Antología de la poesía uruguaya

por Esteban Otero

DOMINGO LUIS BORDOLI: *ANTOLOGIA DE LA POESIA URUGUAYA CONTEMPORANEA*. (Dos tomos de 426 y 358 páginas, Universidad de la República, 1966.)

Se trata seguramente de uno de los libros más comentados en las ruedas de café, en las salas de profesores, en las peñas literarias, en las librerías, pero también de uno de los menos comprendidos, tanto en sus defectos como en sus virtudes.

En este breve comentario, deseo apuntar en primer término los méritos de la obra:

A) Su amplitud, que da oportunidad de conocer autores que, de otro modo, ja-

más hubiéramos leído. Esta amplitud no llega al exceso de la Antología de J. J. Casal y está enriquecida, además, por

B) La excelencia, en general, de la caracterización poética de cada autor, mérito sin duda fundamental cuando se trata de presentar poetas en tan grande número y tan distintos.

C) La excelencia en la selección de las poesías de los autores antologados, por lo menos de los que quien esto escribe conoce. Las pocas excepciones (la más grave: no está "El profesor gris", de Fernando Pereda) no llegan a configurar un defecto.

La atenta lectura del libro y el conocimiento de la Colección en que está incluido, permiten señalar algunos defectos:

1) *De la Colección*: A) Una gran cantidad de erratas, defecto grave en un libro de poesía. B) Una absurda, antiestética y antieconómica presentación gráfica.

2) *Del libro*: A) Si bien el autor declara que "En nuestras noticias particulares sobre cada uno, la tendencia al ambiente literario y la semblanza priva sobre la disquisición valorativa", es en la exageración de lo propuesto que se halla el mayor defecto del libro: en algunas noticias se informa sobre pormenores de la vida privada de los autores, a veces utilizando la primera persona del plural, a veces usando el testimonio infidente de terceros; con ello desaparece el *tono académico* que una obra de esta clase debe, creo, poseer.

B) Bordoli dice ser "un lector "medio", sensible al verso, culto y de varios gustos"; esa declarada objetividad debería impedir la aparición de una notoria preferencia por la poesía de lenguaje e inspiración campearas que, por otra parte, es de muy baja calidad en nuestro país, según esta Antología lo demuestra cabalmente.

A pesar de los defectos señalados, creemos que se trata de una obra valiosa, seguramente la mejor de las antologías extensas de nuestra poesía. Sobre ella hemos referido méritos de forma y de contenido; señalar, también, defectos de contenido, sería señalar diferencias de opinión que, creemos, están fuera de comentario.

España y su difícil universalismo

por Alejandro Paternain

Al abordar el tema de este ensayo (1) Guillermo de Torre emplea —ya desde el título— un calificativo que no debemos pasar por alto: la universalidad de la literatura española aparece como difícil. En este vocablo está ubicado el centro de gravedad del libro, la médula a partir de la cual el lector deberá organizar las dos grandes secciones de la obra: "Miradero clásico" y "Criba de modernos".

Estimamos que Guillermo de Torre no necesita presentación. El alcance de su obra crítica y de pensamiento vertido en múltiples ensayos es lo suficientemente amplio como para insistir en lo que el lector conoce y aprecia rectamente. ¿Quién no recuerda el "Tríptico del sacrificio" (leído con fervor en la adolescencia), "La aventura y el orden", el prólogo a la obra de Julio Herrera y Reissig, "La literatura castellana contemporánea", y tantas otras páginas de análisis, de acercamiento, de orientación en el terreno literario? Por ello nos limitaremos a hablar sólo del presente libro, en el que estudia, entre los clásicos, a Lope de Vega, a Gracián, a Góngora. El rol de modernos, más amplio y más vario, incluye a Valle Inclán, Ramón Pérez de Ayala, Unamuno, Antonio Machado y Camilo José Cela. Muchos de estos estudios atienden aspectos poco transitados: teatro de Unamuno, teorías literarias de Antonio Machado, por ejemplo; o nos presentan a un Lope de Vega vieniendo (y padeciendo) las vicisitudes de la condición económico-social del escritor en el siglo XVII; o recuentan —amena, sabrosamente— las alternativas de la valoración de la

poesía gongorina. Ello confiere una aproximación a nuestros días, un enfrentamiento casi familiar con los escritores clásicos, una traducción de temperamentos y ambientes a los términos que nuestro tiempo exige para comprender, y aun para admirar. Pero no equivale, en cambio, a un estricto ejercicio de valoración. No obstante, éste existe, aunque no con excesiva frecuencia: el capítulo dedicado a Ramón Pérez de Ayala, que se nos impone como uno de los momentos más acertados del libro; y el fino análisis titulado "Valle Inclán o el rostro y la máscara". En rasgos generales, de Torre permanece fiel a su habitual plano caracterizador, ése en el que obtuvo muchos ensayos y prólogos reveladores y excelentes. Pero lo que confiere la intransferible vibración al libro hay que buscarlo en el capítulo inicial. Allí, la difícil universalidad de la literatura española es planteada, cuestionada, indagada y junto con ella, la universalidad misma de un estilo vital y de una lengua que es también la nuestra.

Comienza de Torre presentando lo que él llama "situación particularísima" de la literatura española, que "encuentra trabadas y dificultosas sus vías de expansión." Tal situación es verificable hoy, puesto que "en los días áureos tuvo llano y expedito el camino de su universalidad." En efecto, de Torre comprueba dos hechos: uno, que las letras españolas no alcanzan —en estos días— la compenetración, la integración, la permeabilidad universal que logran las influencias europeas y estadounidenses en América Hispánica; y el otro, que en aquellos países de distinta lengua, la producción española suele ser valorada "anteponiendo lo típico a lo profundo, lo pintoresco a la calidad." Sabiendo que en este rubro no figuran, no pueden figurar, los hispanistas de ley, los sabios de profunda capacidad valorativa, resulta exacta la observación. La cultura y la literatura españolas han tenido y tienen que soportar un nutrido equipo de cazadores de exotismos que han querido, y quieren, ver desde El Cid a Goytisolo y de Berceo a Celaya manifestaciones folklóricas más o menos deslumbrantes y sombrías, encerradas en los breves del populatismo y del realismo.

Existe, en verdad, una lamentable falta de comprensión hacia la literatura española. Ello ha sido —no obstante los esfuerzos críticos de las últimas décadas— motivación poderosa para entorpecer su universalidad. Falta de comprensión amasada con prejuicios, caracterizaciones equívocas, cotejos deformantes con otras literaturas, y que ha privado al fenómeno literario español de una “dimensión fácilmente internacional.”

Pero de Torre no se extiende en consideraciones generales: pasa rápidamente a los ejemplos concretos. Lope de Vega le sirve para ejemplificar y tejer en torno a su figura (y a su genio) la parte más sabrosa de su exposición. Ello es significativo: nuestro autor se mueve ahora en el ámbito clásico (si concedemos a esta palabra matices de ubicación referente al siglo XVII) y dentro del clasicismo español ha elegido a quien presenta quizás mayor diversidad de producción. De Torre parte del supuesto que Lope “no goza de plena vigencia, de actualidad inmarcesible y cotidiana, al modo de Shakespeare”; y confirma sus palabras con el examen de varias obras en las que se traza el panorama conjunto de la literatura mundial. Lope de Vega nunca aparece —cuando aparece— considerado a la altura de los escritores universales. Mas de Torre sabe que la escasa figuración de Lope en esas obras (editadas muchas en inglés, por lo cual Shakespeare debía superar a cualquier equipo del mundo latino) no debe ser tomado como único patrón para medir su poca o mucha universalidad; que esas nóminas, o panoramas, son siempre discutibles y que el problema de la universalidad está ligado a otro no menos grave: al del clasicismo. O más exactamente, al de cierto clasicismo, ese que pone al teatro francés del siglo XVII como paradigma, y que pregona el equilibrio, la mesura y la claridad como condiciones esenciales para que una obra exista. Sin embargo, todo ello es enfrentado por de Torre y resuelto en sus términos exactos. Existe un hecho comprobable y nuestro autor lo presenta. Por otra parte, nos hubiera gustado leer alguna reflexión que se extendiese aún a riesgo de dilatar la exposición, en las vinculaciones

del clasicismo y el mundo moderno. Pensamos que hay, en realidad, una penosa carencia de verdadero clasicismo y una invasión agobiante de lo que lo parece. El clasicismo como tradición viviente, como posibilidad de nutrir nuevos estilos y nuevos lenguajes, como portador de un futuro que encierre una nueva imagen del mundo es, hoy por hoy, el gran ausente de la vida cultural moderna. En un sentido profundo, podríamos decir que todas las literaturas verdaderamente clásicas, efectivamente fecundas, que no se prestan al juego academizante son de difícil universalidad. Frente a las armas de la propaganda actual, frente al aparato lanzador de novedades, frente a la maquinaria, infalible y diabólica, de la difusión y de la inflación de valores, el clasicismo viviente, la tradición viviente en suma, luchan en vano y llevan siempre las de perder. Máxime si en el ámbito clásico hay obras —caso Lope— cuya raigambre espiritual, cuyo lenguaje, cuyo vitalismo y fuerzas pasionales no queman incienso ante el altar de ninguno de los dioses que el mundo moderno ha fabricado a través de las estadísticas, los récords y las agencias de publicidad. Es innegable que la universalidad de la literatura española es difícil; pero también es cierto que el mundo actual resulta a su vez difícil para una universalidad limpia, a base sólo de calidad, sin que intervengan intereses nacionales en difundir autores propios, vaivenes de la moda, o cualesquiera otras razones que poco o nada tengan que ver con las de la jerarquía creadora. Probablemente tales disquisiciones han sido dadas por descontadas, por lo cual plantearlas ahora significaría insistir sobre cosas obvias. A pesar de todo, lo juzgamos necesario, siquiera para permitirnos una pasajera liberación interior.

En ningún momento niega de Torre que la universalidad de la literatura española exista. El sólo señala que dicha universalidad es difícil. Y lo demuestra exponiendo las causas (algunas literarias, otras de naturaleza diversa) y moviéndose con feliz flexibilidad entre las cuestiones que en inevitable vinculación con el tema le han salido al paso. Es precisamente la actitud

de de Torre lo que nos parece más valioso en este ensayo. Una actitud que no pretende agotar el tema, que no busca una solución definitiva, que enfrenta al hecho creador con un gusto segurísimo (su proposición de “La Dorotea” como obra maestra de Lope, por ejemplo); una actitud consciente de que esa difícil universalidad es, al cabo, una característica de las letras hispanas que hay que considerar, nunca una disminución de su valor. El libro posee además un poder de incitación: la circunstancia actual obliga a repensar las relaciones de una literatura local, particular, “casera”, con el ámbito de una literatura mundial. La vida cultural se desarrolla cada vez más en un plano de exigencia que rebasa la situación nacional, racial o lingüística. Sin embargo, una literatura sin arraigo, sin profundo, estrecho y continuo vínculo con la patria, con el lugar, con el habla y el temperamento concretos del escritor es, por ahora, impenable. Movernos a reflexionar en tal sentido justifica el esfuerzo del ensayista y nos permite decir que si el objetivo del libro era éste, ha sido plenamente logrado.

Peró varias interrogantes despiertan y nos acucian: esta difícil universalidad, ¿es también la de la lengua? ¿Nuestra lengua? ¿Hasta qué punto la universalidad de la literatura de Hispanoamérica es difícil? Y si también lo es, ¿qué grado de dificultad existe? ¿Qué motivaciones la promueven? ¿Podemos hablar de literaturas nacionales, argentina, peruana o mexicana, o de la literatura, según observa Octavio Paz, de una sola lengua?

Tales reflexiones, empero, rebasan el marco de esta nota, y van más allá de lo que legítimamente había que pedirle al libro de Guillermo de Torre. Dejan de ser reflexiones y se convierten en inquietudes. Compartibles quizás, aunque el momento para las respuestas no haya sazonado todavía. En otro ámbito, en otra literatura que no es la de América Hispana —a pesar de que la lengua sea la misma— Guillermo de Torre ha aportado su palabra. Conviene atenderla.

(1) “La Difícil Universalidad Española”, de Guillermo de Torre, Ed. Gredos, 1966.

APEM

Boletín Pedagógico
de Artes Visuales

Bimestral

Director:
Humberto Tomeo

Marco Bruto 1428, Ap. 103
MONTEVIDEO
(Uruguay)



TESTIGO

Revista trimestral

Director:
Sigfrido Radaelli

Galería Nexo
Viamonte 458

BUENOS AIRES
(Argentina)



ZONA FRANCA

Revista mensual de ideas
y literatura

Director:
Juan Liscano

Apartado 8349
CARACAS
(Venezuela)

NOTAS

Héctor Balsas

La utopía de una lengua universal

Hay noticias que nos dejan estupefactos por lo asombrosas o por lo extraordinarias. Cuando abrimos el diario y leemos que el hombre circula por el espacio, recorriendo caminos que día a día lo acercan más a la Luna, o que es posible asesinar fríamente a una veintena de personas desde lo alto de una torre, nos sentimos sacudidos por una corriente que los literatos que abusan del cliché llaman "eléctrica".

Algo por el estilo sucede al enterarnos de que en toda la superficie del globo existen en este momento dos mil novecientas sesenta y seis lenguas naturales. ¡Casi tres mil idiomas! Podría figurar en el "Créase o no" de Ripley, con la salvedad de que a esto sí hay que darle crédito.

La noticia lleva a pensar en lo compleja que resulta la comunicación entre los seres humanos. Si es sencilla la vinculación diaria, a través de la palabra, entre la gente que forma una comunidad social y lingüística, es todo lo contrario la relación (hablamos de relación sólida y creadora) entre quienes están separados por la distancia y la barrera gigantesca de la lengua que se habla.

El espíritu impulsa a ir más allá para huir del medio en que se actúa, pero no se ha logrado derribar la frontera invisible aunque cierta que opone el idioma. No importan las razones que muevan a salir de lo cotidiano. Pueden ser de índoles cultural, social, económica, profesional, religiosa; todas son válidas para desencadenar la fuerza interior que moviliza hacia otros ámbitos, pero ninguna lleva consigo el remedio capaz de curar las contusiones producidas por los choques contra el muro de la incompreensión.

Esto es verdad ahora y lo fue siempre. Se siente más en el presente, porque la vida ha sufrido un vuelco fundamental en comparación con lo que era hace solamente medio siglo. Desde arriba hasta abajo en la escala social, todos, en mayor o menor grado, anhelan dar un paso adelante para progresar material o culturalmente. El hombre, rodeado por influencias múltiples que lo aprietan, quiere viajar, leer, hablar, ampliar horizontes. La palabra se convierte para él en lo principal de su vida o, mejor dicho, se presenta por vez primera ante su conciencia con un ropaje nuevo, que la transforma en elemento primordial. Siempre se valió de ella para la vida diaria, pero nunca le dio la importancia que intrínsecamente tiene. Fue como una moneda que pasaba de uno a otro y a la que se le prestaba poca atención, la suficiente atención para no dar un cambio equivocado. De pronto, ve que es mucho más que eso y que, a pesar de su valor, no puede darle libre curso por tropezar con escollos en los que casi nunca pensó.

El mal se puede corregir. Se debe corregir para que muchos pueblos, los más, salgan del peligroso aislamiento en que su lengua, por la poca difusión que posee, los sumió.

Se calcula en medio millar la cantidad de intentos de crear, aunque más no sea, una base para modificar la situación. El expediente a que se recurrió fue la preparación de una lengua nueva, artificial, que sirviera para extenderse por todo el orbe y se convirtiera en fácil herramienta de comunicación en manos de los hablantes de cualquier punto.

Desde el idioma propuesto en 1629 por Renato Descartes y basado en los números,

hasta la interlingua, última manifestación del ingenio o de los estudios de un grupo de lingüistas reunidos en la Internacional Auxiliary Language Association, de Nueva York, se han visto idiomas internacionales de muy distinta utilidad y muy poca fortuna.

Han aparecido el ido, el universal, el globo, el novial, el ro, el balta, el lainesce y muchos más cuya única palabra que se recuerda, por ser extraña ocuriosa, es, precisamente, la del nombre que llevan.

El volapuk (1) y el esperanto merecen párrafo aparte, ya que, dentro del conglomerado de lenguas internacionales que aspiraron a prevalecer como universales, mantuvieron un reinado digno de señalar.

De las dos, sin duda alguna, el esperanto es la que ha llegado hasta hoy con más vigor. Pudo derrotar al volapuk en la pugna por la supremacía, sobre todo por las características que posee, que lo hacen un idioma apto para utilizar sin grandes inconvenientes. Los esperantistas son firmes convencidos de la eficacia de su lengua y han obtenido éxito en su campaña de imponerla, aunque no se trata de una imposición total, avasallante, que haga pensar que es el ideal acariciado al que se llegó y más allá del cual no hay nada superior. Es elocuente lo que dice Mario A. Pei: "Los esperantistas afirman que su idioma es hoy la única lengua internacional viva y este aserto viene corroborado por el hecho de que varios millones de personas de carne y hueso hablen el esperanto en todas las partes del mundo. Además, el esperanto ha logrado cierto reconocimiento oficial. Junto con el latín, es la única lengua que, por acuerdo internacional, debe ser aceptada en todos los países para las comunicaciones telegráficas; la usan las asociaciones médicas, jurídicas, científicas, musicales, así como numismatas y filatélicos. Son muchas las casas comerciales que imprimen sus listas de precios para el extranjero en esperanto, al mismo tiempo que varias sociedades turísticas y numerosos gobiernos se valen del esperanto para la propaganda turística. En el mundo se publican más de cien diarios y revistas en esperanto, idioma que también se usa con frecuencia en transmisiones radiofónicas.

En 1921, la Asociación Británica para el Progreso de las Ciencias declaró que una lengua artificial como el esperanto se presta para las comunicaciones internacionales mucho mejor que cualquier idioma, antiguo o moderno" (2).

No se puede decir lo mismo del volapuk. Este es un idioma de gran dureza. Denuncia inmediatamente su carácter artificial y quien no lo haya estudiado no podrá penetrar el sentido de los términos de un trozo, por más esfuerzos que realice. El esperanto es mucho más accesible, por lo menos para una persona que conozca el español, el inglés o el francés, y se da frecuentemente el caso de que un hablante de cultura media lo aprende en poquísimas lecciones y hasta entiende mucho de lo que se le presenta escrito en ese idioma, sin haberlo estudiado antes.

Nos parece conveniente enfrentar dos trozos traducidos al esperanto y al volapuk para que, de la confrontación, aunque primaria y escasamente reveladora por lo exigua, pueda salir un juicio valorativo.

La luno, la luno estas tre serene; si vestas, si vestas per sablaĵ manteloj.

La luno, la luno iras en baleton; si hunderton portas kiel etan broceton.

O Fat obas, kel binol in süls paisaludomöz nem ola! Kómomöd monargän ola! Jenomöz vil olük, äs in süll, i su tal! Bodü obsik vädeliki givolös obes adelo! E Pardölös obes debis osik, äs id obs aipardobs debeles obas. E no obis nindukölös in tentadi; sod aidalivolös obis de bad. Jenosöd! (3)

El fragmento en volapuk es impenetrable, hecha la excepción de que se conozca el original en español, inglés francés, etc. y por él se pueda sacar el sentido. En esta impenetrabilidad reside una de las razones por las cuales esta lengua no se impuso y cayó en la oscuridad. Las dificultades parecen insalvables, hasta para los propios sostenedores del idioma. Al respecto dice Fernández Menéndez que "cuando los volapukistas llegaron a reunirse en

un congreso, este fracasó por no haber podido entenderse en el idioma citado" (4).

Al esperanto se le vaticinó larga vida. Todavía la tiene, como lo hemos comprobado, aunque parece perder algo de su pujanza, pues ya no provoca el entusiasmo de décadas atrás. Sin embargo, algo particular lleva en sí (sencillez, armonía, ductilidad) que lo distingue y que ha permitido expresarse de este modo a A. Meillet: "La posibilidad de establecer una lengua de fácil comprensión y aprendizaje y el hecho de que esa lengua sea utilizable, están demostrados por la práctica. Es vana toda discusión teórica: el esperanto funciona".

Si se cree que hay necesidad de una lengua universal y que ninguna de las ideas sirve, se impone la obligación de pensar en una más, que termine con la incompreensión entre los pueblos. Pero para crearla es preciso resolver dos problemas capitales: 1º) ¿De dónde sacar los elementos que le servirán de base? y 2º) ¿Qué condiciones debe reunir para no fracasar?

Con respecto a la primera pregunta se ven tres caminos, ya seguidos en la larga historia de la gestación de idiomas internacionales. Uno es el inventar algo hasta ahora desconocido, que no tenga relación con ningún idioma hablado en el mundo y que obligue, en consecuencia, a estudiarlo como si fuera una lengua extranjera más y, todavía, de las menos fáciles de asimilar. Hay que pensar así, porque es de suponer que una creación arbitraria, desligada de todo lo existente en la materia, no puede resultar sencilla. Le falta el sostén que otorga un idioma o varios, puestos al servicio de ella como fuentes surtidoras. Se trata de un sistema "a priori". Esta idea es antieconómica, porque exige de ambas partes en juego un esfuerzo grande. Particularmente va contra quien se decide a aprenderla, porque, al carecer de base afirmación en los idiomas conocidos, impulsa a una multiplicación de esfuerzos que, a la postre, desembocan en el tedio más desmoralizador. Otro camino, seguido por Zamenhof, creador del esperanto, es más lógico y aceptable. Zamenhof aprove-

chó los principales idiomas europeos para echar las bases de su nueva lengua y construyó un vocabulario que contiene palabras con raíces conocidas de los hablantes de esos idiomas europeos, al mismo tiempo que dotó de sencillez extrema a la nueva lengua, la cual solamente admite dieciséis reglas invariables de carácter gramatical. Se trata de un sistema "a posteriori". Como no podía ser menos, está el sistema mixto, que combina los dos citados. Schleyer, creador del volapuk, siguió este último camino, para lo cual tomó el inglés, el alemán, el francés, el español y el italiano, en el orden mencionado, y formó un vocabulario que, después, resultó casi desconocido, porque tuvo que reducir muchas palabras a una mínima forma. Con eso consiguió hacerlas irreconocibles para aquellos cuyos idiomas sirvieron de cimiento. Por tal causa, Fernández Menéndez dice que el volapuk contiene un "vocabulario monosilábico completamente nuevo y arbitrario, del cual había que aprenderse de memoria desde la primera hasta la última palabra, estando formado por voces como "map, "pap", "peb", "pep", sumamente confusas y difíciles de recordar y pronunciar" (5).

En cuanto a las condiciones, podemos señalar dos fundamentales: la sencillez y la unidad. La primera es imprescindible para permitir un rápido dominio del idioma, pero debe ser una sencillez que aúne lo funcional con lo estético. Sabido es que lo desagradable no atrae; no se puede pedir, entonces, que las palabras y sonidos estrafalarios o complejos sirvan para lograr adeptos. La segunda es también condición "sine qua non". Lo menos que se puede exigir a una lengua internacional es que tenga cohesión, consistencia, que se mantenga sin resquebrajarse. La unidad es requisito que se obtiene de la lengua en funcionamiento y por eso es posible pensar que no se puede tomar como condición inicial; sin embargo, depende de ciertos factores internos también, que pesan desde el principio, y el más visible es la fuente de origen del idioma. Parece que aquí nos encontramos con un muro infranqueable, porque, según muchos lingüistas, un idioma universal que triunfe y que real-

mente llegue a dominar el mundo tendrá que estar sometido a la evolución normal de los demás idiomas. Es decir: si mañana aparece la lengua X y se esparce victoriosamente por el planeta porque es aceptada por todos, llegará un momento en que empezará a fragmentarse y, de universal que fue, pasará a ser un grupo de dialectos o nuevas lenguas. Se iría de lo homogéneo a lo heterogéneo; se volvería al punto de partida. El apoyo de esta afirmación está en la fonética. El idioma universal que quiera imponerse deberá tener un sistema fonético que contemple a todos. Pero eso es imposible, porque la pronunciación de un español, de un francés, de un inglés, de un alemán, por no citar personas de idiomas menos conocidos, es divergente y no podrá sostenerse por mucho tiempo la unidad. Es el caso del latín que se emplea hoy por hoy. Sobre este punto dice Dauzat: "La lengua internacional choca, en efecto, desde el principio, con diferencias de pronunciación irreductibles y que irán acentuándose a medida que la lengua se vulgarice y se extienda fuera de los medios intelectuales en que la práctica de las lenguas extranjeras está difundida. Basta recordar el ejemplo de las lenguas muertas que, como el latín, adquirieron cierta difusión, limitada sin embargo a una clase elegida: se han constituido, bajo la influencia de las diversas lenguas vivas, otros tantos tipos de pronunciación diferentes: Ciceró es pronunciado *Siséro* por los franceses, *Tchitchero* por los italianos, *Tsitsero* por los alemanes; en Inglaterra, la diferencia es mayor aún: los trozos clásicos de la "Eneida" recitados por un estudiante de Cambridge se hacen incomprendibles para un estudiante francés" (6). Y todavía falta agregar la pronunciación española, que es *Cicero* (y *Sisero*, con seseo), la que junto con las otras difiere de la verdadera pronunciación latina, que es *Kíkero*. Si esto sucede con el latín, que es lengua que no se habla, aunque se usa en la iglesia, en universidades y en algunas ciencias, debe suceder en mayor grado con una lengua hablada, por más artificial y armada que sea.

Charles Bally piensa de otro modo: "Señalemos de paso que una lengua auxi-

liar inventada del todo, como el esperanto o el ido, se encuentra en las mismas condiciones de funcionamiento que el latín como lengua muerta. Se ha pretendido que las creaciones de este género no tienen porvenir, porque una lengua artificial, una vez introducida en el uso, se vería arrastrada por la misma evolución irresistible que las lenguas naturales y se fraccionaría en dialectos; pero el ejemplo del latín parece probar lo contrario" (7). Acotamos: una cosa es Parecer Probar (perfrasis verbal que sitúa el probar como algo aparente, que no se ha concretado en real o cierto aún) y otra es "prueba" (forma verbal que decididamente da el probar como real). Evidentemente, el latín no prueba eso, puesto que es una lengua muerta y el esperanto o el ido o cualquier creación artificial, en caso de triunfar, sería una lengua viva. El latín que se practica en nuestros días, en un área reducidísima por cierto, es solo un cadáver de lengua y, aun así, ya sabemos que no todos los pronuncian igual. En cambio, el idioma nuevo que triunfara sería una realidad y su extensión provocaría, tarde o temprano, la segmentación ya dicha.

¿De todo lo expuesto se desprende que la lengua universal es una utopía? ¿Hay imposibilidad manifiesta de lograr un idioma que colme las aspiraciones generales de comunicación entre todos, sin trabas ni rodeos?

Entramos en el campo de las opiniones personales, tan contradictorias, por lo común. Creemos que, si se trata de una lengua que quiera sustituir a las existentes, no hay ninguna duda y hay que afirmar que sí, que es totalmente utópica la idea. Aparte del tiempo que llevaría su imposición, de los ajustes que seguramente deberían hacerse y del peligro ineludible de la fragmentación, tiene el inconveniente de la oposición cerrada que se le haría, por ver en ella un enemigo invasor y destructor de un bien cultural enraizado en la vida de la colectividad. Si se trata de un idioma auxiliar, de desarrollo paralelo al del idioma nativo, pero de origen artificial, también no parece que es imposible de llevar a la práctica. Ya vimos el

gran inconveniente sobre la unidad, la que no se obtendrá en definitiva; ese es su mayor opositor, puesto que no hay razón de peso para pensar en que se pueda ir contra ella por causa de defensa del idioma propio. Quedan, pues, descartadas las lenguas nuevas, prefabricadas. Pero, como cabe tener en cuenta que hay lenguas naturales, por ahí puede parecer la tan deseada internacional. ¿Por qué no pensar en la posibilidad de que un idioma actual sea la lengua que en el futuro hablen todos los seres, sin desplazar por ello el idioma materno? No es descabellada la idea y podría ser el inglés, pongamos por caso, llegar algún día a predominar. Vemos, indudablemente, las objeciones que se oponen a esta opinión. Se dirá que, así como el esperanto fracasará por desmembramiento, también lo hará el inglés. No somos capaces de negarlo, pero debemos convenir en que el inglés está en mejores condiciones de sobrevivir, porque es un idioma que dominan ya muchos millones de personas que lo tienen como lengua propia (alrededor de 300 millones); porque se ha difundido por razones políticas, comerciales y culturales en todo el mundo; porque ha invadido los centros de enseñanza de muchos países, inclusive el nuestro (entre 250 y 300 millones lo entienden sin dominarlo); porque es más simple gramaticalmente que gran cantidad de lenguas de grupos atrasados (por ejemplo, de Oceanía y África), a cuyos miembros les resulta más sencillo el manejo de algunos cientos de palabras inglesas que aprender la lengua complicada de sus vecinos.

Estas razones le dan consistencia, solidez, y serán la coraza de su defensa contra una rápida fragmentación. El esperanto y cualquier otro idioma inventado no están en el mismo caso ni cerca de él: son desconocidos, en principio; su estudio, aunque fuera obligatorio, no se sentiría como una necesidad porque no habría nada que les asegurase el triunfo; además, estaría el perjuicio colectivo acerca de su origen, el cual les da carácter de lenguas frías, desprovistas del alma o del genio de las lenguas naturales.

En la actualidad, todo lleva a creer que

el idioma de Shakespeare es el único que puede llegar a ser la lengua universal del mañana. La misma realidad lo dice. Sabemos que es imprescindible conocerlo, si queremos cruzar fronteras geográficas. Esto se nota más entre la gente de habla no española, cuyos idiomas no tienen la extensión extraordinaria y envidiable del castellano.

Descartamos nuestro idioma como posible lengua ecuménica, porque consideramos que, frente al inglés, sus posibilidades de salir adelante son escasas. Una ojeada a la situación general de los países de raíz hispánica lo confirma. Se necesitan una férrea plataforma de vida, estabilidad política, tranquilidad espiritual, conocimiento mutuo entre los pueblos que forman el bloque lingüístico, fuerza vigorosa que expanda la instrucción y la educación, desarrollo efectivo en toda la actividad del hombre, para que se pueda pensar en que el español se transforme en la lengua universal que el mundo reclama.

Es el viejo sueño de Amado Nervo y para algunos todavía hay un resquicio por donde podría meterse el hilo del cual tirar para desenvolver el español universalmente. Dice Angel Ferreyra Cortés (8) que nuestro idioma será el más difundido de Occidente y establece que en el año 2017 habrá 500 millones de hispanohablantes. No dice que será el idioma universal, pero esa expansión tremenda permite albergar esperanzas a los optimistas.

Queremos dejar bien sentado que no somos partidarios de un idioma único, dominador al estilo de Atila. Cuando pensamos en el inglés como lengua de alcance internacional y pasible de ser adoptada por todos, no pensamos en la eliminación de los otros idiomas, fortísimos muchos de ellos, como el español y el francés en Occidente, y el ruso y el chino en Oriente. La conveniencia y, más aún, la necesidad imperiosa de un idioma general impelen a buscar el lenguaje único, sea cual fuere dentro de los naturales, con la finalidad sencilla pero vital de servir de medio vinculatorio entre millones de hablantes que, en grupos lingüísticos grandes, medianos y

pequeños, se mantienen fieles, y no dejarán de hacerlo, al idioma materno, seguramente más querido que cualquier otro.

Lengua universal, sí, pero auxiliar, de empleo simultáneo al de la propia. Lengua universal, sí, pero que no interfiera como agente perturbador dentro del idioma que se adquiere por herencia cultural y por práctica cotidiana. Esto es lo deseable.

(1) Se escribe *volapük*, pero eliminamos la diéresis españolizando el vocablo. La "k", si bien no es letra final propia de la lengua española, puede dejarse, porque es letra que está incluida en el abecedario.

(2) Mario A. Pei, "La maravillosa historia del lenguaje". (Espasa Calpe, Madrid, 1955).

(3) L. Couturat y L. Leau, "Extraits de l'histoire de la langue universelle". (Librairie Hachette et Co. Paris, 1904).

(4) M. Fernández Menéndez. "El problema de la lengua internacional". (Montevideo, 1925).

(5) M. Fernández Menéndez, ob. cit.

(6) Albert Dauzat. "La filosofía del lenguaje". (Ateneo, Bs. Aires, 1947).

(7) Charles Bally. "El lenguaje y la vida". (Losada, Bs. Aires, 1947).

(8) Angel Ferreyra Cortés. "El español será el idioma más difundido de Occidente". (Ediciones Siles, Bs. Aires, 1958).

Para la historia de la psicología en el Río de la Plata

La extrapolarización de la Psicología configura un peligroso fenómeno de los últimos años. Bruce Franlin, Profesor Asociado de Lengua Inglesa en la Universidad de Stanford —obsérvese: profesor universitario, pero no un profesional de la Psicología, precisamente, sino docente de lengua y literatura— asegura que el método básico de lucha en Vietnam (el bombardeo) es "anal-sadístico. Un hombre en un avión —en un medio inorgánico— defecta simbólicamente sobre el mundo orgánico a sus pies."

El ejemplo indicado y otros muchos más forman una divertida y larga enumeración que, con bien calibrada dosis de humor, muestra un excelente ensayo de la revista Time, (7 Octubre, 1966). Por él nos enteramos de algunas cláusulas psicopop típicas; las que asaltan al hombre común, a diario, desde todos los medios de comunicación masiva.

Hay en la actualidad 40.000 profesionales autorizados y registrados (psiquiatras y psicólogos) en los EE.UU. de N. A. Pero

—se acota en el ensayo— "cualquiera que sepa leer se cree calificado para zaranear complejos, compulsiones y obsesiones".

Así, un forastero que no se anima a preguntar direcciones en una ciudad que no conoce bien, tiene un *coeficiente de incompatibilidad alarmantemente elevado*. Los jóvenes con problemas afectivos no resueltos deben cuidar al máximo, según consejo de un consultorio sentimental, sus *fijaciones paternas*. Excesos en la comida para *compensar*, son tan frecuentes que hasta los niños lo saben. La conducta hostil de Johnson hacia la sociedad proviene de un *complejo de inferioridad regional*. Whitman, el asesino psicópata de la Universidad de Texas, es un claro ejemplo de *sobrecompensación sexual*. Por eso subió a una torre —*signo fálico*— y usó un rifle para sus víctimas —*signo fálico*—, inevitable también.

En el nuevo "World Journal Tribune" un psiquiatra ha descrito el beisbol como "un ritual que se lleva a cabo en una cuna (la cancha) y está dominado por la elevada figura del padre" —el *pitcher*, de pie sobre la pequeña elevación del terreno desde la que lanza la pelota).

Todo esto llega un poco tarde, sin embargo, para que sea primicia en nuestras orillas.

Hace unos meses (Agosto 1966) los lectores de "Primera Plana" penetraron en el obsesionante mundo de la Psicología Profunda. El Psicoanálisis "aplicado" en las páginas de publicaciones no especializadas no es nada nuevo. Ni siquiera lo es en conexión con el tema "fútbol". Especialista o no, casi todo el que asiste a un partido de fútbol se ha detenido alguna vez a pensar en la "descarga emocional" que representa para el espectador medio (oficinista recluido, trabajador agotado durante la semana, ama de casa que respira al séptimo día un aire exento de las inefables auras de su cocina) el impune insulto vociferado a jugadores o jueces. "La catharsis del grito", digamos, para ponernos a la altura necesaría.

Tampoco resulta extraño que en esas llinas de Primera Plana se superponga la terminología de rigor. "Significado y función". "Contexto estructural". "Teoría ge-

neral (...) psicoanalítica y estructuralista". Etcétera. Lo que sí sorprende al desprevenido lector es el objeto al que se aplican los términos: LA PELOTA DE FUTBOL. Y, sobre todo, el descubrir —de manos del articulista— la evidente vinculación de la pelota a la ancestral forma perfecta de la humanidad (la esfera), que es "la coincidencia del uno y del todo"; la "imagen del infinito", en suma.

Un dato, pues, que nos deja a buen nivel. También estamos en la vanguardia de la Pop-sicología por estas latitudes.

Ilegalidad '65

Después de mediados de año se comienzan a conocer algunas de las estadísticas más intrincadas del anterior. Una de las "alarmantes" de 1965: la ola de ilegalidad en Gran Bretaña. (The Observer, 18 set.)

El total de ofensas comprobadas (sólo en Gales e Inglaterra) fue de 1.133.882. En conjunto, por tanto, un aumento del 6.2% sobre el año 1964 y un 50% más que en 1957. A esta cifra deben añadirse otras transgresiones (chantajes, heridos en riña, robos de escaso monto, etc.) no denunciadas a la policía.

La ola avanza y crece. Mientras que al final del siglo pasado sólo 250 personas por cada 100.000 habitantes quebrantaron la ley, el año pasado el número ascendió a 2.374. La mitad pertenece a transgresores jóvenes. Entre los 14 —edad límite de responsabilidad legal en G. B.— y los 21 años.

Las teorías en busca de causas se suceden. 1) Se achaca a la creciente anonimidad de la sociedad británica. 2) Al énfasis en el éxito económico que lleva a algunos miembros del grupo a sentir limitadas, antes de tiempo, sus posibilidades. 3) A la influencia atractiva del delito en el cine y la televisión. 4) Al efecto del adiestramiento para matar recibido en tiempo de guerra (recuérdense los comandos británicos del último conflicto mundial). M. Capoté parece dar la clave más acertada al respecto: "La prosperidad social no conduce en ningún caso a una disminución de la ilegalidad." Lo que coincidirá

en general, con la segunda causal expuesta: énfasis en el éxito rápido y una limitación de posibilidades concretas para un sector restringido.

Aviso a los poetas

De entre las cartas de Dylan Thomas publicadas recientemente por Constantine Fitz Gibbon (Dent; London, 1966): "The Selected Letters of Dylan Thomas" entresacamos unas resoluciones del joven Dylan (para el nuevo año de 1934):

"En primer lugar resuelvo firmemente hacer poesía y, en segundo término, escribirla. Hay poesía en las agujas del reloj, si me doy cuenta de que el reloj es una limitación y puedo expresar en mis líneas el conocimiento de esa limitación y el conocimiento de la ilimitabilidad. Con esta promesa que me hago a mí mismo aprenderé a no decir nada de este mundo que no resulte interesante. ¿Cómo puede decirse que haya algo sin interés si está en el mundo, si tiene al mundo en torno, si en lo más íntimo de su ser asociaciones de millones y millones de mentes?"

La locura china

En Buenos Aires circuló un manifiesto de adhesión a la "revolución cultural" china entre cuyos firmantes se encuentran Juan José Sebreli y Bernardo Kordon. Para algunos escritores de la "izquierda", los desafueros de los ya tristemente célebres guardias rojos se justifican por la necesidad de borrar toda supervivencia de las costumbres burguesas y de sus tradiciones culturales. Lo que equivale a pedir que se borre la historia de un plumazo, o a pretender que el mundo empieza con Mao Tse Tung. Si hay un movimiento anticultural por excelencia, es el que se está llevando a cabo en China por el Partido comunista. Asombra la coincidencia de testimonios en

ese sentido. Pero la miopía "ideológica" en que se basan los supuestos de esa "revolución" podemos comprenderlos en el endiosamiento de Mao propiciado por estos axiomas proclamados en Pekín: "El pensamiento de Mao Tse Tung es el marxismo leninismo heredado y desarrollado de manera genial; es la cumbre del marxismo leninismo en nuestra época... El que se oponga a este pensamiento, sea ahora o en el futuro, será enemigo jurado de la revolución y del pueblo y caerá condenado por todo el partido y denunciado por toda la nación... La luz del pensamiento de Mao Tse Tung y de la dirección del Comité Central del Partido ilumina como un sol el camino de

nuestra gran revolución cultural proletaria... El resplandor del pensamiento de Mao Tse Tung ilumina al mundo entero... Los pueblos revolucionarios, de un continente a otro, por encima de diferencias de nacionalidad, lenguaje y color, están unidos por su cariño al presidente Mao y por el fuerte deseo de estudiar sus obras... Es decir, la anunciación de un nuevo dogma, más terrible y violento que los que ya habíamos conocido hasta aquí. A estos principios adhieren ciertos intelectuales rioplatenses que parecen empeñados en convencer a todo el mundo que "izquierda" y "enajenación" son la misma cosa.

A P O R T E S

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

Sumario del N° 2

La Universidad en una sociedad estancada: el caso del Uruguay	Aldo E. SOLARI
La fuga de los intelectuales	Glauco DILLON SOARES y Mireya S. DE SOARES
Universidad y movilidad social	Jean LABBENS
Grupos de poder y desarrollo social: el caso de Córdoba	Juan Carlos AGULLA
Latifundio y minifundio en el Paraguay ..	Carlos PASTORE
La interpretación "socialista" del importe incaico	Juan M. OSSIO
Inventario de los estudios en ciencias sociales sobre América latina.	

Director: Luis Mercier Vega

Redacción: Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales

23, rue de la Pépinière, Paris 8e

Administración: 97, rue St-Lazare, Paris 9e

Suscripción anual: 4 U.S.

La situación cultural en Brasil después del golpe de 1964

En Brasilia, hace dos años, un grupo de militares armados atacaron la Universidad en busca de fuentes de subversión. Al cabo de algunas horas de pesquisas, entre las obras confiscadas figuraban *Jacques el fatalista* y *Rojo y Negro*. El libro de Diderot lo juzgaron como sospechoso por su autor; el de Stendhal, por su título. Fue así, bajo el signo del ridículo y la brutalidad, que al día siguiente del triunfo del golpe de Estado de abril de 1964 comenzó en Brasil la caza de brujas.

No parece fácil describir las causas y los móviles de este odio a la inteligencia que dejará una de las marcas más tristes y más paradójicas del gobierno del presidente Castelo Branco. No se puede afirmar, en efecto, que existen actualmente en el Brasil órganos oficiales de la inteligencia y la cultura. Lo que existe es más execrable aún: el contralor está librado a la arbitrariedad de la fuerza. Algunos ejemplos bastarán para hacerlo comprender.

En el Estado de Macapa, en el extremo norte del Brasil, la autoridad militar hizo detener a un grupo de artistas aficionados que se preparaban para presentar la misma pieza de Jean-Paul Sartre que en el sur del país acababa de tener un excelente éxito. No hace mucho tiempo, en plena ciudad de San Pablo —capital económica del país—, los celosos censores confiscaron en las librerías obras políticas y literarias que las librerías de Río de Janeiro exponían a la luz del día en sus vidrieras sin ser molestadas. Detalle penoso: entre los libros condenados figuraban novelas de Arthur Miller y *El Embajador*, de Morris West. Tales ejemplos de arbitrariedad se podrían multiplicar por cientos. En el Estado de Río Grande do Sul y en el de Minas Gerais se prohibieron espectáculos que colmaban las salas de Río y San Pablo. Los coroneles de Recife —ciudad que bajo el anti-

guo régimen se había llamado la capital roja del nordeste— mantienen ahora estudiantes encarcelados culpables de haber manifestado contra ciertos abusos, sin embargo, en los tribunales militares, algunos generales se levantaban con vehemencia contra los atentados a las libertades de pensamiento y expresión. En San Pablo se ordenó detener a ciertos profesores de renombre internacional, tales como el físico Mario Schenberg, o el sociólogo Florestan Fernandes, que poseen invitaciones de universidades extranjeras exentas de toda sospecha de complicidad con el comunismo internacional.

En estas circunstancias parece, de primera intención, bastante enojoso emprender un análisis más profundo de las violencias ejercidas contra la libertad de expresión y contra la cultura, bajo este régimen excepcional en que se encuentra Brasil después de la victoria del golpe de Estado de abril de 1964. No se trata, en efecto, de un sistema racionalmente montado, que dispone de organismos propios que se pueden situar y definir bien. Se trata, al contrario, de un sistema de abusos, pero de abusos de la fuerza, delante del cual uno se encuentra totalmente desamparado. Se podría, para simplificar las cosas, clasificar estas violencias bajo dos grandes capítulos: contralor de la opinión y terrorismo cultural.

Contralor de la opinión

Mirando la evolución rutinaria de la vida brasileña no se puede afirmar que el régimen actual sea exactamente una dictadura. Existen aun muchas libertades que no existirían en los regímenes totalitarios tradicionales. Pero las garantías esenciales faltan, y para preservar las libertades que quedan, hay que tener primero el coraje de defenderlas contra la fuerza y la arbi-

triedad. Las intimidaciones, las amenazas y presiones a las cuales se encuentra sometido exigen de cada crítico un acto de coraje y para cada protesta una opción.

Sería deshonesto afirmar que ese valor falta o que la crítica no existe. Al contrario, diarios como la *Tribuna da Imprensa* —ligado al antiguo gobernador de Guanabara, Carlos Lacerda— no dejan de atacar al gobierno, y esto en un tono que alcanza algunas veces los límites del insulto. Por otra parte no se cerró el gran diario popular de oposición *Ultima Hora*, que tenía el papel de órgano oficial del antiguo partido laborista del ex presidente Joao Goulart. Hay que hacer notar aun que los adversarios del régimen aprovecharon las fuentes, que ofrecen en ocasiones parecidas, el teatro de variedades y la canción para decir lo suyo a las autoridades militares. Lo hacen y bien crudamente algunas veces, sin que se desencadenen contra ellos golpes desde arriba. Pero no hay que hacerse ilusiones. En la gran prensa en general los periodistas se ven sometidos a una forma de contralor más odioso aun que la censura oficial, o sea, la auto-censura.

El gobierno, en efecto, se munió arbitrariamente de poderosos instrumentos de castigo que le permiten sofocar todas las manifestaciones públicas del pensamiento que juzgue subversivas y se vanagloria del privilegio de ser en esta materia el único juez. Hay así ciertos peligros que los directores de diarios y de otras empresas periodísticas no quieren correr. Para citar un ejemplo: la dirección de una estación de televisión de San Pablo recientemente suprimió a última hora un programa en el curso del cual el antiguo presidente Janio Quadros iba a presentar al público una nueva geometría del idioma portugués, que acababa de escribir. Un decreto-ley promulgado el año pasado por el mariscal Castelo Branco prohibía a los ciudadanos —privados de sus derechos políticos— y los tres antiguos presidentes están en esa situación— de hacer uso de la palabra en público. El edicto presidencial establecía penas que iban de la simple detención hasta la proscripción o la expulsión del país para todos los directores o simples reporteros de agencias de prensa, de diarios, de toda

empresa de comunicación que puedan ser responsables de una manera u otra de la difusión de manifiestos, discursos o entrevistas de los ciudadanos "proscriptos" o simplemente de los manifiestos, discursos, o entrevistas que la autoridad pudiera juzgar subversivos.

Se puede, pues, reconocer que la crítica existe, pero que existe a pesar de los instrumentos de contralor de la opinión, que son más temibles cuando son dejados al arbitrio del poder.

Terrorismo cultural

Es la expresión que eligió uno de los líderes católicos, el más influyente del país, Alceu Amoroso Lima, más conocido por su seudónimo literario Tristán Athayde, para definir el tratamiento infligido por las autoridades a los intelectuales brasileños después del golpe de Estado. Ella expresa muy bien el clima que reina en el país desde hace dos años.

La primera gran víctima "del nuevo orden" que se instauró en el Brasil es y continúa siendo la Universidad.

Durante 18 meses un profesor de provincia, que la autoridad militar colocó a la cabeza del ministerio de "Educación", Flavio Suplycy de Lacerda, ejerció contra los estudiantes y profesores un furor de depuración inconcebible, sin hablar de las encarcelaciones injustas o de los abusos policiales. El ministro Suplycy de Lacerda puso fuera de la ley a la Unión Nacional de Estudiantes, colocando bajo la intervención federal todas las otras manifestaciones de ese tipo. Finalmente triunfó haciendo decretar leyes que conducirían un día, si son mantenidas, a establecer en el Brasil un sistema universitario comparable al de las dictaduras más retrógradas de Occidente.

El argumento invocado para justificar el terror es siempre el clásico: estirpar de la Universidad la infiltración comunista y la subvención. Se abrieron así las puertas a todas las injusticias, a los reglamentos más odiosos. Ciertos procedimientos empleados para hacer callar la inteligencia, para obligarla a acomodarse, traen a la memoria extrañamente el recuerdo de ciertos

métodos que se creían condenados para siempre. Cientos de profesores y de alumnos fueron denunciados y puestos en prisión por el simple crimen de haber sostenido posiciones nacionalistas. El arquitecto Oscar Niemeyer y su amigo Lucio Costa, que concibieron y edificaron Brasilia, figuraban en las listas de sospechosos que la revolución debería depurar. Numerosos intelectuales y artistas fueron obligados a tomar el camino del exilio para huir de la violencia. La acogida que se les reservó en los países donde encontraron refugio atestigua sin embargo su importancia y su valor moral. Hombres como el reconocido economista Celso Furtado, castigado en su país, fue inmediatamente invitado por universidades americanas o europeas. El profesor Josué de Castro, rechazado de su país, fue acogido por organismos internacionales muy calificados. El maestro Paulo Freire concibió un método nuevo de alfabetización dirigido a las grandes masas populares. Acusado de preparar al pueblo para el comunismo, debió huir. Sus libros fueron confiscados. Hoy las autoridades del país que le ofrecieron asilo se felicitan de tenerlo entre ellos y lo impulsan a aplicar sus métodos con toda libertad. En París mismo numerosos estudiantes, jóvenes intelectuales y técnicos del Brasil que se instalaron allí sin poder volver, son testigos del terror del régimen que los ha expulsado.

Crisis en la universidad

Uno se pregunta cómo las nuevas autoridades no previeron los resultados desastrosos de este terrorismo cultural. Es de hecho incomprensible que en un país como el Brasil, en donde la falta de instrucción constituye uno de los problemas más graves, se haya podido provocar un éxodo masivo de profesores, sabios y técnicos. Sin hablar del número de los que no habiendo querido o podido dejar el país, se encuentran separados hoy de sus cátedras y de sus puestos, imposibilitados de enseñar simplemente por una sentencia de la autoridad militar o el juicio de ciertos oportunistas que los declararon culpables de complicidad con los comunistas, o simple-

mente sospechosos de tal complicidad.

En octubre del año pasado, la crisis que se incubaba desde hacía tiempo en la Universidad de Brasilia alcanzó su paroxismo. Alrededor del 75% de los profesores — entre los cuales había extranjeros destacados por su país en la nómina de ciertos acuerdos bilaterales de cooperación técnica o cultural— presentaron su dimisión. La Universidad cerraba sus puertas. Apenas fueron abiertas y ya el terror comienza de nuevo. Desde hace algún tiempo, la prensa da cuenta de las campañas de delación que allí ocurren y de los largos interrogatorios a los que son sometidos actualmente los estudiantes “no seguros”. Lo más triste es que ese terrorismo cultural parece poco a poco convergir, como era previsible, en su consecuencia más odiosa: “La expedición, todavía muy secreta, por supuesto, de certificados de ideología.”

Caza de brujas, terrorismo cultural y violencias contra la libertad de expresión y de cultura en el Brasil desde hace dos años no hacen ciertamente honor al régimen. El investigador extranjero que tratara de constatar esos hechos tiene la probabilidad de ser impedido de una manera u otra. Se le tomará como testigo de las libertades que subsisten. Pero un hecho comienza actualmente a surgir que no deja duda sobre la naturaleza de las relaciones entre la inteligencia y el régimen. La primera gran resistencia que está por levantarse contra el sistema no parte de los grandes organismos obreros, nace entre los estudiantes, entre los jóvenes intelectuales, entre los educadores que no olvidarán jamás el oprobio que la casta militar les ha hecho sufrir.

La gran paradoja de todo esto consiste sin embargo en el hecho de que también el mariscal Castelo Branco, con sus principales colaboradores, profesan el más grande respeto por la inteligencia y la cultura. En consecuencia, es extremadamente extraño que en el momento que el régimen parece encaminarse lentamente hacia una liberalización, ni el mariscal ni ninguno de sus colaboradores parecen sospechar los efectos de este terror que en una forma más atenuada, hay que reconocerlo, continúa amenazando a todo intelectual brasileño que el gobierno no juzgue ortodoxo.

temas

una revista para la expresión de la cultura uruguaya y de América Latina ha publicado artículos, relatos y poemas de

FERNANDO AINSA
CLARIBEL ALEGRIA
RODOLFO ALONSO
KOSTAS AXELOS
CARLOS BARRAL
CARLOS GERMAN BELLI
MARIO BENEDETTI
JEAN BLOCH-MICHEL
HIBER CONTERIS
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
HANS MAGNUS ENZESBERGER
LUCE FABRI CRESSATTI
JUAN GOYTISOLO
JOAO GUIMARAES ROSA
SAUL IBARGOYEN ISLAS
ENRIQUE IGLESIAS
CARLOS MARTINEZ MORENO
JORGE MEDINA VIDAL
ROGER MUNIER
HECTOR MURENA
JORGE MUSTO
ALBERTO PAGANINI
OCTAVIO PAZ
AUGUSTO ROA BASTOS
EMIR RODRIGUEZ MONEGAL
JORGE RUFFINELLI
MILTON SCHINCA
JORGE SCLAVO
ALDO SOLARI
ALEXANDER SOLZHENITSIN
MARIO VARGAS LLOSA
FERNAND VERHESEN

y tres selecciones de poesía latinoamericana

POESIA JOVEN DE URUGUAY (Selección de Benito Milla).
POESIA JOVEN DE ARGENTINA (Selección de Enrique Molina).
SEIS POETAS JOVENES DEL PERU (Selección de José Miguel Oviedo).

novedades alfa 1967

Ficción

Juan Carlos Onetti
JUNTA CADA VERES
(2ª edición)

Alberto Paganini
CONFESIONES DE UN ADOLESCENTE

Roberto Fabrega Cúneo
G E E S T

Silvia Guerrico e Irene Alzúa
LOS EXTRAÑOS VISITANTES

Ensayo

Enrique Iglesias
URUGUAY: UNA PROPUESTA DE CAMBIO

Julio Barreiro
IDEOLOGIAS Y CAMBIOS SOCIALES

Roberto Sapriza
LA VERDAD DE LAS COSAS

Poesía

Juan Cunha
PASTOR PERDIDO

Mario Benedetti
CONTRA LOS PUNTES LEVADIZOS

Enrique Elisalde
CINCO MODOS DE AMOR

Roberto Echavarren Welker
EL MAR DETRAS DEL NOMBRE

alfa editorial

EDITORIAL ALFA
Ciudadela 1389 - Montevideo
(Uruguay)