

Capricornio

Juan José **SEBRELI**: *Héctor Raurich, un pensador maldito.*

Héctor **RAURICH**: *Defensa del arte.*

María Rosa **OLIVER**: *La transformación.*

Tsuo **LIN**: *Teatro chino y teatro occidental.*

Héctor Miguel **ANGELI**: *Tangos.*

Peter **KAI**: *Auschwitz: proceso al capitalismo alemán.*

Jorge Raúl **LAFFORGUE**: *Mario Vargas Llosa, moralista.*

Jean-Paul **SARTRE**: *Sobre el realismo.*

CAPRICORNIO

REVISTA DE LITERATURA, ARTE Y ACTUALIDAD (SEGUNDA EPOCA)

DIRIGE: BERNARDO KORDON

SECRETARIO DE REDACCIÓN:

JORGE RAUL LAFFORGUE

por JUAN JOSE SEBRELI

En los próximos números:

- JEAN-MARIE GIRARD: *Sobre el arte y el conocimiento.*
 BRUNO SCHULLZ: *Tratado de maniquies.*
 JEAN-PAUL SARTRE: *Plegaria para el buen uso de Genet.*
 JEAN GENET: *Nuestra Señora de las Flores.*
 ERNESTO SÁBATO: *Los olvidados.*
 ROBERTO M. COSSA: *Por siempre alegre.*
Cuentos fantásticos de la dinastía Tang.
Poetas argentinos premiados en Cuba.

© by Capricornio.

Registro de la propiedad intelectual 426.224.

Marca registrada Nº 309.191.

Impreso en Talleres Gráficos Carollo.

Díaz Vélez 3461 - Buenos Aires.

Número suelto: \$ 100 (extranjero \$ 130 ó 1 U\$A).

Seis números: \$ 550 (extranjero \$ 760 ó 5 U\$A).

Toda correspondencia a casilla de correo
 número 63, sucursal 12, Buenos Aires.

Ha existido, en todos los tiempos y en todas las culturas, un caso singular de intelectuales cuya fuerte personalidad no alcanza a mostrarse plenamente en su obra, por importante que ésta sea. Marmontel decía de Diderot: "los que sólo conocen sus escritos no le conocen sino a medias". Eckermann escribía de Goethe: "sus palabras eran muy superiores a sus libros". Gide advertía de Oscar Wilde: "lo mejor de su obra no es sino un pálido reflejo de su conversación. Los que lo han oído hablar se sienten defraudados al leerlo". Ya más cerca nuestro, Borges afirma de Macedonio Fernández: "Antes de ser escritas, las bromas y especulaciones de Macedonio, eran orales. Yo he conocido la dicha de verlas surgir al azar del diálogo, con una espontaneidad que acaso no guardan en la página escrita".

Héctor Raurich (1903-1963) representa a ese tipo de intelectuales —de indoles tan diversas— en su grado extremo, puesto que no publicó en toda su vida sino algunas páginas sueltas, que no alcanzan a dar la magnitud de su talento, quizás obsesionado por ese afán de perfección que llevó a Goethe a postergar la terminación del segundo *Fausto* hasta poco antes de su muerte, o por una implacable negación de su propia obra como Kafka, o por sentir como Sócrates la misma desconfianza por el pensamiento escrito, por los libros, los cuales, cuando se les hace una pregunta, como decía el filósofo griego, "se callan llenos de dignidad" (*Fedro*). Pero lamentablemente ningún Platón hubo al lado de Raurich que recogiera sus diálogos ni reconstruyera sus ideas. Como los grandes actores desaparecidos, sólo existió para unos pocos que tuvimos la suerte de oírlo. Sus palabras, como sus cenizas, fueron arrojadas al mar, dispersadas por el viento.

Como los filósofos de la antigua Grecia, Raurich ha enseñado hablando, viviendo, confiando generosamente su sabiduría a discípulos que a menudo lo traicionaban o a amigos que no siempre lo entendían, en tanto que la mezquina camarilla universitaria le impedía el acceso a la cátedra. Por ese camino llegó a la soledad, al abandono y al olvido en que murió.

En un país sin Universidad que merezca el nombre de tal, sin maestros auténticos, donde el conocimiento es una tarea ardua y aislada de ratas de biblioteca, de merodeadores de librerías de viejo, de autodidactas empecinados y solitarios; donde no existe el diálogo, el reconocimiento mutuo ni la reciprocidad de las conciencias en el plano de la cultura, entre las pocas experiencias de comunicación intelectual que conocí, se cuentan los cursos de Raurich sobre la filosofía de Hegel en 1955, ante una sala casi vacía, o las conversaciones en su departamento gris de la calle Junín o en algún café de la calle Corrientes, por donde pasaba este extraño personaje de un Buenos Aires insólito, con su rostro anguloso a lo Conrad Veidt, sus antiguos atuendos de 1930, sus maneras elegantes y cálidas y su amor por la palabra exquisita.

Pero ¿puede hablarse de un pensamiento original de Raurich? Mientras no conocemos sus trabajos inéditos, si es que los llegamos a conocer algún día, no podemos afirmar al respecto sino que, en momentos en que la polémica sobre la dialéctica de la historia y la dialéctica de la naturaleza abierta en Francia por Kojève, Sartre, Merleau-Ponty e Hypolite, entre otros, no había aún llegado hasta nosotros, ni Goldmann había aún redescubierto al olvidado Georg Lukacs de la primera época, y los escritos juveniles de Marx recién comenzaban a difundirse, ya Raurich —oscuro autodidacta desde una ciudad totalmente al margen del centro filosófico del mundo— afirmaba contra el marxismo ortodoxo en boga y apoyándose en un Hegel integrado en el marxismo, la preeminencia de la dialéctica de la historia sobre la dialéctica de la naturaleza, es decir, la dialéctica basada en las relaciones indisolubles entre el sujeto y el objeto, donde las contradicciones deben suponer una conciencia humana que las comprenda y una praxis humana que las produzca. Intentó también antes de la aparición de los primeros trabajos estéticos de Lukacs y de Adorno, una fundamentación marxista de la estética. En su ensayo *Defensa del arte* que data de 1933 ya se adelantan algunas ideas que después impusiera Lukacs, tal el arte como expresión de todas las clases dentro de una determinada época y

no de una sola, haciendo de ese modo a la cultura clásica recuperable para la sociedad socialista. Es curioso como, por un desplazamiento de tiempo, la problemática de Raurich, totalmente desubicada en su momento, viene a insertarse en nuestra época. Por eso nos parece provechoso presentárselo a los lectores de hoy, a las nuevas generaciones que ignoran hasta su nombre, aunque, claro está con prevenciones por las actitudes equivocadas de sus últimos años.

En un medio cultural y en una época donde pasaba por maestro, sin provocar el asombro de nadie, el mayor Francisco Romero que definía a la dialéctica como "evolucionismo intemporalista", confundiendo el dramático proceso de contradicciones, luchas a muerte y saltos cualitativos, con un evolucionismo pacífico, indoloro y abstracto, sin discontinuidad ni drama, han sido Raurich, por una parte, y Carlos Astrada, por otra, los únicos pensadores argentinos que comprendieron el importante papel que tiene Hegel en todas las corrientes ideológicas modernas —ya se trate del marxismo, del historicismo, del existencialismo, de la fenomenología, de la antropología, del psicoanálisis, de Nietzsche— y sin el cual también es imposible comprender los grandes acontecimientos políticos y sociales de nuestro tiempo, que pueden leerse en las enigmáticas metáforas hegelianas como en un diario.

Pero la proscripción de la dialéctica de nuestra cultura universitaria oficial, explicable por sus peligrosas concomitancias con el marxismo, era común también a nuestra izquierda oficial ortodoxa, donde la dialéctica —sospechosa de terrorismo ideológico o de provocación trotskista— era sustituida por una chirle ideología ecléctica bajo el lema Mayo-Caseros, más adecuado para atraer a la burguesía liberal del tipo de Ingenieros, Ponce, de la Torre, Payró, que a la clase obrera. No debe extrañarnos pues que en esa época, tan lejana y tan cercana, la voz de un Raurich sonara tan extemporánea y cayera en el vacío. Pocos son los autores que pudieron superar el estancamiento de la época, y no es casual que una de esas excepciones, Luis Franco, haya estado influido también por Raurich, siendo uno de los pocos que lo cita en uno de sus libros. El estancamiento ideológico por el que pasaba el marxismo argentino en los años treinta era una expresión más del estancamiento social por el que pasaba nuestro país en esos años. En el momento en que la oligarquía en decadencia dejaba de representar, como hasta entonces, la verdad de la historia, la clase media veía fracasar su primera experiencia histórica con el irigoyenismo, y el proletario

riado no acertaba a formular aún su propia verdad —sin que nadie pudiera sustituirlo en esa tarea que es específicamente suya— la verdad no estaba en ninguna parte, el pensamiento argentino estaba temporarily paralizado. Sólo el movimiento mismo de la historia, el trabajo, la acción y la lucha de los hombres podía liberarlo y permitir que se desarrollara libremente. Sólo la pesada presencia de la clase obrera participando por primera vez activamente en la vida del país y ejerciendo una irresistible influencia en las nuevas generaciones permitió la creación entre nosotros de un pensamiento de izquierda renovador y viviente. Hoy el pensamiento de Raurich encontraría un terreno fértil.

No debemos explicarnos, pues, su aislamiento, su fracaso y su posterior silencio por razones meramente personales, psicológicas, subjetivas, aunque estas razones también existan. Las extrañas circunstancias de su vida no se deben al azar, están estrechamente ligadas a la historia política, social y cultural del país, a la apatía intelectual de los años treinta y cuarenta, a la bancarota de la izquierda en esos años sordidos del fascismo, del stalinismo, de la guerra española, de la "década infame". Eran los años en que muchos intelectuales argentinos se suicidaban. Raurich simplemente optó por el silencio, por el retraimiento, por la resistencia pasiva. Si hubiera jugado al profeta que se retira a lo alto de la montaña, muy cerca del cielo, para increpar desde allí a los hombres, o al mártir que se consagra en sacrificio para darse a los demás en un ejemplo fascinante, en un espectáculo grandioso, nos sería fácil destruir esa arrogancia marmórea. Pero, no es éste el caso de Raurich, para quien la filosofía no era el medio de expresar la propia personalidad, sino un intento de comunicación con los demás. Siendo esta comunicación imposible en una sociedad dividida en clases donde cada una persigue la muerte de la otra, Raurich concibió el destino de la filosofía indisolublemente ligado al destino de la Revolución que modifique la Sociedad e instaure los valores humanos. Consecuente con ese pensamiento genuinamente marxista, Raurich militó primero en el Partido Comunista y después en el Partido Socialista. Su paso por ambos partidos, su apoyo crítico al peronismo y su posterior esterilidad de intelectual sin partido o reducido a pequeñas sectas de maniáticos, plantean el dilema en que aun seguimos debatiéndonos: admitir que la única forma de lucha eficaz para un intelectual de izquierda es la adhesión a un partido revolucionario y reconocer, al mismo tiempo, que, en las actuales circunstancias, ese Partido no existe en

nuestro país. La necesidad de admitir simultáneamente estos dos principios que se excluyen, no significa de ningún modo el reconocimiento de la irracionalidad de la historia argentina, de la impensabilidad de la política. Estas antinomias representan un momento crítico de la evolución histórica de nuestro país; no son, por lo tanto, límites insalvables a los que debemos resignarnos, sino un impulso para dar un paso hacia adelante, paso que Raurich, debemos reconocerlo, no pudo dar por las limitaciones de su tiempo y por su propio temperamento. En este aspecto la figura de Raurich es un espejo en el que debemos mirarnos y que nos muestra las debilidades del espíritu frente a estas antinomias, las tentaciones peligrosas de ese desgarramiento de la conciencia: el racionalismo abstracto, el idealismo neohegeliano, la concepción eminentemente ética y hasta religiosa del marxismo, los llamados del "imperativo categórico", la moral subjetiva, la buena conciencia, el "alma bella". Su evolución política de los últimos años tiene cierta similitud con la del grupo norteamericano de *Partisan Review*. Traicionando a la izquierda para mantenerse fiel a la ética, Raurich se puso objetivamente al servicio de intereses de clase disfrazados de moral, aunque siempre rehusara los honores y la fortuna que pudieran brindarle. Su equívoco tiene, no obstante, atenuantes, porque en las circunstancias históricas en que le tocó vivir la izquierda a su vez traicionó la tarea de crear una nueva ética, una forma de las relaciones humanas, que terminara con las alienaciones y, por el contrario, fomentó nuevas formas de alienación, un nuevo conformismo. Pero puesto que la acción degrada siempre a las ideas, es preciso aceptar, la corrupción inevitable de toda revolución realizada, si es que queremos modificar algo en el mundo. Isaac Deutscher ha comparado la actitud de los intelectuales frente a la revolución de nuestro tiempo, con la de los intelectuales de fines del XVIII frente a la degradación de la Revolución Francesa. En tanto que unos —Wordsworth y Coleridge—, obsesionados por el "peligro jacobino" se arrojaron en brazos de la reacción, otros —Shelley y Goethe— supieron mantener su espíritu crítico y su capacidad de análisis, e "interpretar su tiempo con mayor veracidad y penetración que los partidarios temibles y rebosantes de odio de ambos bandos". Lamentablemente en sus últimos años Raurich estuvo del lado de los Coleridge y de los Wordsworth, y no de los Goethe o de los Shelley. Como la historia ha mostrado con la Revolución Francesa, el porvenir dará la razón a aquellos que supieron ver la sobrevivencia del ideal hu-

manista a través de las violencias, los crímenes y las traiciones de un mundo que nace caóticamente.

Derrotado en su intento por rectificar el curso de la revolución, otro pensador clave de nuestro tiempo, Georg Lukacs, como un nuevo Galileo Galilei, reniega de sus ideas y admite la objetividad del proceso histórico ineluctable. Derrotado también por las circunstancias, Héctor Raurich, un hombre nacido en otro mundo pero en la misma época que Lukacs, con una misma formación y preocupaciones similares, elige el camino contrario, reivindica su subjetividad, asume su fracaso. A las ilusiones de una integración absoluta y ciega —Lukacs—, Raurich prefirió las ilusiones de una exclusión, también absoluta y vacía, viviendo su soledad hasta la pasión.

Para quienes queremos superar la falsa alternativa entre lo subjetivo y lo objetivo puros, negándonos a una elección fatal entre el idealismo moral y el realismo político, y creemos que el bien y el mal están inextricablemente mezclados en las mejores causas, las contradicciones de Raurich —romántico negador del romanticismo—, tan próximas y a la vez tan alejadas de las nuestras, como las de Lukacs, nos obligan contra el desdén de los bien pensantes de derecha y de izquierda a mantener frente a su figura, un difícil equilibrio. Debemos disentir pero no condenarlo, defendiéndolo contra sí mismo, recuperando sus aspectos positivos y reconociendo en los negativos la expresión de un momento histórico crítico, cuya comprensión nos ayudará a esclarecer el desarrollo del pensamiento filosófico y político argentino y la dramática situación del intelectual comprometido de nuestro país.

Juan José Sebreli

DEFENSA DEL ARTE

por *HECTOR RAURICH*

I. — ESTÉTICA Y MARXISMO

Sólo muy condicionalmente es posible aludir a una concepción marxista del arte. En realidad el marxismo carece aún de una estética vertebrada al conjunto de su filosofía. En éste, como en muchos otros dominios de su pensamiento, lo más importante está todavía por hacerse. El problema ha sido accidental y fragmentariamente abordado por algunos de sus pensadores. Pero ni todas las vistas son armónicas, ni los principales problemas han sido enfocados, ni, en fin, existe una estructuración orgánica de las ideas fundamentales. Las cuestiones más delicadas y complejas se hallan en pleno proceso de elaboración. El materialismo histórico es la base obligada de toda especulación que pretenda ser consecuente en el interior del marxismo. Y en tal carácter suministra un criterio para el estudio de los problemas estéticos. Pero es preciso subrayar acentuadamente que en este aspecto nos encontramos aún muy distantes de haber logrado la precisión y el rigor en las conclusiones alcanzadas en materia económica y política. Naturalmente esta aseveración no significa que en tales materias la investigación y las discusiones hayan terminado. Por el contrario el marxismo se singulariza por una crítica permanente de sus ideas, en función de las nuevas experiencias. Es lo que económica y políticamente le ha permitido enriquecerse de modo incalculable, en el transcurso de los últimos seis lustros. Pero en lo que hace a los principios cardinales, la diferencia entre una y otra esfera de la especulación es evidente y enorme. El ritmo con que se desarrolla la filosofía propia del marxismo retarda considerablemente respecto del desenvolvimiento de su teoría y de su práctica políticas, lo que es explicable por otras razones que no vienen ahora a cuento. Sin embargo no podría inferirse de este desequilibrio que el progreso teórico del marxismo no sea un hecho o lo que aún es más falso que no sea posible. La Revolución Rusa y la pre-

sente crisis del capitalismo han actuado y continúan operando como un poderoso factor de su progreso ideológico.

Las faenas a realizar en lo que atañe a la ciencia del arte, por quienes deseen laborar en el espíritu del marxismo, consiste en una revisión crítica de las tesis sostenidas por el materialismo tradicional en estética, a la luz de la dialéctica, como método y concepción filosófica, y del materialismo histórico en particular. Una profunda y original renovación de la estética es esperanza realista en tanto se la conciba bajo aquella perspectiva y se trabaje con aquel método. Tarea que alguna vez habrá que emprender y que como puede advertirse es muy diversa al inocente juego de aplicar fórmulas políticas de agitación a cuestiones disímiles.

II. — TERMINOS POLITICOS Y TERMINOS FILOSOFICOS DEL PROBLEMA

Por lo general el problema es resuelto en forma y con procedimientos políticos, soslayando su verdadera naturaleza que no es política sino filosófica.

No es con criterio estricta y abstractamente político con el que puede apreciarse la función revolucionaria de una determinada concepción del arte. Por sí mismo el concepto de clase es inadecuado para permitirnos una visión exacta del problema. "Hay un arte burgués, luego debe existir un arte proletario o revolucionario que le mueva guerra", se dice. Este razonamiento simplista desorbita el problema, lo saca de su quicio natural y concreto, tergiversando sus términos. Semejante transposición de la lucha de clase al plano del arte es arbitraria. No porque afirme una cierta relación entre arte y política, relación innegable, sino porque extralimita y falsifica el modo en que esta relación se produce.

No se trata de investigar cual sea la concepción revolucionaria del arte. Y esto por un motivo elemental. No hay, no puede haber, una concepción revolucionaria del arte. El asunto es diverso y estriba en determinar o crear su concepción verdadera. Existen concepciones más o menos verdaderas o falsas. He ahí todo. Lo que puede ser revolucionario o reaccionario son las consecuencias. La concepción busca la verdad de las cosas que luego se procura utilizar. En última instancia la concepción verdadera del arte jugará una función revolucionaria, pero esto porque es verdadera y no a la inversa, que sea verdadera porque es revolucionaria. De lo contrario correríamos el albur de transformar a Marx en un mengua-

do discípulo de James. Lo que puede y se debe exigir de una concepción estética determinada es, pues, que sea verdadera. Lo demás será dado por añadidura.

Como teoría, el marxismo es revolucionario porque dimana de una concepción y de un método, que trasuntan verazmente la realidad histórica y en especial la sociedad capitalista. No otra cosa quiere significar el aforismo ya clásico, según el cual el socialismo es una doctrina científica. El fascismo es en cambio reaccionario y utópico porque es una ideología inapta para captar la verdad objetiva de la historia contemporánea.

Nuestra actitud política en la esfera de la cultura, y particularmente en el dominio del arte, consiste en reivindicar su socialización y hacerla efectiva cuando llegue el momento. Esta actitud es además revolucionaria porque subordinamos su logro al triunfo de la revolución socialista. Porque consideramos que el ascenso del proletariado al poder, representado por el partido que es su vanguardia e instaurando la dictadura transitoria de su clase, constituye la única garantía, para elevar las masas oprimidas y excluidas hasta ahora de la vida espiritual, al nivel de la cultura y del arte.

Tales son los términos políticos y revolucionarios del problema: discútanlos quienes los consideren erróneos y en especial aquellos que siendo políticamente socialdemócratas se reclaman a grandes voces adeptos del llamado arte revolucionario, a tiempo que sindician como reaccionaria nuestra opinión.

Los términos filosóficos y estéticos son otros y expresándonos figuradamente diremos que la mejor política es no confundirlos.

III. — LA REALIDAD SOCIAL Y EL ARTE

Desde luego, todo arte es necesariamente social dado que la naturaleza del hombre y su vida son también sociales. Nada de lo que produzca la humanidad puede carecer de tal carácter que es por definición el suyo. Es tan inverosímil un arte a-social como la formación de un lenguaje fuera de toda comunidad. Lo mismo que las otras creaciones humanas el arte presupone imprescindiblemente la sociedad, y es fuera de toda duda una resultante histórica.

El error de las teorías que hacen del arte la exclusiva expresión de un instinto biológico y psicológico, como las que indagan su origen y su razón de ser en una presunta naturaleza humana invariante y absoluta, finca en la ignorancia de su carácter esencial-

mente social: se fundan en una falseada imagen del hombre. Como éste, que lo crea, el arte no es una mera actividad biológica ni la realización contingente de una idea intemporal. El marxismo se opone por igual al materialismo mecanicista e ingenuo de las primeras, como al idealismo, en definitiva, siempre teológico de las últimas. Tan irreal es ver en el hombre nada más que el ser biológico, como destacar para tipificarlo el pensamiento, que sólo es una de sus facultades, es decir, en ver en él, solamente el ser racional.

Con el hombre, la vida se eleva a su forma más alta, alcanza su estado más complejo de organización: la convivencia social.

De simple organismo biológico, el hombre se transforma en un ser social, se hace hombre en la acepción verdadera del vocablo, como lo insinúa el concepto aristotélico, según el cual, es un *zoon politikon* o, el más explícito y profundo de Marx, para quien "El hombre es no sólo el hombre sino el mundo del hombre, la sociedad".

En la realidad social, complejo de relaciones con el medio natural y de los individuos entre sí, el ser humano se conforma ya según un determinismo y un proceso sui generis e infinitamente más complicado del que rige la evolución de los seres inferiores. La acción directa de la naturaleza sobre el individuo biológico se mediatiza a través de un utilaje y un proceso técnico de producción, con el cual la sociedad coloniza, domina, socializa y recrea la naturaleza. La fuerza determinante y ciega del medio telúrico disminuye y correlativamente respecto de ella acrece el hombre su potencia y su libertad creadoras¹. La psicología y aún la biología, como todas las formas y funciones del ser humano, se regulan y matizan entonces según las leyes de aquel proceso. Lo natural, lo biológico, lo psicológico, es en el hombre condicionado, moldeado y transformado socialmente. Se relativa y se califica todo en función del medio social y de la vida histórica, que, lejos de anular las conquistas de la especie, como la inteligencia y su capacidad para el conocimiento verdadero, y el dominio utilitario del cosmos las exalta progresivamente bajo nuevas y más sutiles variedades, a su grado paroxímico.

Acaece lo propio con la necesidad y el sentimiento de la belleza que, común a ciertos organismos inferiores y al hombre, se metamorfosean radicalmente con la aparición de esta forma superior de la vida. Su esencia no es ya meramente bio-psíquica, sino

¹ Aludimos aquí al concepto dialéctico de la libertad.

social y su módulo de mudanza, la ley y el módulo de la mudanza histórica. Sus contenidos y sus modalidades varían y se rehacen históricamente.

Con las primeras formaciones sociales aparece así el arte, que como la ciencia, no precede a éstas, puesto que el conocimiento y el instinto que los engendra, sólo en el hombre, revisten su más desenvuelto y cumplido carácter de funciones creadoras y plenamente conscientes. Germinan y sazonan siempre bajo un clima histórico concreto, determinados por un medio social, económico, político, ético y estético en el sentido de la tradición artística, medio que por rutas y maneras directas o reflejas, reverberan, registran e interpretan, en la amplitud de su gama. Una y otro son, por lo tanto, necesidades, vocaciones, actividades, fines, valores y labores sociales o humanas. O diversamente expresado: la realidad artística es un modo de la realidad social: la actividad artística, una actividad creadora del hombre concebido como ser social. O todavía: el arte es un proceso social.

IV. — NATURALEZA Y VALOR ESPECIFICOS DEL ARTE

Pero estas consideraciones no hacen más que ubicar el arte como fenómeno social; revelan exclusivamente su carácter genérico y abstracto, lo que le asemeja a otras manifestaciones de la vida humana. Exactamente lo mismo podría decirse de la política, del derecho, etc. Ellas también son actividades sociales, centradas en el hombre y en la urdimbre de relaciones dinámicas que lo envuelven y determinan. La caracterización del arte como fenómeno social evidencia su naturaleza social abstracta; no su naturaleza social concreta. Esta dimana de su especificidad, papel y naturaleza propios, no de su semejanza con otros aspectos de la realidad social o de la actividad humana. Lo social y lo humano es, en el arte, artístico. El arte es tanto más social cuanto más artístico. La realidad histórica y el ser humano en su integridad viven y trascienden sólo en la especificada actividad social o humana concreta: en la política, en la ciencia, o en el arte, etc.

Lo hemos dicho ya, el arte es un proceso social, pero un proceso social de índole peculiar, y es en esta peculiaridad en lo que consiste su esencia o sea lo más trascendental para el análisis estético.

El arte es ante todo Arte, así pues, al igual que la Ciencia exige y merece la categoría de la mayúscula. Posee una especificidad que constituye su modo privativo de ser, su sustantividad. Esto

es lo que no sólo no puede negarse, pero tampoco, y es tan importante lo uno como lo otro, relegarse a un rango subalterno. Lo que hay de específico en el arte, y lo que constituye su valor intrínseco e independiente, es aquello que la estética debe elevar a un primer plano y destacar con preminencia, eludiendo así el riesgo de condenarse como tal estética. No debe promiscuarse con ésta la cuestión de saber a quién sirve el arte y en qué medida puede ser desnaturalizado por el estrabismo de clase que alguna vez altera la visión del artista.

A toda esquemática sectaria, el marxismo debe contraponer una idea del arte y de la ciencia, en la que se estime su rol preciso y objetivo, su misión progresista, y el valor permanente de sus resultados. Porque él mismo es el corolario forzoso de su evolución y deriva directa y más próximamente de los descubrimientos y avances filosóficos y científicos de la época burguesa.

El escritor ruso Voronsky, uno de los más agudos críticos de arte con que haya contado el marxismo — y ha contado muchos y de eximias cualidades, de Franz Mehring a Guillermo Hausenstein — es quien, a nuestro parecer, ha visto con mayor lucidez y hondura en este problema. Escribe, analizando el concepto del arte y su contenido: "El arte es conocimiento de la vida en forma de intuición sensible, por medio de imágenes. Lo mismo que la ciencia *el arte nos da verdades objetivas*. . . Los sentimientos del poeta tienen un interés humano o de clase. . . y más adelante: entre los fines que la clase confía al sabio y al artista, el más importante se reduce al conocimiento preciso y experimental de la vida por cuanto ello es necesario a la clase. A veces este fin se asigna consciente o inconscientemente en el sentido de que el artista o el sabio deforman la realidad: *entonces el resultado es la seudo ciencia y el seudo arte*"².

Puede discreparse con Voronsky en lo que se refiere a su noción del arte. Por nuestra parte no la suscribiríamos, sin previas restricciones, sobre las cuales no es ésta la oportunidad de explicarse. No se puede disentir sin embargo respecto de la especificidad del arte vigorosamente señalada en ella. El arte es intuición por antitesis con lo conceptual, e intuición de lo objetivo de la vida, de la realidad, naturaleza y historia.

¿Qué clase de intuición? Sensible, nos aclara Voronsky, colocándose en una posición materialista opuesta a la de Croce, y

² Citado por V. POLONSKI: *La literatura rusa de la época revolucionaria*, págs. 182-183.

con cuya definición del arte como se habrá notado guarda una notoria similitud, aunque en antagónica postura filosófica. Cabría preguntar: ¿Pero es que toda intuición sensible es artística?

Si se hiciera consistir la teoría del arte por el arte en esta especificidad y supremacía del valor artístico sobre todo otro valor, en la obra del arte, nada nos obstaría a compartirla absolutamente.

Innegablemente el arte se halla al servicio de una clase. Pero esto no se relaciona con su naturaleza, sino con su aprovechamiento y con la aptitud material y espiritual que para ello es menester.

Y además: ¿El arte es sólo conocimiento?. Pero como decíamos, son ésos reparos que no es nuestro propósito debatir y dilucidar en estas notas. Lo que ahora nos importa, es cargar el acento sobre lo distintivo del arte, su *propiedad de aprehender lo objetivo mediante formas y métodos singulares y a pesar de cualesquiera influencias que puedan gravitar sobre él, conspirando contra sus fines*. Esa y ninguna otra es la función específica del arte, ésos y privativamente ésos, sus métodos y formas, su técnica única su lenguaje insustituible e invertible a ningún otro, ése y nada más que ése, su valor intrínseco que rige su autonomía de cualquier otro valor.

La belleza, lo artístico, o como quiera denominársele, de acuerdo al concepto que del arte se profese, no se descubre o se crea independientemente del proceso histórico, del nivel de productividad de la economía, ni de los intereses de las clases. Tampoco se halla del todo depurado o exento de las limitaciones, rastros psicológicos y prejuicios de las clases en lucha, sean burguesas o campesinas, medias o proletarias. Toda obra artística es signada por el tiempo histórico en que nace, pero lo bello, lo artístico con prescindencia de todo, eso es, y es algo distinto, que pervive y vale independientemente en cuanto provoca esa emoción y ese placer, también típicos, que son la emoción y el placer estéticos, y en cuanto como tales valores, se incorporan al acervo viviente de la cultura universal. También en esta significación el arte es humano.

Esta actitud positiva acerca de la objetividad de la obra de arte y de su valor permanente, sin dejar de admitir al hecho de la evolución artística, es el único criterio que puede justificar la continuidad histórica del sentimiento estético que aunque cada vez más afinado y perfecto continúa empero apreciando las obras del pasado, aprendiendo en ellas y gozando de su belleza.

Negar esa posibilidad de una visión científica y artística objetiva equivale a enmurarse en una filosofía de credo solipsista o escéptico.

La evolución social no se opera negando, o destruyendo los valores creados a través de la historia, antes bien, se realiza conservándolos y asimilándolos a la vida ulterior. El materialismo histórico afirma la negación, pero no la negación absoluta sino relativa y crítica como pródromo de una síntesis superior. Toda nueva forma social incorpora a sí misma los progresos conquistados por las anteriores, y es una síntesis superada de las formas que la precedieron. El socialismo económica y culturalmente requiere así como condición, *sine qua non*, para su desarrollo, las más avanzadas conquistas del capitalismo. Es desde ese punto de mira que ha podido decirse: "Hay que tomar toda la cultura que el capitalismo nos ha dejado y con ella organizar el socialismo. Hay que tomar toda la ciencia, la técnica, los conocimientos, el arte, sin lo cual no podremos organizar la vida de la sociedad comunista"³.

V. — ARTE Y PROPAGANDA Y ARTE DE LA REVOLUCION

Se tenga o no conciencia de ello, la corriente que propugna la fórmula del arte-propaganda presupone una tentativa de transformar el arte en ciencia. Significa en una u otra proporción el olvido de su carácter, valor y fin intrínseco, para substituirlos por otros valores y fines pedagógicos o políticos. Esta que es su definición y su propósito, es a un mismo tiempo su falla y la razón de su invalidez como norma estética.

Si existe un punto en que las más dispares estéticas se acuerdan es precisamente en este de oponer irreductiblemente la ciencia y el arte. "Aquella analiza, éste sintetiza: la ciencia es abstracta, el arte es concreto; la ciencia se dirige a la inteligencia del hombre, el arte a su naturaleza sensible. La ciencia aprehende la vida con ayuda de ideas, el arte con ayuda de imágenes, en forma de intuición viva y sensible"⁴.

³ El lector comunista puede tranquilizarse, la frase transcripta pertenece a Lenin.

⁴ VOROBSKY, citado por V. Polonski en la obra ya mencionada, pág. 181. Compárese con la *Estética* de B. CAOCF. cap. III. "Arte y filosofía", pág. 69 y sig. de la edición española (Madrid, Francisco Beltrán, 1912).

El arte no puede ser doctrinario, invadir dominios que no son los suyos sin desnaturalizar su esencia y su cometido. El arte debe de ser artístico o de lo contrario no es arte. No es política ni filosofía, ni ciencia, ni moral, ni teología. Es Arte y con eso basta. Es social, pero no sociológico.

Proclamar como programa estético el primado de la política en el arte, es renegar del arte y del marxismo a la vez. La propaganda es cosa de la convicción y del concepto.

Acertadamente escribió Plejanov: "Si el escritor en vez de operar con imágenes opera con deducciones lógicas, o bien si estas imágenes son inventadas por él con objeto de llegar a la demostración de determinada idea, en ese caso deja de ser artista para convertirse en publicista, aun cuando no escribe artículos, ni tesis sino novelas y cuentos y obras teatrales"⁵.

El arte no se propone demostrar nada, se propone únicamente mostrar; no intenta defender nada, sino exaltar a ritmos artísticos, diáfana y estilizadamente la vida multánime: lógica e ilógica, sublime y menesterosa, trágica o ridícula.

Por la visión objetiva, la ciencia, tiende a prevenir para actuar: por la intuición objetiva, el arte, a expresar para contemplar y revivir la vida, más acendrada, más plena, más luminosamente. Su fin es utilitario pero en orden a la emoción y al goce estéticos. Carece de tema preciso. Nada es con preferencia objeto suyo, porque todo puede llegar a serlo. Incluso la política. Si la belleza fuera una divinidad sería una divinidad panteísta. El arte no reconoce limitación de asunto, las más abstractas de las ideas filosóficas y el más trivial de los motivos pueden ser su pretexto, pero a condición de que se los transustancie artísticamente. En la obra artística se recogen los más variados elementos, pero son conjugados en ella artísticamente y en mira de valores emotivos. ¿Quiere esto decir que es imposible un arte revolucionario? Según... si el arte revolucionario es entendido como arte doctrinario, como propaganda de un ideario político, destinado a despertar una conciencia revolucionaria, a convencernos de la verdad que encierra un conjunto de principios, negamos rotundamente la posibilidad de este arte. Negamos, no el hecho de que se creen obras de tal carácter, sino su valor artístico. Se hará política so

⁵ J. PLEJANOV: *El arte y la vida social*, pág. 54: (El autor no indica edición, y hay varias: la mejor en español es la de *Lenguas Extranjeras*, Moscú, 1958. N. de la R.)

capa de hacer arte. Y es asimismo probable que con ellas no se haga ni una cosa ni la otra.

Pero si en vez, se habla de un arte de la revolución, deseando con esto referirse a que su temática será la revolución viva, operante, ora derrotada, ora triunfante, bajo sus múltiples manifestaciones, en sus ricos episodios, y antagonismos, la vida revolucionaria objetiva desde su más recóndita resonancia lírica hasta la épica de masas, entonces no sólo creemos que tal arte es posible. Creemos aun más, que será y que es uno de los temas artísticos principales de nuestra época. Pues el devenir revolucionario comprendido como una vasta trasmutación del régimen social presente, que se inició con las primeras luchas proletarias y sólo terminará con la creación de un tipo socialista de civilización, pone su ánima y su impronta, su angustia y su alborozo en todo, en la niebla y en el amor, en la luna y en la rosa. Y eso, sin tesis ni programas, plataformas ni silogismos, es reflejado por el arte. La significación revolucionaria es inmanente a la vida misma, y desde que la revolución se hace alma no quiere convencer por medio del arte —para ello conoce mejores caminos— le es suficiente con expresarse. Arte así, arte verdadero, han hecho con la revolución y en la novela, por ejemplo: Dos Passos en *Manhattan Transfer* y Erenburg en *Rapaz*.

Pero de ninguna manera será éste, el pretendido arte proletario. No ha existido ni existirá jamás un arte de clase, la alusión a un arte burgués, feudal, etc. comprende la totalidad de una época y no la parcialidad de una clase. El arte burgués es el arte del tiempo y de la civilización capitalistas. La clase burguesa no es toda la civilización burguesa. Bien que la clase dominante imponga su cadencia y sus rasgos a las demás; no se trata de un hecho absoluto. La época no es esta clase, ni su fisonomía es la suya. Capitalismo y burguesía no son términos sinónimos. La época capitalista —y podría extenderse este concepto a la antigua y a la medieval— es la unidad histórica y dialéctica de sus clases fundamentales y demás capas sociales intermedias, basada en un orden económico determinado. Pero tampoco en este sentido habrá un arte proletario, porque no habrá una época y una civilización proletarias. Trotsky lo expresa con su precisión habitual: "La dictadura del proletariado no es la organización productiva cultural de una nueva sociedad, sino un régimen revolucionario de combate para la lucha por esta sociedad"⁶. A diferencia de todas las clases que le antecedieron en la conquista

del Estado, la clase obrera tiende por virtud de la ley histórica que la rige a negarse a sí misma, creando las bases de una sociedad sin clases, de una sociedad socialista o socializada. O dicho con términos de Marx: "El proletariado no puede liberarse a sí mismo sin liberar a toda la humanidad".

Habrás sí, un arte de la era comunista, pero éste no se configurará como piensan algunos en consonancia con las pautas del arte purismo. No será un arte "de las formas y por las formas mismas, de las texturas y por las texturas mismas".

El arte-purismo es una tendencia que exagera los valores formales en la interpretación artística de la realidad, hasta reducirla casi exclusivamente a ellos. Quizá en esta tendencia se espeje el alma desconsolada de una clase que tramonta inepta para pulsar el sentido nuevo de la vida, y cuya caricatura es aquel escultor de Cendrars en *El plan de la aguja*, que se había vuelto loco y creía haber llegado al colmo de la perfección, estucupiendo en los icebergs puras formas geométricas.

De ahí la delectación arte-purista en un vacío formalismo que —dicho sea de paso— y no obstante sus defectos, no carece de eminente valor artístico, pues las formas pueden valer independientemente de su contenido.

Y erran quienes creen que pueda ser éste el ideal del arte comunista. No. Como el de todas las épocas, el de ésta, tendrá también su contenido. Celebrará la divinización del hombre y su potencia creadora infinita, la liberación de Prometeo, el advenimiento del Superhombre, la reivindicación de Luzbel, el humano y caído ángel de la mitología cristiana, al fin, victorioso.

Y dirá también su tristeza y su tragedia.

Héctor Raurich

⁶ LEÓN TROTSKY: *Literatura y Revolución*, pág. 172 (de este libro hay una edición reciente a cargo de Jorge Abelardo Ramos: Buenos Aires, Jorge Alvarez ed., 1964; véase esp. el cap. "Cultura proletaria y arte proletario". N. de la R.).

Defensa del arte se publicó en la revista *Verbum* del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, Buenos Aires, año XXVI, Nº 84, agosto 1953, págs. 81-92.

por MARIA ROSA OLIVER

*Di en leer... comencé a saber
y a ser persona... GRACIÁN*

Tal vez por la fría claridad, que recordaba el interior de una heladera, tal vez por el rún-rún y las consabidas discusiones ante los cuadros, al entrar en la sala tuvimos la impresión de lo visto y oído en un sueño recurrente. Las pinturas mismas de Roberto Matta —largas y tenues pinceladas grises, manchas con los colores reverberantes del prisma— habían sido demasiado difundidas por las revistas de arte para que pudieran sorprenderme. Lo único insólito en la exposición que se inauguraba aquella tarde —afuera cálida— eran las bandadas de estudiantes que rodeaban al pintor, escuchaban sus explicaciones y le hacían preguntas que él contestaba con marcado acento chileno y una satisfacción traducida en reiterados “¿Ves, tú?” y “Ya, claro”. Para él también —lo había dicho al pasar— la experiencia era nueva y alentadora.

Resuelta a observar el espectáculo apartada del vaivén del público, y sin sospechar siquiera que ese espectáculo, más que el prólogo, podría ser el epílogo de lo que me sería dado ver después, me detuve a un lado del salón, junto a una banqueta colocada a cierta distancia de la pared lateral. Fue entonces cuando se acercaron los dos desconocidos: el mulato cuarentón, de buena facha, impecablemente trajeado, y el negro alto, cargo de espaldas, con su campera azul marino. Este último, en un francés correcto y lento, me presentó a su compañero:

—Monsieur Duc, escritor de Haití.

El escritor haitiano presumiendo que ya lo conocía, no mencionó a su acompañante, pero se apresuró a informarme que había traducido varios artículos enviados por mí a una revista francesa.

Distraída (*tenía que saber a qué animal me recordaba la cara del otro, que ahora sentado en la banqueta se desatendía de noso-*

tros), le pregunté a M. Duc si llegaba directamente de París.

—No, de Haití. ¿Usted conoce Haití?

Le contesté que durante la última guerra mundial, en vuelo a Washington, había pasado una tarde y una noche en Port-au-Prince (*no, no es de mono el perfil del que mira fascinado a los estudiantes*) y que las empleadas del aeropuerto, a pesar del uniforme, me parecieron pequeñas reinas de Saba recitando a Racine.

Muy suavemente, enarcando las cejas, M. Duc me preguntó:

—¿Contó eso en Washington?

En seguida comentamos los recientes tumultos producidos en los Estados Unidos durante el intento de suprimir la segregación racial. (*Si fuera la cara de un blanco, ya sabría si es de dingo, de pez o de cerdo.*)

—¡Y mire aquí! —exclamó M. Duc señalando a los estudiantes y a la concurrencia que les abría paso—. ¡Todos juntos, en todas partes!

—... y de todos los matices que hay entre el marfil y el ébano, aunque el ébano ya no se da en rostros americanos, —observé, pero al mirar de soslayo a su compañero tuve que agregar: ... salvo pocas excepciones. (*No, no era color ébano la piel del otro. Era más bien color chocolate... Si fuera verde... ¿Verde? Ah, sí... ¡Claro! ¿Cómo no lo advertí en seguida? La boca de oreja a oreja, el mentón escaso, la frente deprimida, los ojos chicos entre los párpados saltones, colocados casi en las sienes, son los de una rana.*)

M. Duc seguía hablando de la belleza que la mezcla de sangres suele producir, pero yo no podía prestarle atención. No bien descubrí la semejanza del otro con un batarcio, descubrí también que su cara no tenía edad. Esta circunstancia relegaba a segundo plano la muy común similitud que suele haber entre los rasgos fisonómicos de una y otra especie del reino animal. Además una cara que no transparente ni pocos ni muchos años es como, una máscara interpuesta entre quien la lleva y su posible interlocutor, y trastorna al que la mira, como trastorna un reloj sin manecillas.

La luz fluorescente parpadeó. La concurrencia raleaba. El hombre sin edad miró su reloj pulsera, se puso de pie, y en voz también sin edad me dijo:

—*Monsieur Duc voudrait parler plus tranquillement avec vous.*

Pensé que era el secretario de M. Duc. Entonces, para “hablar con más tranquilidad”, convinimos en almorzar juntos en el hotel, al día siguiente.

El enorme vestíbulo del hotel, en que ellos y yo nos hospedábamos, es como una plaza cubierta por la que circula, en todas direcciones, gente llegada desde los más distintos lugares de los mundos en que hoy han dividido al nuestro. Imposible hacer el trayecto que media entre los seis ascensores y la calle sin encontrarse con algún conocido. Más imposible aún no echar un párrafo con él, porque cualquiera de las personas alojadas en los veinticuatro pisos, así como cualquiera de las que acuden de afuera, están ahí por algo que les es común, aunque no todas piensen lo mismo ni hablen la misma lengua.

Por detenerme a conversar con un poeta norteamericano, llegué un poco tarde a la cita. En el comedor, los dos haitianos disculparon mi demora con una cortesía tan clásica como su francés. Nos sentamos a la mesa y el negro quedó frente al ventanal. La luz del mediodía le dio de lleno en la cara sombría y reluciente. Ya no era la cara de un batracio sino de algún coleóptero —cucaracha o vaquita de San José— que había visto hacia mucho, mucho tiempo, en las ilustraciones de mis libros infantiles.

"A la materia córnea no la arrugan los años", pensé absurdamente, porque absurdamente seguía empeñada en adivinar su edad. No podía deducirla ni tampoco preguntársela: entre él y yo se interponía la máscara, no por invisible menos enigmática. Para desentenderme de un problema planteado por semejante obsesión, le adjudiqué unos cuarenta o cuarenta y cinco años. Quizá más, pensé, mientras él hacía señas al mesero para que se acercara.

—No esperamos a nadie; ya puedes traer la comida —le dije en un castellano de inconfundible acento local.

Pregunté, sorprendida:

—¿Cómo? ¿Usted no es haitiano?

Negó con la cabeza.

—¿Ha vivido en Haití, entonces, o en Francia?

Y al vislumbrar cierta malicia tras la máscara opaca, le pregunté dónde aprendió a hablar un francés tan correcto.

—Aquí. Comencé a aprenderlo hace dos años. En cuanto supe leer y escribir.

—¿En francés?

—En cuanto supe leer y escribir en español —puntualizó y una sonrisa que dio a su boca, forma de luna con los cuernos hacia arriba, iluminó un semblante de adolescente.

La mutación instantánea me quitó el habla. M. Duc debió advertir mi aire anonadado porque dijo, como para sus adentros:

—*Le vrai peut quelqefois n'être pas vraisemblable.* . . .

Sí, la verdad no es siempre verosímil, pero mi estupefacción no se debía, como M. Duc parecía darme por sentado, a lo que acababa de oír sino de ver, a lo que estaba viendo, a lo que confirmaba la verdad de lo increíble: la transformación que se había producido ante mis ojos. No cabía engaño: ahí estaba la sonrisa reveladora que se iba acentuando, y por la rendija de los párpados abultados salían dos chispitas de luz que calcinaban y aventaban como cenizas mis machaconas reminiscencias zoológicas. Por fin, sabiendo a quién me dirigía, pude preguntar:

—Pero . . . tú ¿qué edad tienes?

—Veintiún años —respondió el muchacho, e intuyendo que su respuesta no bastaba, añadió—: Bajé de las sierras. . . .

¡Las sierras! Días antes yo había estado recorriendo parte de ellas, y allí me contaron que los serranos vivían tan aislados y desvalidos que la noche en que trasladaron a varios niños lugareños hasta la nueva ciudad escolar, uno de ellos, al divisar desde la camioneta las luces eléctricas del valle, exclamó: "Mirad que bajas están hoy las estrellas".

El muchacho proseguía:

— . . . Mi padre murió luchando en las sierras. . . (lo dijo, por cierto, con más orgullo que congoja) . . . Somos doce hermanos. Los dos mayores están estudiando técnica electrónica en Praga. Los otros están aquí con mi mamá. . . . Porque la hemos traído aquí a mi mamá.

El posesivo infantil, repetido, hizo aumentar el escozor que, alarmada, estaba sintiendo en mis ojos, pero a la vez me dio asidero para atenerme a lo personal (hubiera sido largo, y sonado a retórica, explicarle que su felicidad resumía para mí la de cientos de sus semejantes en edad y en previas condiciones de vida que durante un mes había visto a diario): le dije, muy al pasar y en tono reflexivo que su madre debía ser aún muy joven.

— . . . Sí. . . —respondió vacilante mientras la sonrisa se le borraba ahuyentada sabe Dios por qué recuerdos— . . . Sí, joven es. . . pero no lo parece —terminó diciendo en algo así como un suspiro o un susurro, y el transparente rostro de niño se cubrió de nubes.

Debí morderme la lengua: sin derecho alguno lo había arrancado de su alegría y huido en la evocación de horas y años en

que hasta el mero vegetar, el simple sobrevivir, debió serle difícil. Aunque no, no me arrogué un derecho: me perturbó comprobar de manera patente no sólo que los padecimientos echan años encima sino, aún más, que, como en los cuentos de hadas, una felicidad inesperada puede trocar la vejez en juventud y la fealdad en belleza sin cambiar un sólo rasgo de la cara.

Miré la del muchachito, y en la imperiosa necesidad de restituirlo a su presente, aludí a su futuro. Le pregunté que pensaba seguir estudiando.

—Estoy estudiando la historia de mi país —contestó y se rectificó en seguida—: ... es decir de América Latina. También historia de Francia y literatura. Nuestra literatura y la francesa —declaró sereno y seguro.

—¿Para ser un buen intérprete, o un diplomático?

Asintió con el resplandeciente albor de su dentadura y se arrellanó en el asiento como un ángel a la vez cansado y satisfecho de haber soplado hacia todos los confines la clarinada anunciadora de una buena nueva.

Era tarde y teníamos apetito. El muchacho que bajó de las sierras donde lo poco que se comía se comía con los dedos, manejaba los cubiertos con soltura y corrección, pero después de haber pasado un mes en Cuba, cosas como ésta habían dejado ya de sorprenderme.

Maria Rosa Oliver

por TSUO LIN

Los artistas recurren a medios diversos para reflejar la vida y ejercer sobre ella una influencia. Para el artista dramático estos medios son los que le ofrece el teatro. Y como las ideas de los hombres sobre la vida y sobre el arte están condicionados por el período histórico particular y la sociedad de clases a los que pertenece, los métodos dramáticos varían pues de una época a otra, siguiendo los imperativos de tiempo y de clase, aunque no sea siempre necesariamente así. La historia del teatro es un resumen de las búsquedas continuas a las que se libran los hombres, en persecución de nuevos métodos, de nuevas verdades teatrales. Las experiencias válidas son retenidas y rechazadas las que no tienen valor.

En el curso de veinticinco siglos que cubre la historia del teatro, han surgido innumerables métodos dramáticos y en cada período histórico los hombres de teatro han buscado las formas de expresión más apropiadas al contenido ideológico y político de la época. Los griegos de la Antigüedad tenían su manera de expresar el "destino" y, cuando la voluntad del hombre entraba en conflicto con él, los dramaturgos debían hacer intervenir al *deus ex machina* para resolver las contradicciones de la vida que los hombres entonces eran incapaces de resolver. Los milagros y las moralidades de la Edad Media, con sus ángeles y sus demonios, exigían otros métodos de presentación, en tanto que Shakespeare debía recurrir al "empleo dinámico del espacio" para traducir toda la exuberancia de los hombres del Renacimiento. Fue necesario el oropel de la escuela barroca para imponer las ideas reaccionarias de la monarquía absoluta y responder a los gustos de la nobleza del siglo XVII. Y el teatro romántico de fines del siglo XIX se complació tanto en exaltar el espíritu individualista que se aisló de

la vida real para degenerar finalmente en un formalismo estereotipado.

Así cada época tiene sus propias técnicas dramáticas. Al término de esa larga evolución emerge lo que hay de mejor, que constituye una parte de la preciosa herencia transmitida de generación en generación. Si esa herencia se sistematiza, asistimos entonces al nacimiento de una escuela teatral distinta y que constituye por sí misma un conjunto integral.

Para alimentar la discusión, me gustaría tomar tres concepciones tan diferentes del teatro como son las de Mei Lan-fang, de Stanislavski y de Brecht, a fin de descubrir sus rasgos comunes, así como las divergencias fundamentales que existen entre ellos, explorar las posibilidades ofrecidas por las influencias que uno ha podido ejercer sobre el otro, y ver si algo nuevo puede nacer de lo viejo.

Mei Lan-fang, Stanislavski y Brecht son tres grandes maestros del realismo y no obstante cada uno de ellos tiene sus modos y sus medios de expresión que le son particulares. Mei Lan-fang ha sido el intérprete más representativo y más perfecto del teatro clásico chino, un teatro muy diferente —fundamentalmente diferente, en verdad— del occidental. Según mi opinión, el teatro chino tradicional, en la suma de su arte, presenta estos rasgos sobresalientes:

1.—La fluidez: no se baja ni se levanta el telón, ni hay cambio de decorado, como es habitual en el teatro occidental moderno: las escenas se encadenan directamente unas con las otras. Es un arte en el que el tiempo, el ritmo y el montaje son siempre apropiados.

2.—La plasticidad: el teatro chino es extremadamente flexible y sin limitación de tiempo ni de espacio.

3.—El carácter escultórico: en tanto que en la escena occidental, los personajes están reducidos a dos dimensiones, como encajados en el marco de un cuadro, los del teatro chino tradicional aparecen bajo tres dimensiones.

4.—Las convenciones: el respeto de un sistema de convenciones comúnmente admitidas es una característica fundamental del teatro chino. Consideramos que es imposible, si no desagradable, presentar en la escena la vida tal como es, sin ningún embellecimiento. Una pieza es una pieza, es francamente teatro. Por eso se ha creado un conjunto de convenciones para escapar a las limitaciones de tiempo y de espacio, de modo que la vida pueda aparecer en escena, con una luz más libre y más sublime.

La grandeza del arte de Mei Lan-fang reside en el hecho de que ha llevado esas cuatro características hasta la perfección. Después de haber asistido a una representación de Mei Lan-fang, Brecht se mostró entusiasmado, no retaceó elogios y escribió: "Este modo de actuar es más sano y (a mi modo de ver) más digno de un ser dotado de razón: exige una experiencia considerable de la vida y profundo conocimiento de la humanidad, al mismo tiempo que una comprensión aguda de los valores sociales. Naturalmente aquí también se desarrolla un proceso de creación, pero es de un valor más alto porque se cumple en el nivel de la conciencia".

Lo fundamental en la teoría dramática de Brecht, es la convicción de que una cierta distancia debía ser mantenida entre los actores y los personajes que encarnan, entre el público y el actor, entre el público y los personajes. En otros términos, los actores no deben identificarse con los personajes como el público no debe identificarse con los actores, y aun menos con los personajes de la obra. Intérpretes, personajes y espectadores deben permanecer a una cierta distancia unos de otros. Dice Brecht: "Ni un sólo segundo le está permitido al actor identificarse al personaje que encarna". Es exactamente lo contrario de la teoría de Stanislavski, según el cual un actor debe "entrar en el interior del personaje". Como Sadovski, uno de los discípulos de Stanislavski, lo ha expresado justamente: "Entre el actor y el personaje no debe haber ni una brecha lo bastante grande como para que pase una aguja".

Brecht no ve las cosas así. Hay que "tomar distancia" para evitar que el teatro devenga un lugar de encantamiento mágico, un lugar con "efectos que provocan la intoxicación y la hipnosis", e impedir a los actores transportar a los espectadores, al punto que, próximos al estado de trance, se identifiquen con los personajes de la pieza y, de ese modo, no comprendan lo que les están mostrando. El ha recurrido a numerosos estrategias para evitar ese estado de alucinación, por miedo a que llevados por la pasión, actores y espectadores pierdan su poder de razonamiento y sean incapaces de captar sosegadamente y con un punto de vista crítico el mensaje del dramaturgo, de examinar la esencia de las cosas. En otras palabras, piensa que si los actores o el público son demasiado absorbidos por la intriga de la pieza y por los sentimientos de los personajes, no pueden hacer el mejor uso de su facultad de razonamiento, de su libre juicio científico y no estarán pues ya en estado de ver claramente la vida y la realidad

tal como aparecen en la pieza para no decir, de transformarlas.

Se reprochó a Brecht el oponerse a que los actores manifiesten alguna emoción y reducirlos a administrar a los espectadores sermones áridos y didácticos. Es preciso decir que no se trata de eso. Está simplemente contra el empleo de la emoción para crear un estado de trance, estimando que el teatro debe abrir el espíritu de los hombres por la razón. Su amigo, el célebre crítico Erid Bentley, ha dicho un día que Brecht quería que todo el mundo pudiera "pensar con su corazón, sentir con su cabeza". El propio Brecht escribió: "Es imposible definir al teatro épico con algunos términos técnicos. Lo fundamental es tal vez que el teatro épico no estimula la pasión del espectador sino 'su inteligencia'. Agrega en otra parte: "La emoción verdadera nace de la sensibilidad y de la inteligencia, y eso es exactamente lo que buscamos". Pienso que quiere decir con eso que cuando la razón está suficientemente estimulada, se transforma en emoción. Y que es en esto donde reside el poder emocional del arte. Que el arte debe dirigir sus emociones y no dejarse dirigir por ellas. Brecht afirma que habría que esforzarse en encontrar una forma dialéctica de teatro, que combine inteligencia y sensibilidad.

¿Por lo tanto se opone Brecht a Stanislavski? Sí y no, pues si sus opiniones de arte, de modo general, son idénticas, sus concepciones del teatro son diametralmente opuestas. En Brecht y en Stanislavski, encontramos muchos puntos comunes: ambos son realistas, por ejemplo, y vigorosamente opuestos al naturalismo. Stanislavski ha sido frecuentemente acusado de naturalismo, pero sin fundamento. En *Mi vida de artista* escribe: "Los cronistas para hacer reír, afirman que presentamos mosquitos, moscas, grillos y otros insectos. . . y que nos esforzamos en hacer cantar a grillos sabios para crear en la escena una atmósfera fiel a la vida". Podemos comprobar, a partir de ese texto, que si cree en la necesidad de presentar la vida real en la escena, Stanislavski no entiende por cierto, mostrar la vida tal como es y sin aportarle retoques. Otra similitud entre Brecht y Stanislavski: su común insistencia en el movimiento escénico. "El actor —dice Brecht— debe encontrar movimientos apropiados para expresar las emociones del personaje, de modo de mostrar el espíritu. Sólo cuando todas las emociones son exteriorizadas y encuentran su expresión puede tener una forma y una significación". Stanislavski dice por su parte: "La forma humana es la forma de sus movimientos. Debe haber un movimiento en escena: movimiento, acción, he

aquí la base de la interpretación. . . . Lo que es invisible debe hacerse visible. Más que los de cualquier otra escuela, los actores de la nuestra deben, antes que nada, acordar atención a los órganos internos gracias a los cuales se efectúa el proceso de comprensión, pero también a los órganos externos. . . que expresan de un modo exacto la emoción". En este punto, esos tres grandes maestros del arte dramático que son Brecht, Stanislavski y Mei Lan-fang están de acuerdo y es, en ese mismo orden de ideas que otro gran actor chino, Tchang Tehcheng, un veterano de la ópera de Setchuan, afirma en una frase que se ha vuelto célebre: "Un sentimiento que se despierta en el interior, encuentra su expresión en el exterior, en los movimientos y en los gestos".

Esos son los rasgos comunes entre Mei Lan-fang, Stanislavski y Brecht. ¿Cuáles son pues sus diferencias? Recordemos simplemente que la diferencia fundamental consiste en que Stanislavski cree en la "cuarta pared", que Brecht quiere demoler, en tanto que para Mei Lan-fang tal pared no existe y no hay, por lo tanto, necesidad de abatirla, puesto que el teatro chino ha sido siempre tan altamente estilizado que no ha pretendido jamás crear la ilusión de la vida conocida por la gente de teatro, pero es probable que poca gente hayan hecho investigaciones sobre su origen, o comprendido completamente su importancia en la teoría dramática y el gran efecto de consecuencias que ha podido tener en la práctica del teatro moderno.

Esa expresión fue inventada el 30 de marzo de 1887, en una época en que el teatro occidental se mostraba despreocupado, vacío, artificial, lastimosamente desprovisto de vida y de contenido. Era el tiempo de lo que Zola llamaba "las ruinas del teatro de ayer que caen levantando polvareda". Y Merimée resumía el teatro francés de ese período en esta forma: "Pan, pan, pan. Los tres golpes. Se levanta el telón. Risa, sufrimiento, llanto, muerte. A él se lo mata, ella está muerta. Fin". Para acabar con esta vieja fórmula, Zola y sus contemporáneos proclamaban al unísono: "¡El teatro debe ser salvado!" y la panacea que proponían era la ciencia. Pues la ciencia era en esa época la fuerza motriz, aun en el mundo de las letras y no se admitía nada que no estuviera sometido a su comprobación. Además, después de la revolución burguesa francesa y de la Comuna de París, el pueblo había perdido todo interés por las obras inspiradas en la alta sociedad y el alma individual, y pedía ávidamente piezas que reflejaran la vida ordinaria y sus ásperas luchas. Los dramaturgos, partiendo de la

premisa que para cambiar la vida, en primer término, hay que conocerla, comenzaron a representar la vida real sobre la escena, fielmente, pero de manera mecánica, tal como era, y calificaron esta representación de "científica". Así nació la escuela naturalista. Su principal promotor fue André Antoine que abrió el Teatro Libre el 30 de marzo de 1887. Otro autor dramático, Jean Jullien, portavoz de esa escuela, declaró casi el mismo día: "El actor debe representar en el teatro como si se encontrara en su casa, sin preocuparse de la reacción del público. Que los espectadores lo aplaudan o lo silben, eso no le concierne. Debe existir una cuarta pared frente al escenario, una pared transparente para el público, opaca para el actor". Y esto conduce al principio enunciado por Stanislavski, del "aislamiento público del público".

Desde que André Antoine y su grupo erigieron esa pared, separando al actor de los espectadores, un nuevo impulso fue dado al teatro, y numerosas obras de calidad aparecieron, pues el teatro naturalista dio piezas de realismo crítico que denunciaban radicalmente la naturaleza sórdida de la sociedad burguesa con todos sus vicios, su estupidez y su hipocresía. Los mejores dramaturgos del siglo XIX que ilustraron esa escuela fueron Ibsen, Bernard Shaw, Hauptmann, Chejov, etc. El teatro chino moderno, como lo sabemos todos, ha nacido también en la época en que esa escuela estaba en su apogeo, y en el curso de los sesenta últimos años ha cumplido su papel y ganado un lugar legítimo en el corazón del pueblo.

Aquí quiero llamar la atención sobre una cuestión. Este modo de expresar, este ensayo de crear una cuarta pared, una ilusión de la vida real sobre la escena, no es sino uno de los numerosos medios de expresión utilizados en el teatro. Este método tiene sólo una historia de setenta años dentro de los dos mil quinientos que abarca la evolución del teatro. Además durante ese breve período, no todos los autores dramáticos lo han utilizado. Su influencia ha sido, no obstante, tan grande que algunos parecen considerarla como la única técnica. Pero esta impone límites, nos acantona en el cuadro del escenario, y obstaculiza así seriamente la potencia creadora. A fin de terminar con esta limitación, Brecht propone abatir la cuarta pared y disipar la ilusión de vida real. En su lugar emplea el *Verfremdungseffekt* (el efecto de "extrañación") para romper toda ilusión de vida real e impedir al público identificarse, ya sea con los actores, ya sea con los personajes. Brecht hace este

comentario sobre la escuela de Stanislavski: "La transmutación (del actor en el personaje que interpreta) es un asunto delicado. Stanislavski ha preconizado numerosos métodos, todo un sistema nuevo, para provocar el sentimiento original de cada representación. Pero un actor no puede entrar en su personaje por largo tiempo, se fatiga muy pronto y comienza entonces a imitar tal rasgo superficial de su papel, tal gesto o tal entonación, de modo que el efecto producido sobre los espectadores se encuentra lamentablemente debilitado". Brecht prosigue: "Esas dificultades no le podrían ocurrir a un actor de teatro chino tradicional. Pues en primer término no tiene ninguna idea de transmutación. Desde el comienzo al fin, se contenta con "citar las palabras" de su personaje ¡y con qué arte! Aparte de uno o dos comediantes, ¿qué actor occidental puede ser comparado con Mei Lan-fang que, con su ropa de calle, en una sala cualquiera donde se amontonan especialistas y críticos, actúa sin el recurso de maquillaje ni de las candilejas, y mantiene a su auditorio encantado?"

Estas líneas han sido escritas en 1935, en el curso de la primera visita de Mei Lan-fang a la Unión Soviética. Brecht había huido de la persecución de Hitler para vivir como refugiado político en Moscú. Se quedó tan impresionado por el arte de Mei Lan-fang que escribió en 1936 un artículo titulado *Verfremdungseffekte auf der Chinesischen Bühne* en el cual hablaba con arrobamiento de Mei Lan-fang y del teatro chino, subrayando con entusiasmo que lo que había buscado vanamente a tientas durante años había sido llevado a su más alto nivel artístico por Mei Lan-fang. Le había gustado sobre todo la interpretación de Mei Lan-fang en *La venganza del pescador*. Hace una descripción detallada, en ese artículo, alabando con calor los movimientos y los gestos de Mei Lan-fang, particularmente la manera con que utiliza el remo, un medio muy simple para indicar que se está en un bote, que un río lo circunda y todo lo que eso implica.

"Una muchacha, hija de un pescador, rema, sobre un bote imaginario. Para dirigirlo se sirve de un remo que alcanza apenas a sus rodillas. La corriente se vuelve más rápida, le es más difícil mantener el equilibrio. Dirige pues el bote hacia una ensenada donde rema más tranquilamente. Por cierto es así como se conduce un bote: pero la escena es un cuadro, es como si esa manera de navegar hubiera sido cantada en numerosas baladas, como si todo el mundo la conociera. Cada uno de los movimientos de esa mu-

chacha es tan familiar como un cuadro, cada curva del río es una aventura que se conoce mucho. La próxima curva del río, la conocemos antes que nos sea presentada. Lo que provoca esa impresión en los espectadores, es la manera que la actriz representa la escena: es ella la que hace que lo que pasa bajo' nuestros ojos parezca tan memorable".

Esto me recuerda otro incidente que se produjo cuando *Otelo* fue montada en Moscú por Stanislavski más o menos en la misma época. Sus notas de director teatral muestran cómo resolvió la cuestión de la góndola veneciana. Ruedas provistas de gruesos neumáticos estaban fijadas bajo la góndola para permitir que se desplazara sin sacudimientos... Siguiendo el ejemplo de los dos barcos en *El buque fantasma*, la góndola era empujada por doce hombres y para simular el movimiento de las olas, se hacía ondular la gruesa tela con la ayuda de ventiladores... Stanislavski había dado instrucciones detalladas en lo que concernía a los remos que eran de estaño, cóncavos y a medias metidos en el agua para imitar el ruido del chapaleo tan característico de Venecia. Así se realizaba una tentativa de verosimilitud en el mantenimiento del barco de *Otelo*, en tanto que en la pieza china *La venganza del pescador* se recurría a una técnica totalmente distinta.

No obstante, Stanislavski admiraba también el juego de Mei Lan-fang: describía el arte dramático chino como "el arte de los movimientos regulados y sin embargo libres". Al mismo tiempo Mei Lan-fang no hacía descansar eternamente su arte sobre la técnica externa, sino, como el propio Stanislavski, acordaba igualmente una seria atención a la interpretación de los sentimientos interiores. La siguiente anécdota muestra la verdad de esto. Una famosa actriz de la Ópera de Pekín había sido discípula de Mei Lan-fang quien le había enseñado a representar uno de sus papeles preferidos, el papel principal de *La niña del río Lo*. Cuando lo representó en el escenario tuvo un gran éxito y el público fue unánime en reconocer que había imitado fielmente al maestro, copiando cada gesto y cada entonación hasta el menor detalle. Un crítico recalcó, no obstante, que una cosa le faltaba visiblemente, y explicó que representando a una diosa, no tenía ese carácter de sílfide que Mei realizaba con tanto encanto. Esta observación desesperó a tal punto a nuestra concienzuda actriz que se puso a averiguar por todas partes. ¿Cómo hacer para adquirir ese carácter de sílfide?. Un día, un conocedor le dio la clave del

enigma: "Mei Lan-fang representa el papel de la diosa, en tanto que usted representa a Mei Lan-fang". Entonces ella comenzó a ver claro. Ese ejemplo muestra que la verdadera esencia del arte dramático chino tiende más a la creación interior que a las manifestaciones exteriores.

He tratado de mostrar la relación dialéctica existente entre Mei Lan-fang, Stanislavski y Brecht. Sus puntos de vista sobre el arte en general concuerdan más o menos, pero no ocurre lo mismo con sus opiniones sobre el teatro. Encaremos este problema desde otro ángulo. Algunos de nuestros trabajadores de teatro empeñados en la reforma del teatro tradicional han prestado una atención insuficiente a las diferentes concepciones, y el resultado fue que han tendido a imponer técnicas occidentales al teatro tradicional, lo que conduce a algo incoherente. Un dramaturgo debe profundizar la vida, pero esto no significa que podamos llevar al escenario la vida real tal cual es, sin cambiar nada. Mao Tse Tung dice que el arte "debe ser más sublime, más intenso, más concentrado, más típico, más cerca del ideal y, por lo tanto, de un carácter más universal que la realidad cotidiana". Y esta demanda como otras formuladas por él, tiene su base de masa. Pues el mundo real y el mundo del teatro no se confunden en una sola y misma cosa. Cuando nuestros conjuntos de teatro moderno quieren representar en los pueblos piezas "habladas" en lugar de las óperas tradicionales, chocan frecuentemente con una situación embarazosa. El telón se ha levantado, y la pieza está representándose, pero los campesinos siguen aun en el exterior de la sala, fumando o charlando, y cuando se les pide que ocupen las butacas, responden: "¿Para qué apurarse?. La música no ha comenzado aun. Esa gente en el escenario no hace sino hablar como nosotros. ¡Entraremos cuando comiencen a cantar!".

En resumen, innumerables métodos dramáticos han surgido en veinticinco siglos, pero todos revelan dos concepciones principales: crear una ilusión de vida, y evitar esta ilusión. En otros términos, teatro con puesta en escena realista y teatro con puesta en escena convencional, como lo es la pintura china. Fuera de esas dos concepciones, se puede eventualmente encontrar una tercera, combinando las dos formas de expresión realista y convencional.

La escuela que se consagra únicamente a una interpretación realista tiene solamente setenta años de existencia, y el naturalismo, habiendo cumplido su misión histórica, se extingue de muerte

natural. A pesar de eso, nuestros dramaturgos modernos parecen embarazados en los vestigios de esa concepción. Y como el texto de una pieza es la base de la representación escénica, una pieza escrita de manera realista puede difícilmente ser representada de otra manera sin choque entre el escritor y el director escénico. Pero el teatro tradicional chino posee una técnica mucho más sutil y flexible que la técnica teatral moderna. Tomemos un solo ejemplo: el hecho de hacer relatar franca y abiertamente su propia historia directamente al público, a un personaje, desde su primera entrada produce en escena un efecto más directo y vigoroso que, en muchos casos, el efecto alcanzado en toda una escena de una obra moderna. Haciendo un simple aparte, en el transcurso del cual comparte un secreto con el público, un personaje puede revelar sus pensamientos más íntimos.

En realidad, en el curso de su obra, Brecht ha adoptado numerosas técnicas del teatro chino tradicional. Una de ellas es su método de la "citación". Es preciso que el actor "cite" al personaje representado por él, como un relator de historias chinas tradicional que entra en el papel y sale a voluntad, tan pronto entrando en la piel del personaje, tan pronto comentando la acción. Ese cambio de posición facilita la exposición de la historia, el dibujo del personaje, y permite aclarar la intención del autor. La teoría de este método es formulada por Brecht en su serie de ensayos sobre la dramaturgia, *Die Strassenszene*, que presenta algunas de estas características principales de teatro épico.

El principio observado por Brecht cuando escribe sus piezas consiste en comenzar por la acción y luego crear los personajes, en lugar de comenzar por los personajes y tratar de encontrar acciones propias para hacerlos resaltar. Otra técnica que le es particular es la que ha llamado: "historificación de la vida cotidiana". Dice así: "Un acontecimiento no se produce sino una vez en la historia y desaparece para siempre. Cada época tiene características particulares y todo lo que pertenece a ese período lleva la marca. Condiciones históricas determinadas dan a una época y a sus personajes sus características específicas". Eso corresponde en realidad a la idea de Engels concerniente a "caracteres típicos en circunstancias típicas". Engels escribe en una carta a Lasalle: "los principales personajes representan efectivamente a clases y corrientes

determinadas, por consiguiente a ideas determinadas de su época y los móviles de sus actos no son pequeñas pasiones individuales sino la corriente histórica que los lleva". Las piezas de Brecht que reflejan las luchas de la vida moderna, tal *Terror y miserias del III Reich*, son buenos ejemplos de esa "corriente histórica".

(Traducción de Juan José Sebrelli).

Tsuo Lin

Tsuo Lin es director de teatro y cine chino. Ha dirigido, entre otras piezas, *Madre Coraje y Romeo y Julieta*. Es director del Teatro de Arte Popular de Shanghai y diputado en la Asamblea Popular Nacional.

por HECTOR MIGUEL ANGELI

LA VIOLINISTA

Una noche, mi alma desgraciada
no sabía sufrir en soledad
y por eso tal vez, como al descuido,
se refugió en el rincón de un "Varieté".
Ofuscaban satén desanimado
dos jóvenes, mimosas bailarinas.
Y no recuerdo bien,
pero fue entre algún tango y una zamba
o después del payaso o la gitana
cuando ofreciste tu anémico violín.

¡Daba lástima verte!
Ya tenías muy blanco todo el pelo
y la cara y los brazos de papel.
Daba lástima verte...
Tan ansiosa y nostálgica figura
en la rosa blusita de organdí.
Tan tristonra noticia de tu cuarto
esa pose castísima del pie.

Daba lástima verte
y sin embargo,
te creías la novia del café.

Fue esa noche y no puedo desprenderme
tu sonrisa extasiada en el violín:
ese "Sueño de amor", ese "Nocturno"
transportándote a un mundo más feliz,
mientras ruidos y bostezos agraviaban
la querida tos de tu Chopin.
¡Oh, si es para pensarlo!
No, yo no busco molestarte,
aunque sé, estoy seguro:
si supieras que hoy te escribo un tango,
llorarías de rabia y de vergüenza
ante el diploma colgado en la pared.

EL CANARIO

Esta lluvia vespertina, tan lejana, tan lejana
que si apenas roza el día
es por fiel melancolía,
busca amparo en la mirada de las cosas.
La ventana, por ejemplo,
está grave como un templo.
La muchacha le ha raptado el canario deslumbrante
y lo ha puesto en la cocina.
Esa gracia repentina
arde, arde.

Como todas las abuelas, en la parda galería
 una abuela se adormece
 y al compás del agua crece
 y se hace entero, por la casa, ese sueño
 donde paran los domingos.
 Las barajas de unos gringos
 en la pieza más aislada, y los pibes, de velorio,
 y algún tango, por sobrante,
 tras el mate deambulante,
 todo pasa por las puntas de la lluvia
 menos la íntima osadía del canario
 que colgado del armario,
 canta, canta.

Héctor Miguel Angeli

AUSCHWITZ: PROCESO AL CAPITALISMO ALEMAN

por PETER KAI

En medio de los numerosos campos de la muerte, Auschwitz fue el más inmenso. Millones de hombres fueron allí masacrados en escala de la gran industria moderna, con los métodos más perfeccionados y "rentables". De acuerdo a Hoess, comandante de Auschwitz, la cifra de los asesinados puede ser calculada en 2,5 millones. Pero también puede ser (pues no se cuenta con estadísticas precisas) que esa cifra haya sido más elevada, llegando a 4 millones y posiblemente mucho más.

En otoño de 1941 fueron experimentadas las primeras exterminaciones de carácter "industrial". 850 hombres, la mayoría prisioneros de guerra soviéticos, fueron gaseados con Cyclon B en los subterráneos del Block II. Pero puede decirse que aun se trataba de una industria de tipo artesanal, de rendimiento reducido. El "trabajo" resultaba demasiado lento en comparación con las gigantescas necesidades. Los cadáveres fueron quemados al aire libre. Sin embargo Hoess calculó que el número de ejecutados en ese primer período preparatorio alcanzó a 70.000.

LA INDUSTRIA DE LA MUERTE

Inmediatamente la industria de la muerte hizo rápidos progresos. Mientras que los "grupos de acción" de S. S. fusilaban en los territorios ocupados de la Unión Soviética a centenares de miles de judíos, el servicio IV b de Eichmann, a partir del verano del año 1942 arrebañó toda la población judía de Europa y la condujo hacia Auschwitz. Oficinas de organización y de investigaciones se abocaban a la labor de descubrir los mejores medios de matar la mayor cantidad de hombres. Los técnicos S. S. y los técnicos de las industrias trabajaron estrechamente unidos para resolver esta "tarea nacional". Cuatro cámaras de gases fueron instaladas en Auschwitz por la firma Topf e Hijos, quien se adjudicó el contrato en una licitación donde participaron otras importantes empresas. A las cuatro cámaras de gas se agregaron

cuatro crematorios con un total de 46 hornos. El gas Cyclon B fue entregado por el gran trust químico I. G. Farben. El rendimiento diario era de 12.000 muertos, pero en junio de 1944 la cifra alcanzó a 22.000¹.

Mientras que en las cámaras de gas se vaciaban los convoys repletos de hombres, mujeres y niños (más de un millón de niños judíos y gitanos fueron masacrados) los servicios de "recuperación" pillaban concientemente a las víctimas. Billetes de banco, dientes de oro, anillos, anteojos, vestimenta, cabellos, osamenta: nada se perdía, todo se recuperaba.

La fábrica de la muerte hacía trabajar a otras fábricas. En la cuenta de S. S., 42 millones de joyas, 6 millones de divisas, 160.000 relojes, 7.000 despertadores, y 29.000 pares de anteojos fueron depositados en las cajas fuertes del Reichsbank. 1.900 vagones repletos de ropa se dirigieron hacia el Reich. "Más que el horror puro, lo que más impresiona es la organización burocrática del horror"². Esta organización burocrática de la muerte puede ser contemplada como el supremo triunfo del sistema capitalista, cuya esencia consiste en la transformación del hombre en cosa, en pura materia para hacer funcionar el sistema. El capitalismo primitivo es el que se sirvió más claramente del trabajador como materia en la cual su duración no tenía ninguna importancia. Sin derecho a protestar, debía penar hasta su agotamiento total, hasta su muerte precoz, pues una vez inutilizado, podía ser fácilmente reemplazado. En Auschwitz, el capitalismo evolucionado de Alemania reprodujo las fases históricas anteriores sobrepasando, eso sí, todos los horrores conocidos. Sin ningún disfraz, se presenta como una máquina de la muerte, apropiada para transformar a un hombre en objeto, haciéndolo trabajar, matándolo y robándolo.

LA ESENCIA DEL CAPITALISMO: AUSCHWITZ

La producción extrema del sistema capitalista que culminó en Auschwitz, se manifestó igualmente en los funcionamientos de los campos de trabajo. Pues en esa región de la Alta Silesia polaca, no había solamente las instalaciones para la muerte directa por el gas, sino también campos de trabajo y fábricas que exhibían los nombres más brillantes de la industria alemana. Las más im-

¹ L. POLJAKOV: *Breviario del odio*, 1951.

² L. POLJAKOV: *id.*

portantes pertenecieron a Krupp y a I. G. Farben, y a su alrededor pululaban las empresas de menor importancia. Como en los tiempos en que nació el capitalismo, estas industrias se beneficiaban de una mano de obra de precio vil que no contaba con ningún medio de defensa. Esta esencia pura del capitalismo que representa Auschwitz, se repite también en el plano de las ideas. Su racionalidad e irracionalidad, su técnica inteligente y la locura de su finalidad, se entremezclaban íntimamente, imprimiendo al horror bárbaro de ese conjunto una violencia que ninguna imaginación hubiese podido prever. El sistema que permitió la más grande producción de cadáveres de la historia estaba planeado para no cambiar su propio engranaje, sino solamente para llevarlo hasta las últimas consecuencias. El mecanismo perfecto de Auschwitz producía finalmente incontables planificadores, organizadores, ingenieros, técnicos, industriales. Todo al servicio del símbolo de la exterminación del judío. ¡Tanta planificación al servicio de la más completa irracionalidad! Lo que fue creado como salvación del régimen, finalmente sólo sirvió para provocar su caída. Ese santuario grandioso de la muerte debía simbolizar el cimientó más sólido de la dictadura hitlerista, propagando el temor en todos los pueblos dominados. Al menor intento de defensa debían temer constantemente el terrible destino de los judíos. Pero pese a todas las perfecciones de la máquina, no tardó en quebrarse: el armao perfecto de sus piezas no podía esconder que el conjunto del aparato estaba organizado con el criterio de la locura más frenética. De tal modo Auschwitz, el símbolo supremo de la fuerza del capitalismo nazi, manifestaba antes que nada su debilidad y la causa final de su caída.

En 1941 la empresa I. G. Farben hizo construir en Auschwitz III una fábrica de caucho sintético. En una carta fechada el 12 de abril de 1941 que el director del trust Otto-Ambros dirige a sus colaboradores Ter Meer y Struss, dice: "A todo esto, el 7 de abril tuvo lugar la reunión constitutiva en Katowice, que se desarrolló de modo bastante satisfactorio. Algunas resistencias de parte de pequeños burócratas fueron rápidamente superadas. El Dr. Eckel ha realizado sus pruebas, y por otra parte nuestra nueva amistad con los S. S. tiene efectos muy benéficos. En ocasión de una cena ofrecida por la dirección del campo de concentración, se trataron todas las medidas que conviene tomar con relación a esa empresa realmente extraordinaria que es el campo de concentración, puesta a disposición de la fábrica de caucho ar-

tifical"³. Esta fábrica la dirigió el Dr. Bueteftisch. Los hombres cazados en toda Europa por los S. S. y la Wehrmacht fueron arrendados por seis marcos diarios a la I. G. Farben, a Krupp y a otras empresas instaladas en Auschwitz. La duración media de la vida humana se calculó en tres meses, lo que no tenía ninguna importancia, puesto que la caza del hombre en escala continental aseguraba cualquier cifra del material humano necesario para mantener un inmenso ejército de reserva industrial. De 400.000 hombres y mujeres que trabajaban como esclavos bajo el régimen unido I. G. Farben, Krupp y Cia., solamente sobrevivieron 60.000. La organización burocrática se aplicó meticulosamente al problema de la aniquilación del hombre. Conocemos un significativo "cálculo de rentabilidad" del sistema hitlerista:

Salario (alquiler) diario	Marcos	6,00
Deducción por alimentación	"	0,60
Duración media de vida:		
9 meses = (270 x 5,30 marcos) = ..	"	1431,00
Deducir por amortización de la vestimenta	"	0,10
Aprovechamiento de la utilización racional del cadáver:		
1) oro dental; 2) vestimenta; 3) valores preciosos;		
4) monedas.		
A deducir gastos de incineración	Marcos	2,00
Provecho medio neto	"	200,00
Provecho total después 9 meses	"	1631,00

A lo que se debe agregar la ganancia de la utilización de huesos y cenizas⁴.

UN ENGRANAJE DE LA DICTADURA

El aparato S. S., lejos de haber sido un instrumento vilipendiado, se integraba íntimamente con la sociedad. A partir del año 1933 la organización que se imponía día a día como "élite" de la dictadura, monopolizó las funciones policiales y terroristas. Desde su fundación, sus relaciones con el gran capital fueron estrechas. Un "círculo de amigos" compuesto de representantes de grandes empresas y de bancos, entregó regularmente sumas importantes a Himmler. Según el testimonio de Ter Meer, director

³ R. SCHNABEL: *Macht ohne Moral*, 1957.

⁴ R. SCHNABEL: *id.*

de la I. G. Farben, en el proceso al industrial Flick en 1948, se sabe que en 1938 la Farben había hecho a los S. S. el regalo de 500.000 marcos⁵. Ya en 1943 recibieron del "círculo de amigos" 1,1 millones⁶. Los S. S. estaban lejos de constituir un cuerpo aislado o despreciado en la Alemania nazi: múltiples lazos los unían al conjunto de la nación. Esta tropa de choque era considerada como un cuerpo indispensable y perfectamente honorable. A partir de 1933 un gran número de conservadores y de aristócratas se afiliaron al "orden negro". La participación de los aristócratas en sus altos comandos era muy alta: constituían la quinta parte de los generales S. S. Numerosos capitalistas fueron gratificados con importantes grados. La sangrienta liquidación de las reivindicaciones de una "segunda revolución" con que las masas de S. A. amenazaron los privilegios capitalistas, fue llevada a cabo en junio de 1934 por obra conjunta de la Reichswehr y los S. S. El gran beneficiario de esta represión resultó el gran capital alemán, que de tal modo imponía una dominación ya incontestable. La unión entre los capitalistas y los S. S. se basaba en sólidos intereses materiales: los S. S. no eran un grupo de lumpenproletarios como los S. A., por lo contrario respetaban el orden por sobre todo, al punto que no solo asimilaban el sistema capitalista, sino que llegaban al extremo de reproducir ese sistema en su propio seno. Alquilaban la mano de obra prisionera a las grandes empresas capitalistas, y a su vez crearon otras empresas bajo su dirección. La mezcla de irracionalismo mítico y de racionalismo capitalista alcanza su culminación en el cuerpo de los S. S. Cultivaban los mitos de la raza de señores, de la sangre nórdica e inclusive de la metempsicosis, pero no por eso dejaban de calcular. Organizaron sus campos y sus empresas siguiendo los criterios capitalistas. Sabían trabajar en común con cualquier clase de industriales y financieristas que encontraban en cualquier lugar. De tal modo, lejos de haber sido un cuerpo extraño en el seno de la sociedad capitalista, los S. S. se habían adaptado perfectamente a ella, convirtiéndose al mismo tiempo en su armadura y (sobre todo gracias a la mano de obra servil) en una fuente de múltiples recursos. Los regalos ofrecidos por el "círculo de amigos" fueron devueltos con toda generosidad. En el curso de la evolución de la dictadura nazi; los S. S. se hicieron cada vez más poderosos y continuaron extendiendo el radio de su

⁵ R. SCHNABEL: *id.*

⁶ NEUSÜSS-HUNKEL: *Die S. S.*, 1956.

influencia, sobre todo durante la guerra. Ejerciendo su dominio sobre millones de prisioneros, pudieron organizar ramas industriales tan diferentes como la producción de encendedores, de muebles, agua mineral, en las cuales obtuvieron el monopolio, etc. Y en sus actividades económicas, los S. S. recibieron la constante ayuda de los bancos: "La mayoría de estos créditos bancarios fueron acordados por el Dresdner Bank, con el cual la W. V. H. A.⁷ y otros órganos de los S. S. (por ejemplo la Oficina Central de Seguridad del Reich y la fundación "Herencia de los Antepasados") mantenían relaciones muy estrechas y amistosas". La buena colaboración estaba asegurada en el Dresdner Bank por sus directores, el profesor Emil Meyer y el Dr. Karl Rasche, como también el consejero de administración Fritz Kranefuss, pertenecientes todos ellos a los S. S. y al "Círculo de Amigos del Reichführer S. S."⁸. Se comprende así que Himmler haya señalado en octubre de 1942 que "resulta imposible un cambio fundamental de nuestra economía totalmente capitalista".

LA GRAN CONSPIRACION DEL SILENCIO

Continuando la leyenda de una organización S. S. mal vista y mal tolerada por la burguesía, se ha llegado a otra peor: la de hacer a los S. S. los únicos responsables de los exterminios. Nada es más increíble. Como parte integrante de la sociedad y armadura del régimen, los S. S. ejercieron el terror apoyándose en la colaboración de todos. Auschwitz era mucho menos secreto de lo que se quiere hacer creer. No era solamente el dominio reservado de Himmler, sino el de las grandes empresas de la industria alemanas. Para asegurar el transporte de las víctimas fue preciso la ayuda de los ferrocarriles y que el ejército prestara plena colaboración. Para hacer fructificar esos inmensos latrocinios se hizo necesario llamar a los especialistas del Reichsbank. De tal modo los S. S. no fueron sino un elemento de un aparato más vasto, y ellos no podían actuar sino fuese porque los otros elementos del aparato les ofrecían la adecuada colaboración. Podemos citar una última prueba: Auschwitz jamás provocó una sola protesta en Alemania. Ningún general, ningún obispo o algún profesor levantó la voz contra una de las más grandes masacres de la historia. Todos han participado en la gran conspiración del silencio indis-

⁷ Oficina central de administración que supervisaba todas las actividades económicas.

⁸ E. GEORG: *Die wirtschaftlichen Unternehmungen der S. S.*, 1963.

pensable para la perpetuación del crimen. Cuando los S. S. "exterminaron con toda tranquilidad, como en el escenario de un teatro a los cuadros de la Wehrmacht, los civiles de la administración desviaron pasivamente la vista"⁹. La misma reserva que mantene Himmler, los eufemismos que cultivaba para disfrazar las masacres (así dio la orden de no mencionar el "tratamiento especial", término que se hizo demasiado preciso, para referirse a "transporte al este") facilitó el juego de las cobardes complicidades: sin dejar de apoyar a la dictadura, se podía aparentar no saber nada de sus más grandes crimenes.

LOS CRIMINALES AL ABRIGO

Este análisis del sistema nazi permite dar su verdadera dimensión al proceso Auschwitz que se desarrolló en Francfort. Los 22 acusados de Francfort son simples funcionarios: los verdaderos responsables se encuentran ausentes del proceso. En general se trata de suboficiales; el grado más alto entre los acusados es un capitán. La República de Bonn no quiere atacar a los responsables, e inclusive se muestra muy reticente en atacar a la masa de pequeños verdugos. El proceso se desarrolla muy lentamente, a cuenta gotas, a menudo son consecuencias del azar, de una lucha tenaz llevada a cabo por las víctimas (en la medida que han podido sobrevivir) contra los verdugos que a igual que antes cuentan con poderosas y nuevas influencias. Es por ello que fue necesario cerca de veinte años para que tuviese lugar el proceso de Francfort. En estos procesos jamás se vio generales, ministros o dirigentes importantes: cuando mayor ha sido su importancia en el régimen nazi, mayor es su influencia en el régimen de la democracia actual. Y las protecciones son más eficaces cuando más firmes son esos lazos. Dado que los S. S. constituían un cuerpo integrado a la sociedad capitalista y pudo sobrevivir a la guerra, debe prestársele toda la protección. Al hacerlo así el capitalismo defiende su propia vida. Los lazos que unieron la organización de Himmler con la banca y la industria han conservado su solidez hasta el presente. Numerosos jefes S. S. encontraron puestos lucrativos en la alta finanza. Así Skerzeny, que rescató a Mussolini por orden de Hitler, es el representante de grandes empresas alemanas en Madrid; Best, que ejerció el terror en Dinamarca, ocupa un puesto directivo en el trust Thyssen; Becker del W. V.

⁹ L. POLJAKOV: *id.*

H. A. de los S. S. se dedica al comercio de trigo en Bremen; Kaduk, acusado en Francfort, antiguo ayudante en el comando de Auschwitz, hizo fortuna en el comercio de exportación. Para liberarlo de la prisión, un banco le ofreció 50.000 marcos. Por otro lado, solo una parte de los acusados de Francfort se encuentran en prisión, el resto está en libertad. La República de Bonn se muestra clemente cuando se trata de los verdugos de Hitler; quiere golpear lo menos posible, dedicándose a ocultar toda la amplitud del problema. Debe disimular los lazos que unían los S. S. con el capitalismo, presentando el terror como un asunto de algunos individuos sádicos e irresponsables. El proceso de Francfort cumple justamente este cometido, al omitir de ubicar Auschwitz en el conjunto de la dictadura nazi. Se trata evidentemente del interés de la burguesía, y esta conducta ha sido coherente y consecuente desde la terminación de la guerra. Al comienzo presentó a los S. S. como una organización aparte y única responsable de los crímenes. El chivo emisario debía ayudar a proteger los cuadros del ejército, de la economía y la administración. Alcanzada esta meta, la protección se extendió a los mismos S. S. Los oficiales S. S., hasta el grado de teniente coronel, formaron los cuadros de la "nueva" Bundeswehr, mientras que el antiguo ministro de defensa Strauss escribía en 1957 a la asociación de los veteranos S. S. Hiag: "Usted sabe ciertamente lo que pienso personalmente de las acciones de las tropas Waffen-S. S. en el frente. Estas acciones deben evidentemente incluirse en mi respeto al soldado alemán de la última guerra mundial"¹⁰.

EL ESCANDALO DEL PROCESO

La burguesía que permaneció en el poder después del derrumbe del Tercer Reich no estaba dispuesta de ningún modo a actuar contra los miembros de las tropas de choque que tan útil le fueron en el pasado. Toda persecución, aunque leve, de los S. S., hubiese conmovido una parte importante del sustento del poder capitalista. La consolidación de la Alemania Occidental, el rearme, la reanudación de la campaña anticomunista, jugaban automáticamente a favor de los S. S. Desde 1952 los generales Speidel y Heusinger intervinieron ante las autoridades americanas en favor de los S. S. condenados a muerte, declarando que la política del rearmamento impedía continuar con el castigo de los nazis.

¹⁰ *Der Spiegel*, 13/1964.

La protección amplia y eficaz que beneficiaba a los S. S. señalaba con toda claridad el hecho de que estaban al servicio de la sociedad capitalista, quien no solo agradece los servicios prestados, sino que también debe cuidar en el presente las ventajas preciosas de su fuerza de choque. En el transcurso del proceso de Francfort tuvo lugar un suceso de gran importancia que escapa a cualquier comentario: el 11 de marzo de 1964 el presidente de la República de Bonn otorgó la más alta condecoración al Sr. Bueteffisch en ocasión de cumplir 70 años. Bueteffisch fue quien dirigió la fábrica Buna en Auschwitz. ... El escándalo se hizo tan evidente que Bueteffisch se vio obligado a devolver la condecoración. Pero esto no quita nada de la significación de este hecho, pues Bueteffisch, condenado a seis años de prisión por un tribunal aliado, dirige actualmente la Ruhrchemie AG. Justamente había sido propuesto para ser honrado con la condecoración por la Sociedad de Empresarios, donde figura como un miembro conspicuo, siendo también el caso de los doctores Ambros y Ter Meer ya citados en esta crónica. Este escándalo apenas tuvo el mérito de aclarar una situación existente, que continuará pese a todos los escándalos pasados y futuros. Para impedir que esto prosiga, para realmente atacar a los responsables de los inmensos crímenes del Tercer Reich, serían necesarias medidas jurídicas que sacudirían todos los basamentos de la sociedad capitalista. De tal modo, los repetidos escándalos en Alemania Occidental derivan constantemente de la ausencia de una revolución social, o sino de una reforma al menos profunda. Después de 1945, el imperialismo aliado se irguió en protector de la burguesía alemana, y toda su política consistió en impedir una transformación de la estructura social. Pero al proteger a la burguesía se ayudó a los peores criminales S. S. Al orientarse la política en la cruzada contra la Unión Soviética, nuevamente se tuvo necesidad de especialistas tan fogueados. Robert M. W. Kempner, que fue acusador en el tribunal aliado de Nuremberg, comprobó: "Los S. S. que golpearon y asesinaron son alcanzados por la ley, pero todas las muertes decididas por los juristas permanecen impunes".¹¹

Y agregó una lista de antiguos altos funcionarios que gozaban de suculentas pensiones y a quienes nadie se atrevió a pedirles cuenta de sus crímenes.

¹¹ *Der Spiegel*, 16/1964.

LA PEOR SUPERCHERIA

Los juicios son muy escasos. De acuerdo a las autoridades alemanas del oeste, el número de quienes directamente participaron en los exterminios es de 80.000. Pero hasta el 31 de diciembre de 1963, la acusación se llevó solamente contra 13.000, de los cuales fueron condenados solo 5.500. En la mayoría de los casos las condenas son clementes. Muy recientemente el coronel S. S., Zech-Nenntwich, fue condenado a cuatro años de prisión por la muerte de 5.200 personas, lo que equivale a ocho horas de prisión por muerte. . . . Por otra parte la puerta de su calabozo no tardó en quedar descuidadamente abierta, de modo que muy fácilmente el condenado pudo fugar al extranjero. Y esto no fue un hecho aislado. En oportunidad de esta fuga el procurador de la Hesse declaró que funciona una organización clandestina que se encarga de proteger y de hacer fugar a los nazis. Es preciso agregar que esta organización se beneficia del apoyo de toda la administración pública y que dada esta circunstancia su labor no es nada difícil. En el Estado donde permanecen los juristas de las persecuciones raciales y el Sr. Globke se presenta como brazo derecho del Jefe de Gobierno, resulta coherente que otros y numerosos Globke no deban temer nada. Por lo contrario, el amigo de Adenauer sirvió muchas veces como testigo a favor en los procesos a los S. S. La alta protección que beneficia a los criminales de guerra demostró su perfecto engranaje cuando se produjo el *affaire* del profesor Heyde, responsable de la acción denominada de eutanasia que provocó cien mil muertos. Heyde, que figuraba en la lista de criminales de guerra, actuó como experto en el tribunal de Kiel, por supuesto con un nombre falso, mientras el procurador general estaba al corriente de su verdadera identidad. En ese escándalo estaban en connivencia una veintena de importantes personajes. Hasta este momento no se produjo ningún proceso por este escándalo¹².

De este modo hemos marcado las limitaciones del proceso de Francfort, mostrando las verdaderas dimensiones del problema. La social-democracia se preocupa en señalar que el nazismo y el capitalismo son cosas independientes, y después de su capitulación frente al capitalismo se cuida de abordar en profundidad

¹² Finalmente Heyde se suicidó en prisión, con gran alivio de sus cómplices. Al igual que entre los *gangsters*, los jefes nazis se imponen reglas de ayuda mutua y discreción absoluta.

el problema del nazismo. "Si quieres al capitalismo, haz las paces con el nazismo", podría ser la clave para comprender la evolución de Alemania Occidental. Y un escritor burgués pero lúcido, lo entendió perfectamente al notar que la guerra fría lleva a "la tentación de espantar al diablo con Belzebuth, y de tomar al fascismo como compañero de armas, apoyándolo y reforzándolo"¹³.

Auschwitz, ese crimen impune, esa inmensa mancha jamás borrada, nos hace enfrentar los problemas de la revolución socialista. Los planteos que provoca Auschwitz no pueden ser resueltos en los estrados judiciales. Podrán serlo a través de las luchas por la transformación política y social de Alemania Occidental. El hecho de que después de Auschwitz ese país haya podido conservar su estructura capitalista, debía lógicamente dejar impune el crimen. *L'Express* del 26 de marzo de 1964 publicó a propósito del proceso de Francfort: "ha nacido un sistema liberal". Por su lado, *Jeune Afrique* titulaba: "Auschwitz: proceso a la pesadilla". Todo esto no es sino mistificación y superchería. Auschwitz, en su pesadilla de horror, no es otra cosa que el proceso al gran capital alemán.

Peter Kai

¹³ THOMAS MANN: *Meine Zeit*, 1950.

por JORGE RAUL LAFFORGUE

Nuestras ocupaciones, por lo general, nos impiden pensar más allá de ellas: somos condenados a su ámbito despótico. Pero, como ninguna prisión puede hacer la entera felicidad de nadie, muchas veces, una solapada intranquilidad suele asaltarnos. El mecanismo de los gestos habituales, esa goma o rito que tomamos por la realidad misma, cruje: el aire se inunda de fatiga, y algo triste, bastante opaco y muy amargo lo penetra todo. Cuántas veces también, sin embargo, preferimos apretar los dientes y sacudirnos esa sorda pereza como si se tratara de un leve polvo, quizá nocivo, quizá inocuo, nunca útil; y de tal modo volvemos a incrustarnos en el presente. Un presente sin fisuras e inmutable. Un presente donde, bien o mal, somos reconocidos. Así, para evitar nuevos riesgos, para devolver a nuestros perturbados espíritus una tranquilidad plena, para reestablecer el orden y asegurar su inmovilidad, para recuperarnos recuperando nuestras seguridades, para no ser puestos en duda, hacemos del ahora nuestra realidad, la realidad, un momento definitivo, coagulado en el tiempo. Es claro que, de hurgar en aquellas tensiones, desajustes o tironeos que se producen en nuestra intimidad, tal vez nos viéramos comprometidos a ir demasiado lejos. Y entonces nos replegamos en la rutina sí, pero muelle, confortable; nos hundimos en una chatura que, por qué no, puede tener sus momentos brillantes o, mejor aun, los ha tenido y los tendrá, sin duda. Buscamos la magia: hay que hacer del gris un celeste intenso. El conformismo deberá probar sus trucos, sus audacias ingeniosas: no negar el proceso, asimilarlo; descubrir que las caídas cobran esplendor ante el fuego rutilante del pasado y del futuro: dos polos nuestros, aunque más allá de nosotros. Un presente como una bola, pero una bola

que ha sabido atravesar potentes focos luminosos y ha de estallar seguramente a plena luz.

Invencción pura. Nuestra imaginación tergiversa, distorsiona, su planta, se evade, huye, crea el mito. No habrá entonces un camino difícil, sino apenas una especie de marcha a saltos incongruente. Una fantasmagoría. No se trata ya de postular un mundo reflejo y exacerbado para después de la muerte, una guarida para nuestros desconuelos actuales, sino de convertir la propia vida en un espejo, de fraccionar sus momentos y caer en éxtasis. La Infancia, la Juventud, la Ancianidad: he aquí los mitos predilectos. La infancia es un reino de suprema ingenuidad, de pureza, de contacto inmediato con la Naturaleza; la juventud, se sabe, es la edad dorada, donde todo despierta limpio y diáfano, donde el mundo se abre y ofrece como una hermosa virgen. Dos perfumados jardines. La vejez, en cambio, posee los atributos de la sabiduría: un jardín reposado, de árboles añosos y de protectora sombra. Estadios brillantes e inexpugnables, castillos que anulan la historia. En ellos todo es posible, menos el Mal. La corrupción, el odio y los bajos instintos muerden allí su impotencia. (Y es allí donde, bajo un cielo sin nubes, en una prosa sin manchas, el viejo Sombra encuentra al niño; o el respetable Cané se complace en evocar las travesuras adolescentes, buscando ese clima de "encanto que envuelve el mejor momento de la existencia".)

Pero, si descalabramos nuestras ocupaciones, si tratamos de actuar y no de gesticular, tal vez se nos haga evidente que tanta dulzura hiede un poco, apesta: o, mejor aún, que tanto bien sólo contribuye a sostener los males concretos, que ese Bien no es más que la ficción del bien. De inmediato —es decir, cuando la conciencia se "materializa" en la praxis—, el mundo adquiere una dureza, una consistencia muy peculiar y nada deslumbrante; se convierte en un terreno de lucha. Lugar donde los hombres se condenan o buscan liberarse, donde hay historia, no ideas platónicas. El hombre, entonces, no será una cosa, ni el presente un tapiz. El hombre "es" un ser haciéndose y el presente se afirma como negación, o sea, como superación de sí mismo. Entonces también, cada vida será una historia individual y solidaria. Los mitos que fijan el vivir, los mitos que destruyen la vida, que la vuelven una sucesión de estampas, un manejo de coloridos globos, mueren. Pero hay que ayudarlos a morir. Hay que pinchar esos globos y mostrar su tela rugosa, sus vetas, su interior vacío y reparar en el polvo y en las huellas de las manos que los cubren.

No más mitos, no más beatíficas edades. Se nos impone, por lo tanto, una doble tarea, un movimiento en tres tiempos: rechazo de la mitificación, en cuanto se han de negar esos bienes supremos que esconden los males inferiores, palpables, cotidianos; afirmación de éstos como realidad, pero no estática, sino como el centro mismo de su posible superación: reconocimiento y negación de la opresión.

Desde la ciencia, Freud, para quien fue pasión la búsqueda del origen, asestó el golpe de gracia al mito de la infancia: se acabaron las boquitas inocentes. Por lo demás, en general, las ciencias sociales pueden presentarse hoy como un inmenso campo de batalla donde se lucha por historizar al hombre y derribar los ídolos, los fetiches y todos aquellos procesos que los engendran (por eso, afirmar aquí la imparcialidad científica supone alimentar otro equívoco de los defensores del *statu quo*).

En cuanto a la literatura contemporánea, cabe recordar, con respecto a este punto, dos obras maestras: *Huracán en Jamaica*, donde el inglés Richard Hughes monta una escenografía lo más cercana posible al mito —trópico, piratas y niños semisalvajes— para proceder a una casi aséptica tarea de mostrar su doble fondo, sus perspectivas encontradas, su verdadera falsedad, creada por la incomprensión borrosa y la perfecta lucidez, por el abismo de las conciencias que nacen, antes que por el ordenado mundo adulto, de mentiras fáciles, de dictámenes que, por momentos, sólo parecerían ejecutar los designios infantiles; y *La conspiración*, esa fenomenología de la juventud, ese libro bello y despiadado en cada una de cuyas páginas encontramos la "evocación obsesiva de esta edad desdichada y culpable" (como ha observado Sartre, amigo de Nizan y, al igual que él, censor implacable de ese estadio intermedio y flotante: la juventud; como antes lo fuera de la infancia de Lucien, un jefe, y ahora de la suya propia: "detesto mi infancia y todo cuanto sigue existiendo de ella", confiesa sin indulgencias. Pero la autobiografía es por principio absoluta y el sarcasmo de *Las palabras* resulta así una mentira fascinante. No importa, Sartre ha explicado que hay un desgarramiento del ser si mismo, que los caminos de la representación se entrecruzan con los de la autenticidad: la libertad es distancia). Con un estilo impetuoso y reflexivo a la vez, Nizan pone al descubierto las bases sociales que sustentan la impunidad de la juventud: son los hijos de la burguesía que, "como no se sentían acicateados por la deprimente necesidad de ganarse el pan inmediatamente, se decían que había

que cambiar el mundo". Para ellos la revolución es una excusa justificatoria. En cambio, los obreros, que apenas salidos de la adolescencia se encuentran ya comprometidos con el mundo circundante, trabajando por necesidad, entienden las cosas de otro modo. No conocen los "derechos" de la juventud. Esa edad positiva, prestada, hueca, esa cáscara vacía les está vedada. Tampoco saben de ella los lumpen, los marginales, los desechos de la sociedad (esto se lo puede ver, por ejemplo, en tres novelas latinoamericanas: *El juguete rabioso* de Arlt, *Hijo de ladrón* de Manuel Rojas y *Los capitanes de la arena* de Jorge Amado). La juventud es, en definitiva, una edad de la burguesía y no, por cierto, la "más bella de la vida".

Primera parte: "On joue les héros parce qu'on est lâche et les saints parce qu'on est méchant; on joue les assassins parce qu'on meurt d'envie de tuer son prochain, on joue parce qu'on est menteur de naissance". Segunda parte: "J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie". Epílogo: "... en cada linaje, el deterioro ejerce su dominio". Al *Kean* de Sartre, a *Aden Arabie* de Nizan y a Carlos Germán Belli pertenecen los tres epígrafes de *La ciudad y los perros*, la deslumbrante novela del peruano Mario Vargas Llosa¹. Los cito *in extenso*

1 MARIO VARGAS LLOSA: *La ciudad y los perros*, Barcelona, Seix Barral, 1963; 350 págs. Premio Biblioteca Breve 1962, Premio Crítica 1963. Único manuscrito en lengua española presentado al Premio Formentor 1963, donde resultó finalista junto al ganador definitivo, *Le long voyage* de Jorge Semprun. Los directivos de Seix Barral, en una nota periodística reciente (*Primera Plana*, 26/1/1965, pág. 36), declaraban haber agotado los 16.000 ejemplares de sus cuatro ediciones, a los que se deben agregar los de la edición popular peruana, que sobrepasa con mucho el tiraje de aquellas, y parte de la cual fuera "quemada en el patio de armas del liceo militar Leoncio Prado, de Lima, como castigo simbólico (y premio a la querrela criminal) a un autor que había osado «la irreverencia de atacar la tradición y el lustre de ese instituto» (P. P., 17/XI/64, pág. 78). Arequipense, nacido en 1936, Vargas Llosa —que actualmente reside en París— había estrenado en Piura, en 1952, una obra de teatro, *La huída*, y publicado un libro de cuentos, *Los jefes* (Barcelona, Roca, 1958; también hay una edición peruana), que entre nosotros ha de reeditar en los próximos meses Jorge Alvarez, a quien debo aquí agradecer la gentileza de haberme facilitado unas pruebas del mismo. En esta nota no tendré en cuenta esos cinco relatos; sin embargo, quiero llamar la atención sobre un rasgo que les es común: la violencia, presentada como lenguaje desnudo, o como medio de afirmación personal o aun como lugar del reconocimiento mutuo.

porque, buscando marcar el trasfondo intencional del relato, ellos nos advierten con claridad sobre los propósitos manifiestos de su autor.

Está la ciudad, los otros, el mundo del que se permanece ambiguamente marginado; están los "perros", esos jóvenes del Colegio Militar Leoncio Prado atravesados por la ambigüedad, pendientes de ella. Los perros merodean, dan vueltas a la cadena, no se atreven con la ciudad; tampoco pueden. Los jóvenes de Vargas Llosa, como los de Nizan, como todos, "conspiran", es decir, se apoderan de los gestos adustos, ensayan la dureza, el desprecio; sus sucios corazones se creen impecables. Son cobardes y se muestran héroes, o santos, cuando la maldad los corroe: representan, y "uno representa para no conocerse y porque se conoce demasiado [...], porque se ama la verdad y se la detesta" —completa Sartre. En realidad, son los otros quienes les prescriben el camino: ellos fingen, usan máscaras, tienen actitudes, no actos. Los actos verdaderos se asumen, nos comprometen, dan sentido a nuestras vidas. En la acción el mundo nos descubre su carnalidad; y nosotros elegimos, esto es, desgarramos esa capa de posibilidades, ese espesor vacío, esa distancia que constituye nuestra libertad. El Jaguar y el Poeta rozan el acto verdadero; éste se les escapa o niega. ¿Acaso el Esclavo no ha muerto? ¿O se trata solamente de una nueva mentira, una mentira más que se agrega a ese cúmulo de engaños que forma la vida de los "perros"?

Todo comienza con un golpe de dados: "Cuatro". En la noche Porfirio Cava siente frío, miedo: va a robar las preguntas para el examen de química que su sección debe rendir al día siguiente. Al hacerlo, rompe un vidrio. Regresa a las cuadras. "El Jaguar lo miró de arriba abajo. Se rió. —Serrano cobarde —dijo—. Te has orinado de miedo. Mírate los pantalones." / Corte. / Ricardito llega con su madre a la capital. Van a reunirse con el padre, un desconocido para él. Durante el encuentro, permanece rígido. Esa noche no duerme. / Corte. / Alberto, mientras está de imaginaria, piensa en sus padres, en el examen de química, en la salida del sábado; al ser sorprendido fuera de servicio por un teniente inventa la necesidad de "una consulta moral". La respuesta llega pronto: "Es usted un tarado. . . Ni que fuéramos curas, qué carajo". Se ha salvado del castigo. Busca al Jaguar, encuentra en su lugar al Esclavo. Conversan: "lo que importa en el Ejército es ser bien macho, tener unos huevos de acero". Al Esclavo le han robado su sacón: por iguales medios, Alberto le procurará uno (pe-

ro su acto le embaraza: "lo hago para divertirme"). Se van a dormir. / Corte. / Descripción del barrio Diego Ferré, al que llega Alberto con sus padres: un padre alegre, rico, despreocupado y una madre que constantemente le echa en cara a éste sus engaños amorosos. Alberto conoce a Tico y a Pluto, que pelean en la calle. / Corte. / Retrospectiva interior del Boa: junto con sus compañeros del Círculo —el Jaguar, el Rulos, el serrano Cava— se tiran (cogen) una gallina, la destrozan; luego hacen lo mismo con un enano (o sea, los internos más chicos). / Corte. / Segundo capítulo. / Amanecer del sábado en el Colegio Militar. / Corte. / Se levantan los cadetes y forman fila. / Corte. / Entran al aula. / Corte. / Comienza el examen; aparece el teniente Gamboa. / Corte. / En una larga secuencia el Esclavo recuerda su entrada al Colegio, las vejaciones a que lo someten —igual que a los otros "perros"— los cadetes de cuarto; la formación del Círculo, y ese tropiezo involuntario que le vale conocer los puños enemigos y aquella sentencia definitiva: "Me das asco —dijo el Jaguar—. No tienes dignidad ni nada. Eres un esclavo". / Corte. / Durante el examen, Alberto recibe un papel con las respuestas; Gamboa lo advierte; el Esclavo se declara responsable y es consignado. / Corte. / Tercer capítulo. / Recuerdos de un personaje no identificado. / Corte. / Y la línea argumental continúa en esta forma zigzagueante, intrincada, llena de pliegues: recta y disminuida quedaría así: como ha sido consignado, el Esclavo le encarga a Alberto que avise a Teresa, una chica del barrio a quien ha invitado a salir, de su imposibilidad de acudir a la cita. Alberto traba entonces relación con Teresa: salen juntos. Se descubre el robo del examen. Toda la sección es consignada. Al mes de encierro, el Esclavo delata para poder salir. Cava es expulsado. Alberto intuye la delación de su amigo. En el curso de una campaña militar, un cadete es gravemente herido: "—Ricardo Arana, mi capitán. —Vaciló un instante y añadió—: le dicen el Esclavo". Arana muere en la enfermería. Alberto tiene una casi certeza sobre la culpabilidad del Jaguar en esta muerte. Lo denuncia a Gamboa, a quien le informa al mismo tiempo de las timbas, los robos, las contras y los otros abusos cometidos por los cadetes. Gamboa da curso a la denuncia y propone una investigación abierta; pero las autoridades del Colegio deciden silenciar el caso, frente a las imprevisibles consecuencias que éste podría acarrearles. El coronel amenaza con expulsar a Alberto, mostrando ciertos papeles producto de "un espíritu extraviado, pervertido", si no

calla (sus compañeros llaman a Alberto el Poeta, por su habilidad para escribir novelitas pornográficas y cartas a las novias—que luego vende). En la prevención, Alberto y el Jaguar son encerrados juntos: aquél lo acusa y ambos se golpean. Puestos en libertad, los otros compañeros, que creen que ha sido el Jaguar quien ha denunciado los excesos, lo repudian. El calla, Alberto también. Las escenas finales muestran la partida del teniente Gamboa, destinado a una guarnición del interior, la toma de conciencia del Jaguar y la vida de éste y de Alberto al egresar del Colegio.

Esta anécdota lineal está cruzada, en la forma que antes hemos tratado de ejemplificar, por el flujo de conciencia del Boa (lo que ha ocurrido o está ocurriendo en el Colegio visto, al nivel emocional); el recuerdo borroso o relegado al subconciente ("Ha olvidado los hechos minúsculos, idénticos, que constituían su vida... pero no ha olvidado el desánimo, la amargura, el rencor, el miedo que reinaban en su corazón y ocupaban sus noches.") de la niñez de Arana; el relato que describe la vida de Alberto antes de su ingreso al Colegio (este personaje, además, es el único de quien conocemos sus pasos durante las salidas de los cadetes —excepto referencias aisladas, como ésta del Boa: "Una vez vi a Arróspide en la calle, en un carrazo rojo y tenía camiseta amarilla, se me salió la lengua al verlo tan bien vestido, caracho, éste es un blanquiñoso de mucho viento, debe vivir en Miraflores"); una retrospectiva tensa y, si sacudida por continuas ráfagas de ternura, no obstante amarga, sobre la infancia desamparada de un niño pobre y tímido, aprendiz de ladrón: el Jaguar (cuya identidad se revela sólo al final de la obra), y algunas descripciones, impersonales, paralelas al tema central (por ejemplo, el breve fragmento que nos ubica "La Perlita": adelanto del escenario desde donde se levantará poco después un tufo de semen, humo, pisco y aliento pesado, cuando el torneo de masturbación en rueda).

Con todo esto, sin embargo, apenas llegamos a dar una imagen aproximada de la rica estructura narrativa de *La ciudad y los perros*. La novela de Vargas Llosa consta de dos partes —dividida cada una en ocho capítulos, que a su vez, y tal como hemos procurado mostrarlo, se fragmentan— y de una especie de panorámica en tres secuencias, que oficia de epílogo. De fragmento a fragmento se cambia el punto de vista del relato y hay un salto espacial y temporal; pero, aun dentro de cada fragmento, y me-

dante una excepcional asimilación —cuando no, creación— de las modernas técnicas narrativas (un juicio de Caillois, que sintetiza otros varios semejantes: "Sin la menor duda, una de las obras maestras de la literatura en lengua española durante los últimos veinte años. Además, una innovación en la técnica novelística, una innovación que va singularmente más lejos que los procedimientos a menudo mecánicos del *nouveau roman*".), se quiebra asimismo la continuidad espacio-temporal, haciendo que con frecuencia, personajes y situaciones se entrecrucen. Vargas Llosa busca sin cesar una síntesis de planos múltiples y el enlace global del sentido. Al mismo tiempo, esas abruptas rupturas, o contrastes, o simultaneidades, o meras digresiones imprimen al relato un ritmo nervioso, por momentos afiebrado, ríspido, pocas veces calmo. Un ritmo de caudal andino: vibrante. Un ritmo como de latigazos y esperas. A través suyo, Vargas Llosa logra un seguro dominio del suspenso: virtuosismo peligroso, cuando se cierra sobre sí. O, lo que es igual, cuando la ambivalencia de las acciones humanas termina por inscribirse en un cielo de ajedrez. Un mundo de partidas previstas se asemeja mucho a un cementerio. Trataremos de explicarnos.

El Esclavo, el Jaguar y el Poeta son como si fueran tres símbolos, pero en sus gestos, en la superficie, exteriormente, porque, en verdad, constituyen caras de un sólo símbolo: la juventud, ese dolor entre el niño y el hombre. Richi será el Esclavo —esclavo, para esos jóvenes, sus compañeros, que se niegan a comprenderlo porque no se comprenden ellos mismos, porque confunden la perversidad con la camaradería, porque están aislados, en perpetua simulación; esclavo, también para sí, porque permanece atrapado en su niñez: una niñez llena de miedos, de incertidumbres, de frustraciones, acosada por la voz melosa de su madre y la sombra implacable de su padre; esclavo: un débil sople de vida, un ser indefenso, una "muñeca", un "cuerpo cobarde", un espejo que devuelve a sus compañeros la seguridad de esas imágenes que se quieren recias y a los otros apenas un halo transparente; acaso recuerda Gamboa su presencia en el Colegio? ¿acaso significó para Teresa algo más que un rostro indefinido?—, y el Esclavo sólo será Ricardo Arana una vez muerto: la muerte le da el nombre que no tuvo en vida, el reconocimien-

to que antes en vano persiguiera. Más aun, este personaje tal vez nunca haya vivido del todo. Casi una sombra, el Esclavo piensa de un modo opaco, neutro, golpea siempre sobre el mismo punto: su aislamiento doloroso, su soledad; no tiene recuerdos definidos ("ha olvidado..."), sino un solo temor opresivo, su infancia como una cárcel, como un hueco oscuro: su muerte anticipada. ¿Ha muerto ya o aún no, cuando su padre le ofrece entrar al Colegio: "Ahí te harán un hombre", y él acepta? (Repárese en la ubicación ambigua del fragmento correspondiente.) El Esclavo delata para zafarse del "encierro, esa gran soledad exterior que no elegía, que alguien le arrojaba encima como una camisa de fuerza"; ... "sólo la libertad le interesaba ahora para manejar su soledad a su capricho". Pero, después de haberlo hecho, "estaba sorprendido: debería sentirse excitado o aterrado, algún trastorno físico debería recordarle la delación. [...] Él sólo sentía indiferencia. Pensó: "estaré seis horas en la calle. Iré a verla pero no podré decirle nada de lo que ha pasado". ¡Si hubiera alguien con quien hablar, que pudiera comprender o al menos escucharlo!" Es que la delación cierra todo acceso a la libertad. Ese único acto suyo ha sido su condena, su hundimiento definitivo, no la entrada al mundo de los hombres, sino al de los muertos. Entre la delación y la muerte de Ricardo Arana no hay solución de continuidad, ni separación, ni corte alguno; se cumple una misma, inexorable condena. (También Pluinage —en la obra de Nizan— delata. Luego: "Estaba enteramente sin esperanza, sabía que la traición es irremediable, como la muerte, y que, como la muerte, no se borra jamás". Y reflexiona: "Una denuncia no es nada [...]; pero es mucho más irreparable que los asesinatos, mucho más profunda, es una metamorfosis en los abismos, un salto, una ruptura, una reencarnación: se queda uno *al margen del ser, como dice Montaigne de los muertos*". Otra delación que se nos muestra como situación límite es la de Astier —en la novela de Robert Arlt antes citada—; al llevar casi al paroxismo el desgarramiento entre la empresa individual de alcanzar el ser, de trascenderse absolutamente por el mal, y el fracaso de ese intento en el momento mismo que pareciera lograrse, Astier no ha hecho más que subrayar su marginalidad, su total aislamiento, confiriendo, como contrapartida, el triunfo a los valores sociales vigentes; y si esa ratificación del orden es también su desenmascaramiento, pues nos descubre la íntima relación entre el bien y el mal, ello no le afecta al delator: un excluido: "Y yo, ya no me

pertenecía a mí mismo para nunca jamás." "... ahora estoy tranquilo. Iré por la vida como si fuera un muerto. Así veo la vida, como un gran desierto amarillo.")

La primera parte de *La ciudad y los perros* casi podría decirse que juega a modo de vasto mural introductorio: termina con la descripción de la campaña en que el Esclavo es herido mortalmente. En la segunda parte, se intensifica el análisis y pareciera que el relato adquiriese un tono más concentrado, más profundo. La muerte del Esclavo actúa como factor desencadenante. Hasta entonces los jóvenes cadetes han representado la farsa del valor ilimitado, han aceptado las reglas de la violencia, han escondido sus rostros tras una misma máscara de cinismo y crueldad; bien que a todos ellos pudieran aplicarse estas palabras que retiene Richi: "Los zorros del desierto de Sechura aúllan como demonios cuando llega la noche; ¿saber por qué?: para quebrar el silencio que los aterroriza". Pero, ahora, algo ha sucedido, algo que pone en duda los ademanes incontrovertibles, los gestos rotundos, la impunidad: una muerte. Un hecho que escapa a los golpes o a la burla. Un hecho que hace que las seguridades se quiebren o, por lo menos, amenacen quebrarse. Y entonces se produce en la obra de Vargas Llosa un cambio de acento en dos niveles correlativos: a la intensificación del relato corresponde una mayor densidad en cuanto a los personajes. Quizá no sea desacertado decir que éstos se interiorizan, que se repliegan sobre ellos mismos en un preocupado afán de encontrarse.

Comenzamos a percibir este giro a través de ciertos indicios un tanto externos; así, por ejemplo, el padre de Ricardo, hasta entonces —visto por su hijo— una especie de fantasma pálido y rugiente, se nos muestra con "el rostro demacrado y los ojos llenos de zozobra". De igual modo, el informe de Gamboa —"Los cadetes de la compañía están muy impresionados"— resulta una traducción escueta del estado de ánimo que el Boa recoge caviloso: "Aunque disimulen, todos han cambiado por estas desgracias, a mí no se me escapan las cosas"... "Todos están distintos, a lo mejor yo también, sólo que no me doy cuenta". Su propio monólogo lo prueba: ha ido adquiriendo un tono enigmático, grave, cargado de una imprecisa inquietud; no más jactancioso ni alegre; buscando distraer su atención en las relaciones que mantiene con la perra Malpapeada, como si quisiera refugiarse en este animal que se muestra ajeno al malestar que los oprime.

Pero, tal vez el más afectado por la muerte del Esclavo sea el Poeta. "Alberto Fernández, quinto año, primera sección". Alberto Fernández Temple. Desde un comienzo este personaje se nos presenta perfectamente individualizado, asumiendo en varios momentos un rol protagónico. Los enlaces cronológicos, a su respecto, carecen de las sugerencias martillantes que envuelven a la figura del Esclavo, del misterio hierático que esconde al Jaguar. Directamente: un joven burgués. La familia, sus rencillas, los compañeros del barrio, los juegos infantiles, algún romance adolescente son las marcos dentro de los cuales han transcurrido los años anteriores al internado. Años apacibles, sin graves problemas; incluso, las desavenencias entre sus padres no parecerían torturarlo mayormente: acepta los hechos, apenas se los cuestiona. Resignado a los lloriqueos de su madre, a pesar de que le molesten, lo cierto es que admira la desenvoltura, el aplomo de su padre. Ya en el Colegio habrá de repetir la consigna: "aquí uno se hace más hombre. Aprende a defenderse y conocer la vida". En realidad, él se adapta al juego de posturas, a las convenciones de la dureza: "se hace el loco", para pasarla bien. Con todo, casi sin darse cuenta, ha ido comprendiendo la soledad del Esclavo. Habla con él. Llega a defenderlo ante los otros compañeros. Es difícil confesar una amistad. Ellos lo intentan entre guiños. Alberto, sin embargo, no le cuenta su salida con Teresa. El Esclavo quiere verla; delata y muere. O es asesinado, como piensa Alberto. Y, entonces, se siente atravesado por la culpa, por una sorda angustia. No se reconoce ya más en sus gestos. "¿Estoy seguro, quién está seguro?" Se aleja de Teresa, camina, entra a un bar, llega a Barranco: por primera vez sufre, por primera vez se siente solo. Y comprende que debe asumir la responsabilidad de decirlo todo. Y lo hace. Grita entrecortado lo que cree la verdad. Arriesga. Se compromete. Gamboa lo escucha; pero nadie más. Tropieza contra un orden que no tolera la discusión, que no admite la duda, ni el riesgo. El orden de la mentira y la representación, en el cual ha vivido, se le aparece de pronto no más que como un reflejo de esas reglas incommovibles que los mayores acatan; acatan, también, para no confrontarse, para tranquilizar sus conciencias. Se lo dice al Jaguar: "el coronel, y el capitán y todos aquí son tus iguales, tus cómplices, una banda de desgraciados. No quieren que se hable del asunto"².

² En este sentido, bien delimitado, creemos que Escobar tiene razón: la re-

Pues, en lugar de un estallido, de la ira justa, ha encontrado el silencio, las grandes palabras vacías, la cólera al revés; ha sentido de nuevo "esa sensación de impotencia y humillación radical que había descubierto al ingresar al Colegio. Sin embargo, ahora era todavía peor: al menos, el bautizo se compartía". Pero Alberto acepta el chantaje. Luego, se torna indeciso y ambiguo; otra vez mentiroso³. Así, cuando el Jaguar llega a la cuadra, y los otros cadetes lo acusan, "su propia boca, detrás de los vendajes cómplices, comenzó a murmurar, bajito, "soplón, soplón". Aún cree en la culpabilidad del Jaguar; pero termina por encontrarse in-defenso y totalmente desamparado al jurarle éste que no ha matado al Esclavo, negándole a un tiempo su amistad: "—No quiero ser tu amigo —dijo el Jaguar—. Eres un soplón y me das vómitos. Fuera de aquí". Alberto egresa. El Colegio ya es sólo un mal recuerdo; trata de relegarlo al olvido; sabemos que lo conseguirá. Reintegrado a Miraflores "... la vida parecía tan armoniosa y tolerable, el tiempo avanza sin sobresaltos, dulce y exaltante". Todo está previsto para este joven promisorio.

Todo; también, para el Jaguar. Pero, ¿quién es este personaje o enigma? En ningún momento se lo nombra; apenas conocemos su apodo. Opuestas y convergentes son las dos historias que de él se nos narran. Por un lado, está ese recuerdo de un niño, pobre, tímido y huraño, a la vez inteligente y retraído; un niño que ama calladamente a Teresa, su pequeña vecina: "A mí lo que más me gustaba de ella era su cara. Tenía piernas delgadas y todavía no se le notaban los senos, o quizás sí, pero creo que nunca pensé en sus

cusación no se dirige sólo a los jóvenes, victimarios y víctimas a un tiempo, sino que nos envuelve a todos. "Ni jóvenes ni adultos son capaces de asumir la decisión que les confiere como aspirantes de la dignidad" que aparentan; y acaban en "la ineptitud para actuar libremente". (Cf. AUGUSTO ESCOBAR: "Impositores de sí mismos", *Revista peruana de cultura*, N.º 2, Lima, julio 1964, págs. 119-123.) Luego veremos que, para nosotros, el problema es más complejo.

³ Aunque el enloque de *Las buenas conciencias* de Carlos Fuentes sea más particular y reconcentrado, también más claro, se puede observar una similitud entre esta derrota de Alberto y el fracaso de Jaime Ceballos, ese adolescente que abandona su falso ideal místico, su farsa orgullosa, para entrar definitivamente en el mundo de los hombres de bien, la gente decente, las buenas reputaciones. Es la cohesión de los honrados, de los detentores del orden; su soledad encubierta. Frente a ella, contra ella se levantan el minero Ezequiel Zuno ("Pero no eres tú solo, Ese es el problema. Que no está sólo..."), el estudiante Juan Manuel ("uno solo no puede lograr nada... Todos juntos..."). La entereza moral de Gamboa, la comprensión circunscripita del Jaguar distan mucho de esa apertura a la lucha solidaria.

piernas ni en sus senos, sólo en su cara. En las noches, si me estaba froto en la cama y de repente me acordaba de ella, me daba vergüenza y me iba a hacer pis. Pero en cambio sí pensaba todo el tiempo en besarla". Un niño que, sin decir palabra, pelea por ella, roba por ella. Huye, y ya adolescente, entra al Leoncio Prado, extorsionando a su madrina. Por otro lado, entre los cadetes de quinto año, hay uno que encarna el paradigma de todos los códigos aceptados: la fiera, la inescrupulosidad, ninguna ternura, la reciedumbre, el golpe sin lágrimas; un líder adorado, temido, odiado; un sacerdote de la violencia: el Jaguar. "El diablo debe tener la cara del Jaguar" —piensa el Boa; y el Ruios comenta: "es una bestia". Después de la muerte del Esclavo, él también "ha cambiado mucho, es para asustarse. Anda furioso". Sin embargo, cuando Alberto lo acusa de asesino, mierda, delocuente, el Jaguar, no levanta la voz y, con un tono opaco y árido, habla como para sí: "Mi madre también me decía eso. [...] Y también Gamboa. No sé qué les puede importar mi vida. Pero yo no era el único que fregaba al Esclavo. Todos se metían con él, tú también, poeta. En el colegio todos fríegan a todos, el que se deja se arruina. No es mi culpa. Si a mí no me joden es porque soy más hombre. No es mi culpa". Después sus compañeros lo acusarán de soplón. En uno y otro caso él niega, no se delata ni delata. Repudiado, los repudia. Se exilia. Permanece callado; pero en su orgullo solitario, en su dureza glacial, sin desmentirse, ("no he cambiado de opinión") llega a reconocer de un golpe el equívoco fundamental de su acto. Muerta la solidaridad ficticia, ahora sabe lo que es vivir aplastado, "ahora comprendo mejor al Esclavo". En este punto, las dos historias se reúnen: el adolescente ha endurecido sus rasgos, pero el Jaguar ha vuelto a ser un niño solitario. En su soledad, toca la mano fría del Esclavo, su impotencia congelada; entiende la actitud de Alberto, aunque no la compartía: "El quería vengar al Esclavo. Es un soplón y eso siempre da pena en un hombre, pero era por vengar a un amigo".

El Esclavo, que ha vivido abismado en una soledad sin horizontes, muere; y queda Alberto, solitario, para tomar su defensa; pero la debilidad de éste lo traiciona, traicionándose a sí mismo; y es sólo el Jaguar quien, a su paso, lo reivindica y, asumiendo toda la responsabilidad, comprende y rompe el nudo corredizo que acabó ahogando al Esclavo. Porque ahora, aunque repita una y otra vez: "yo les enseñé a ser hombres a todos éstos", sabe que son "unos infelices, una sarta de traidores"; con lo que nos

viene a decir que sólo él, el Traidor, no se ha traicionado ni traicionado. Y tiene razón, porque el Jaguar ha permanecido siempre igual a sí mismo. Jaguar: la máscara que los otros le han dado y que él ha utilizado, pero sin comprender muy bien que, mientras que a través de ella él trataba de afirmar su personalidad, los otros se refugiaban en el cartón, en la mera exterioridad, en el miedo, en los gestos del valor. De allí que su actitud de desprecio —en cierto modo el revés de su ayuda que se quiere honesta, de su amor tramposo— no sólo no se borre, sino que se acentúe hasta su límite máximo —aunque sin que desaparezca su contrapartida: confesándose culpable sabe que ayudará a Gamboa, tal vez su único igual, y que se retraerá aún más de los otros—. Jaguar: este oficiante absoluto del mal, este maligno implacable, este símbolo de la maldad, nos muestra de repente su corazón atormentado, su tierno corazón. La bondad lo inunda y lo desborda. Y nunca ha sido de otro modo. Porque, aun el asesinato del Esclavo tuvo para él el sentido de un castigo ejemplar a la cobardía y la delación —bien que tampoco haya sido fruto exclusivo del altruismo: el Jaguar fue tocado en su orgullo, al transgredirse sus normas—; sólo que este acto, al descubrirle la impotencia en el Mal y la imposibilidad de su camino auténtico, pareciera mostrarle también la sencillez del camino recto. En el acto final, este personaje reencuentra al amor de su niñez, Teresa —que ha sido, entre tanto, el sueño imposible del Esclavo y la pasión sofocada de Alberto—: se hablan por primera vez sin ocultamientos; se confiesan mutuo amor; él entra a trabajar en un Banco; se casan, y todo hace prever su eterna felicidad. . . .⁴ Estos actos del Jaguar marcan su reintegro al or-

⁴ No es mi propósito señalar los muchos recursos técnicos utilizados brillantemente por Vargas Llosa a lo largo de su novela. Me detendré, sin embargo, en uno. En el fragmento final, la escena muestra al Jaguar conversando con el flaco Higuera, el amigo mayor que lo iniciara en el robo:

"...Y ella qué te dijo? —preguntó el flaco Higuera.

Ella estaba inmóvil y atónita. Olvidando un instante su turbación, él pensó: "todavía se acuerda". En la luz gris, que bajaba suavemente, como una rala lluvia, hasta esa calle de Lince ancha y recta, todo parecía de ceniza: la tarde, las viejas casas, los transeúntes que se aproximaban o alejaban a pasos tranquilos, los postes idénticos, las veredas desiguales, el polvo suspendido en el aire."

Y, desde este comienzo, la escena se va desarrollando en un juego de alternancia entre dos planos temporales: el diálogo presente de Higuera y el Jaguar en un bar, y el pasado del mismo con Teresa en una calle de barrio. Pero esos planos se van interpenetrando de una manera tal que, al llegar la condensación a su punto culminante, el interlocutor común a ambos

den, su paso definitivo al Bien. Es el mismo orden que acata Alberto; pero el Jaguar no se somete en forma blanda, tráfuga, impuesta, mentirosa, sino fuerte, sabiamente. El ha representado el desorden, sabe que el orden lo sustenta. No se equivoca: su violencia ha sido pura ficción. Una violencia que no transforma nada. Solitaria. Por ella se impuso, ella constituyó su camino de acceso a la verdad. Un camino que al ingresar no le era del todo desconocido, pues es el único de ese grupo de adolescentes que ha tenido una relación no mediatizada con el mundo de los mayores (compárese, por ejemplo, de qué diversas maneras "eligen" entrar al Colegio los tres personajes principales de la obra); más aun, si, como no se cansan de repetirlo unos y otros, la violencia es una afirmación de hombría, el Jaguar es un hombre. ¿Perverso? No nos asustemos, el Jaguar es bueno. No se trata de una revelación mágica, de un tránsito de medio a medio, de un salto en el vacío, que de repente trueca Mal por Bien, sino que esa impresión responde al suspenso insinuante manejado por el autor —y ningún procedimiento literario es gratuito—, que sólo al final nos permite descubrir el verdadero carácter del Jaguar. Esta deliberada demora nos induce a prestarle una máxima atención. Consignemos algunos puntos: las infancias de Arana y Fer-

diálogos desaparece. La síntesis narrativa, la tensión lograda por eliminación del nexo conectivo, se hace entonces casi intolerable a fuer de perfecta.

—¿Y qué más? —dijo el flaco Higuera—. ¿Cuántos moscardones en su vida, cuántos amores?

—Estuve con un muchacho —dijo Teresa—. A lo mejor vas y le pegas, también."

Pero, bajo estas y otras admirables destrezas, cabe buscar significaciones más amplias. Destaquemos, del último fragmento, tres notas que confirman nuestras observaciones sobre el Jaguar: 1) indirectamente, a través del diálogo, descubrimos que el Jaguar gastó casi íntegro el producto de sus robos durante dos años para enviar grandes regalos anónimos a Teresa: otra presunta maldad aniquilada; beatífica en su rostro oculto. 2) Teresa ha visto pasar a Alberto, cuya fuga se ha explicado de un modo anticipado pero a la postre cierto, con una chica de su condición, "con una chica de plata, una chica decente, ¿me entiendes?" —le comenta el Jaguar a Higuera. Reaparece, en este y otros momentos del diálogo, la despectiva, segura superioridad moral del Jaguar. 3) —"Yo soy tu amigo —dijo el Jaguar—. Avisame si puedo ayudarte en algo. / Si puedes —dijo el flaco—. Págame estas copas. No tengo ni un cobre." Con estas palabras se cierra la novela, con este alejamiento melancólico de Higuera, un ratero de buen corazón, se cierra también para el Jaguar su búsqueda del Bien. Pueden los otros haber visto en él la encarnación del Mal. Ellos ven mal; habría como un desajuste de ópticas. En el fondo de sí, en esa fidelidad para consigo mismo, en su sinceridad moral, en su integridad el Jaguar encuentra el camino de salvación.

nández aparecen en relatos yuxtapuestos a la anécdota central, cumpliendo una misión informativa e iluminante del carácter de sus respectivos protagonistas: circular y nebuloso en aquél, lineal y despejado en éste; en cambio, el relato correspondiente a la niñez del Jaguar es el único que se presenta como recuerdo actual de un personaje. Por otro lado, no tenemos la propia visión del Jaguar en cuanto a su actividad en el Colegio: sólo las miradas oblicuas de sus compañeros cubren ese hueco. Aunque con envidia, ellos lo perciben como un monstruo de maldad, mientras que —nosotros lo sabremos— él no es mucho más que su acendrado amor a una tierna muchachita. Finalmente, cuando ambas imágenes se identifican, no son las conductas el punto de vista que prevalece para juzgarlo, sino el examen introspectivo.

La intimidad justifica. Otro dato: existe una extraña simetría entre las infancias del Jaguar —quien todo lo da a Teresa— y de Richi —a quien todo le quita su padre—, que las torna de algún modo complementarias (téngase presente, además, que el Esclavo es el único que no "imita al Jaguar"). Incluso, bajo ciertos aspectos, podría hablarse de una identidad. Dos chicos tímidos; donde la timidez proviene de una misma dificultad para afrontar el mundo. Un mundo hostil. Habrá que vencerlo, y las armas están a la vista. Pero Richi no lo logrará: en su universo sin soportes, de prohibiciones incomprensibles, de pérdidas constantes, se irá hundiendo hasta sucumbir, hasta la total negación de sí mismo: su muerte. El Jaguar, por el contrario, se apoderará de las armas que se le brindan para lanzarse al asalto. No hay otra posibilidad: a este mundo hay que tomarlo por la fuerza, derrotarlo, aplastarlo. Un mundo sin amor. Dar; luego exigir. Es decir, no dar nada. Y sobre todo, no vacilar. Golpear. La violencia tiene sus leyes, seamos sus jueces absolutos. No mostremos ninguna fisura; porque, en verdad, no hemos superado la timidez. El Jaguar la ha escondido, simplemente. El miedo permanece agazapado tras la ferocidad. Excluido de todo amor ("No sé qué les puede importar mi vida..."), sufre; quizá aun más cuando, muerto el Esclavo, se le revela lo que ya sabía: que entre ellos —entre los otros— el amor es apenas una máscara. Sigue teniendo razón: todo está falseado en este mundo, este mundo es una enorme trampa, y quienes en él no recurren al engaño son harapos, larvas, detritus, miseria humana, unos cobardes sin otro fin que la muerte, como el Esclavo. Y si los otros lo condenan, más que mejor: cumple su papel, puesto que él, el Jaguar,

se ha elegido condenado. Caído o no, es el Diablo, para los otros; para sí, Dios. Un juez absoluto. Una moral solitaria. Condenada, los condena. Los amó en bloque, los repudia en bloque. Pero, una y otra vez, el mundo sigue intocado. Su lucidez se manifiesta impotente: la violencia son los otros, aunque para los otros él sea la violencia. Así, las conductas desmienten sus intenciones. El Impositor ha llegado al colmo de sí mismo. Está saturado. Cansado. Agotado. No encuentra salida: en un último acto de orgullo, confiesa su crimen a Gamboa; mas, al bajar la guardia, muestra su corazón lacerado, su desesperación real. Un objetivo inútil —le responde esa otra gran conciencia solitaria⁵. Tal vez

⁵ Nuestro análisis se ha centrado sobre los tres personajes principales de la novela; no estaría demás, sin embargo, señalar las escuetas pero convincentes presencias de otros muchos personajes: los tenientes Huarina y Pitagala, el cantinero Paulino, el negro Vallano, la tía de Teresa, Higuera, el coronel, los padres de Alberto, etc., cuyos rápidos dibujos participan de una certera captación psicológica. Pero, aparte de los mencionados, hay un cuarto personaje clave: el teniente Gamboa. "Es alto, macizo. Lleva la gorra ladeada con insolencia; mueve la cabeza muy despacio, de un lado a otro, y su sonrisa es burlona." Gamboa aparece, en la primera parte de la novela, como el militar inflexible. Un magnetismo subyugante se desprende de su persona. Electriza a sus subordinados; sus jefes lo respetan. Se le teme y aprecia a un tiempo, y si se impone es sobre todo porque él es el primero en cumplir las imposiciones. Hace de la disciplina militar un credo. Es, para todos, el Justo. Esta imagen se irá ahondando y perdiendo su frialdad a lo largo de la segunda parte de la obra. Aquí, Gamboa expone sus convicciones: "la importancia de la disciplina. Sin ella, todo se corrompe, se malogra. Nuestro país está como está porque no hay disciplina, ni orden. Lo único que se mantiene fuerte y sano es el Ejército, gracias a su estructura, a su organización". Y Gamboa ha elegido ser su mejor apóstol, una antorcha del orden; como le dice el capitán Garrido: "Parece usted uno de esos curas fanáticos". Sin embargo, nosotros sabemos que él no es una puta exterioridad, un corazón de piedra; recuerda con cariño a su mujer, piensa en el hijo próximo a nacer, estudia con ahínco, sabe responder a la confianza que en él depositan los cadetes: "Gamboa es el más fregado de los oficiales, pero el único que es justo". Alberto busca su apoyo y lo encuentra, también el Jaguar. Sólo que, con ellos y como ellos, Gamboa tropieza contra una barrera infranqueable. Porque el Ejército no está a salvo del desorden general, no es una isla, la corrupción lo carcome. Su orden es comedia. No obstante, Gamboa, el Incorruptible, acata sus veredictos. Obedece. Como el Jaguar, él también ha alcanzado la Lucidez, pero su lucidez es también personal, un goce tibio e íntimo: la convicción de que, a pesar de todo, suya es la razón. Sólo en esta fidelidad para consigo mismo puede ahora mantener incólumes sus principios morales. Principios que son los principios: *ius naturale*. Porque aquí las bases de esas normas no son puestas en duda. Porqué todos las aceptan, aunque la mayoría no las respeta. Y he ahí el mal: esa mayoría mezquina y falaz. No hay un orden caduco, sino un orden violado. La santificación es completa. Al des-

porque lo que resulta verdaderamente inútil es el vínculo de esas dos almas solitarias que se reconocen en su soledad. Inútil, digo, en tanto ese vínculo carece de toda efectividad, pues ocurre como si existiera una imposibilidad previa de realizarlo. Estos personajes altaneros e incommunicados se encuentran demasiado pagados de sí mismos, demasiado redondos y satisfechos, seguros hasta en sus inseguridades, como para sentirse radicalmente conflictuados y, menos aún, dispuestos a una ayuda solidaria, que no se desvanezca como el humo, que no muera al surgir. Y en este sentido sí tiene razón Gamboa: el Jaguar no puede apelar al desgarramiento, no puede conmovernos con sus llagas, porque de ellas extrae toda su fuerza; nunca sus riesgos han cuestionado el mundo, sino que utilizó sus leyes para intentar dominarlo.) "Trate en el futuro de que la muerte del cadete Arana sirva para algo".

pedirse, una misma seguridad melancólica invade a Gamboa y al Jaguar.

Tanto fuera como dentro del Ejército (aunque éste haya sido tomado como paradigma) la descomposición anida. Por eso creemos que se equivocan quienes ven ante todo en la obra de Vargas Llosa un alegato antimilitarista. En este sentido es ejemplar por su incomprensión e ineptitud la nota del mediocre novelista, profesor adjunto de Literatura Iberoamericana y ex subsecretario de Defensa nacional, Martín Alberto Noel, para quien se trataría de, "sin lugar a dudas, una novela de ambiente militar escrita por un "intelectual", o sea por alguien ingénuamente —por no decir orgánicamente— reacio a la carrera de las armas" (cf. *La Nación*, Buenos Aires, 10/1/1965).

En cambio, nos ha llamado la atención frente a los muchos, y a veces desmedidos, elogios que recibiera *La ciudad y los perros*, la valiente crítica de Washington Delgado, a pesar de que no compartamos varios de sus reparos y desacuerdos. Attendemos —por coincidir en general con ella— a esta objeción fundamental: "El final es ambiguo también, el autor no da ninguna solución y esto que sería de poca monta en una novela estrictamente realista no lo es en el caso de una novela cuyo tema son conflictos morales. Pero más todavía, si uno lee con más atención la novela tal vez las soluciones que se perciben sean muy diversas y aun contrarias a las que, acaso, Mario Vargas Llosa imaginó. En primer lugar hay que señalar [que] el único personaje positivo de la novela es el teniente Gamboa, es el más humano de los personajes y lo es, paradójicamente, por someterse voluntaria y decididamente a una disciplina inhumana. Cuando todos los demás se quiebran o se inclinan, cuando los altos jefes muestran el cobre disimulado por entorchados y medallas, y cuando los estudiantes más duros y rebeldes se pacifican y ablandan Gamboa permanece decidido, inquebrantable, único. Ni se dobla ni se rompe, permanece fiel a sus ideales, la disciplina no ha fracasado, fracasaron en todo caso los hombres y en el fondo de su corazón una patria viril y militar ilumina y hace llevadero el fracaso de su carrera. [...] Y bien se pudiera pensar que acaso lo mejor para templar el alma juvenil sea como en las obras de Kipling el ideal miliciano, duro y metódico" (cf. *Visión del Perú*, núm. 1, Lima, agosto de 1964, p. 28. En el mismo número puede leerse un interesante artículo del propio Vargas Llosa: "José María Arguedas descubre al indio auténtico", págs. 3-7).

le aconseja Gamboa, mientras parte a cumplir su destierro⁶. Los caminos están cerrados. De nuevo ante el Jaguar se levanta el muro de los otros. No hay salida; o la salida es un regreso: "Allí había robado por primera vez". Miró abajo: "las olas reventaban en la orilla y morían casi instantáneamente". Y aquel "algo" impreciso no podrá sobrepasar el acto individual. El Jaguar niño se alejó de Teresa, al entrar por la fuerza en el mundo de los hombres; ahora regresa a ella: el ciclo de las buenas intenciones ha terminado; el mundo ya no le es hostil, conoce sus sucios mecanismos, cree dominarlos. Repasemos este itinerario circular: el niño tímido se halla frente a un mundo que pareciera rechazar su amor silencioso e inmaculado (antes aún, la misma timidez es un modo pasivo de enfrentar la hostilidad de los otros); observa que el mundo es un lugar de pasiones crueles, donde la violencia está a flor de piel; y para entrar en él la asume, pero sin desdecirse: cada acto malo suyo será una posibilidad de hacer el bien; extraña omnipotencia: así, en el Colegio, los otros "temblaban como mujeres y yo les enseñé a ser hombres"; y cuando de pronto ellos le devuelven su propia imagen invertida, ésta habrá de servirle para redondear la trampa: esos pobres tipos no saben nada, vociferan solamente, mientras que él permanece seguro de sí; una y otra vez, su lucidez se recoge en las intenciones; la muerte del Esclavo ha sido su prueba definitiva, ya no necesitará más: la honestidad, la firmeza, la sinceridad, que se verifican en el cálido tamiz de la conciencia moral, lo libran de toda culpa; encuentra a Teresa, esa niña virgen, esa delicada abnegación, esa piedad, su alma buena (rozamos aquí una cuestión que merecería análisis aparte: los sentimientos del Jaguar hacia Teresa, como los del teniente Gamboa hacia su tierna esposa,

⁶ Nosotros diríamos que, ante todo, no son consejos abstractos los que necesita el Jaguar, sino más bien un acto que inserte su lucidez entre los hombres, un acto histórico, en el sentido más simple y primero de estas palabras, el de hacer algo con futuro. Se entiende, el reparo que pudiera extraerse de esta observación nuestra no pretende recaer sobre los personajes ni interferir el relato en cuanto tal, lo que sería estúpido, sino que trasciende hacia los valores que un análisis inmanente de la obra nos permite asignarle a su autor. Pues, para decirlo de una sola vez, es un acto irreversible, una acción constructiva, proyectante, la que no advertimos en el mundo cerrado y circular de *La ciudad y los perros*. El ámbito donde se concentran los perros, el Colegio Militar, se nos muestra como un lugar asfixiante, y está bien; pero la ciudad, entrevista en rápidas, bellas y precisas imágenes, tampoco pareciera mostrarnos muchos caminos fuera del que indica el dedo de Manco-Cápac. No, por lo menos, en esta novela.

resaltan sobre un fondo de prácticas sexuales perversitas o meramente superficiales, ilustrando una concepción de las relaciones amorosas que, si prescindimos de calidades narrativas, puede inscribirse en la mejor tradición rosa, en tanto nos ofrece la imagen del amor que nuestra sociedad afirma como ideal mientras que en los hechos desmiente, imagen concisa de una de sus formaciones míticas más enajenantes), y decide recomenzar el camino. Mordiéndose la cola, el Jaguar se ha reencontrado; mientras que, frente a él, el mundo permanece intacto⁷. El mundo: un espejo para confirmarse; porque el Jaguar sólo se ama a sí mismo, porque ama con un amor alejado de la carne y el ruido, del pecado. Teresa es su primero y último refugio. Entonces, trabajará en un Banco, será buen esposo y, ahora sí, encaminará sus

⁷ "Una conciencia infernal, únicamente preocupada por ser la Lucidez, vanamente encarnizada contra un mundo que la ignora, da vueltas en redondo, prisionera de sí misma, y no destruye jamás nada sino mágicamente, a costa de una real autodegradación." (FRANCIS JEANSON: *Sortir par lui-même*, Paris, Editions du Seuil, 1955, p. 91.)

Tal vez no fuera inútil establecer los puntos de contacto—también las diferencias, como aquéllas, notables—entre el universo sartriano y el de Vargas Llosa, puesto que es indudable que el autor de *Saint Genet* ha ejercido una fuerte atracción sobre el escritor peruano. Nuestros críticos que han sabido apuntar sus relaciones con ciertos novelistas norteamericanos, con Joyce y aun con el cine, no aluden a esta influencia, quizá porque ella se manifieste menos en los aspectos formales que aquéllas. Pero debemos rectificarnos: hallamos una breve referencia a Sartre en el comentario de un católico progresista (PEDRO ALTARES, en *Cuadernos para el diálogo*, N.º 9, Madrid, junio 1964, p. 39), para el que compasión, delicadeza y lirismo en la pintura separan a Vargas Llosa de aquel escritor a quien sin embargo parece unirle la idea de que "el infierno son los otros"; o dicho de una manera apenas distinta, Vargas Llosa levanta su acusación contra una sociedad desindividualizadora hasta la ferocidad, pero en la cual "el ser humano es inocente". Y entonces sería aventurado conjeturar que la cálida adhesión simpática que revela Altares se debe a su percepción de ciertas afinidades, llamémoslas espirituales, entre el escritor peruano y esos autores cristianos cuyos personajes encuentran a Dios en la abyección? Los personajes de Vargas Llosa —hemos tratado de mostrarlo— revalidan su propia individualidad en la afirmación empuñada y solitaria de los principios morales establecidos, palpan su dura y secreta felicidad en el seno de una moral abstracta. Las afinidades aparecerían en tanto los unos y el otro ponen al descubierto las lacras sociales, las denuncian, las condenan, las rechazan; pero, en el momento de la "puesta en cuestión", en lugar de una duda fundamental o, si se prefiere, de enfrentarnos a la necesidad de un cambio radical, allí están Dios o los Principios, esperándonos. La extremación del mal y el rescate del "fondo bueno" del individuo resultan así dos caras de una misma impotencia. Volviendo a lo primero, dejamos al lector la comparación con Sartre, creador de héroes insatisfechos, sin cálidos refugios apaciguadores, y que cuando vislumbran un futuro saben sobre todo que deben ganarlo.

pasos por la buena senda. En el momento mismo en que el Jaguar cree dominar al mundo, éste le atrapa por detrás. Es que su mundo nunca ha ido más allá de la realidad dada: una costra imposible de rasgar.

El Poeta, el Esclavo y el Jaguar definen las formas de acceso al mundo de los mayores, al tiempo que a través de ese duro caminar reflejan el espesor equivoco de una realidad, sin embargo, impermeable. Entre lo que hacen y lo que piensan estos jóvenes siempre hallamos un vacío, un abismo, una caída. Porque no se nos presenta más que una sola alternativa: el acto traiciona a la intención o revierte sobre ella para encontrar la significación moral a su nivel. Un golpe quieto pareciera deformar las acciones; en realidad, las inmoviliza.

Violencia e incomunicación, violencia e imposibilidad de acceder al amor verdadero y a la verdadera solidaridad. Los jóvenes cadetes del Colegio Militar Leoncio Prado proclaman la felicidad, cuando el descontento, como una solapada sombra, como una oruga o un ácido, los roe por dentro. Gritan, aúllan como demonios, tratan de cubrir con voces y con gestos el palpitar incierto de sus corazones. Son impotentes. Y solitarios. Gritan. Y dejan oír un coro estridente. "Un choeur, pour calmer l'impuissance et l'absence!" (Rimbaud).

Hasta ahora hemos intentado sucesivamente tres cosas: primero, insinuar que todo mito —en el sentido que aquí le asignamos al término, el mito de la Juventud, por ejemplo— o su correlativa denuncia responde y se inserta en una concepción global del mundo, la que fue esbozada de un modo muy general en sus dos vertientes contrapuestas. Segundo, señalar que, en tanto Vargas Llosa busca explícitamente, y por sobre la mentira social, descubrimos cómo se dan las relaciones entre los jóvenes y cuáles son sus condicionamientos y posibilidades, sus propósitos deben leerse sobre el trasfondo de una concepción global, abrirse a su significación originaria. Así, para procurar una primera aproximación a *La ciudad y los perros* contamos su argumento, tratando simultáneamente de mostrar su estructura narrativa. En tercer lugar, intentamos desnudar el carácter de los principales personajes de la obra mediante algo así como una lectura fenomenológica del conjunto de sus referencias o, expresado de otro mo-

do, al percibir en éstas un contenido simbólico pretendimos develar su sentido. Apuntábamos ya al mundo del novelista: porque si bien es cierto que no hay razones para indagarle a un autor ni las palabras ni las conductas de sus personajes, no menos cierto es que de algún modo lo podemos responsabilizar frente a ellos. Responsables, no cómplices, está claro. El mundo imaginario de la obra literaria supone una determinada manera de ver con respecto a este mundo; un compromiso asumido por el autor a través del medio expresivo que ha elegido, bien que por esto no se melle en nada la peculiaridad de ese medio; entendámonos, peculiaridad no quiere decir valor en sí. La estética no es para nosotros un recinto sagrado, ni la belleza una diosa impune. Pero, volvamos nuevamente nuestra atención a Mario Vargas Llosa.

En el curso de una conferencia realizada en la Universidad de San Marcos, el autor de *La ciudad y los perros* manifestó que entre sus lecturas favoritas se contaban las novelas de caballería porque en ellas estaba toda la realidad de su tiempo; y expresó también que para él el Colegio Militar constituía un reflejo de la realidad peruana, al hallarse representados en su seno todas las regiones, sectores y clases sociales del Perú. (Presumimos que Vargas Llosa ha de haber sido algo más medido en sus declaraciones, pero en líneas generales podemos admitir que ellas no traicionan lo esencial de sus palabras.) Asimismo escribió: "... la literatura sólo puede ser un instrumento en tanto que tal, es decir que un poema o una narración deben justificarse estéticamente para ser eficaces vehículos ideológicos. La significación moral y social de una obra presupone un coeficiente estético. Si no es así, no hay literatura. [...] El escritor tiene un compromiso con los demás y, a la vez, consigo mismo; con su tiempo y, simultáneamente, con su propia vocación. La literatura es un medio, pero también un fin, para ser útil debe primero existir. [...] ser un buen poeta no consiste en ser un buen militante". (Cf. art. cit. en nota 5). De acuerdo, siempre que admitamos que ese coeficiente estético mantiene, dentro de su autonomía, una específica correspondencia e interrelación con todos aquellos elementos de la obra literaria que, de un modo genérico, podríamos llamar extraestéticos, en particular, los ideológicos. (Y la labor del crítico se sitúa justamente sobre esta zona de nadie: debe apelar a la comunicación recíproca de ambas partes bajo un fuego incesante.)

Refiriéndose a *La ciudad y los perros*, Sebastián Salazar Bondy habló de un "fruto de la mano de un escritor de race"; Car-

los Fuentes, al parecer, situó a Mario Vargas Llosa entre los tres mejores narradores latinoamericanos contemporáneos, junto a Carpentier y a Cortázar; José María Valverde dijo estas palabras muy exactas: "un escritor de excepción, increíblemente maduro en el arranque de su juventud, y capaz de incorporar todas las experiencias de la novela «de vanguardia» a un sentido clásico del relato: «clásico», en los puntos básicos del arte de novelar: que hay que contar una experiencia profunda que nos emocione al vivirla imaginativamente; y que hay que contarla con arte, incluso —para subrayar lo menos importante— con habilidad para arrastrar encandilado al lector hasta el desenlace"; otros muchos coincidieron con estos juicios o hicieron apreciaciones similares. Nosotros también manifestamos aquí nuestra gran admiración por esta obra maravillosamente bien escrita —donde los diálogos, por dar sólo un ejemplo, son de una agilidad, precisión y eficacia que pocas veces se los encuentra, y de una cualidad no menor, incorporan al lenguaje coloquial con un cierto impresionante—. Una obra latinoamericana, obra de un hombre de nuestra edad; sin duda una obra como para provocar nuestra envidia, si antes no estuviesen nuestro aplauso más cálido y también nuestra tristeza.

Sí, Vargas Llosa puede estar tranquilo; de sobra tiene asegurado su "coeficiente estético". Pero como hombres preocupados por nuestros destinos individuales al igual que por el comunitario de nuestros pueblos latinoamericanos, ni siquiera como buenos militantes, que no lo somos, estamos obligados a perturbar esa tranquilidad, a no admitirla. Porque la realidad que Mario Vargas Llosa ve no es toda la realidad, sino una realidad mutilada. Mutilada, tal vez, porque sus ojos están demasiado fijos, absorbidos, alucinados ante la violencia, sorda o no, de las relaciones humanas presentes, como para tener esperanzas verdaderas.

Ya que, finalmente —y resumimos ahora nuestras observaciones— el mundo de Vargas Llosa tiene la férrea organización de un hormiguero. Los hombres allí cumplen destinos de hormigas. Angeles cobardes o canallescos, diablos virtuosos, sus personajes sucumben o agachan el lomo; están atrapados. No les pidáis el menor acto de rebeldía, de libertad, no sabrían de qué se trata. No logran nunca desgarrar una tenue capa gelatinosa que los envuelve: el presente. Un presente gomoso; y, a la vez, un presente cristalino, en el que siempre parecieran rebotar, pero hacia atrás, hacia el pasado. Un mundo cenagoso y, sin embargo,

piétreo. Un mundo de almas incomunicadas, de destinos prefijados. Personajes que se deslizan por el mundo como los caracteres de la tragedia griega —apenas si el suspenso nos distrae del inexorable fin sabido desde un comienzo—. Esto es lo decisivo: un mundo sin porvenir, o con un porvenir abortado de antemano. Nada de imprevistos, ni la más leve brisa: "el deterioro ejerce su dominio" en todo y sobre todo⁸. Casi resulta paradójico comprobar que en esta obra, donde los cambios de planos temporales son continuos, el tiempo mismo se halla estancado⁹. El tiempo: un lago. Un tiempo especializado o, lo que es igual, un espacio sin tiempo, en cuanto entendemos el tiempo sobre todo por su dimensión de futuro. En *La ciudad y los perros*, es cierto, se nos habla del pasado (las infancias de los tres cadetes), del presente (la vida que se desarrolla en el Colegio) y del futuro (lo insinúan las secuencias del epílogo), pero ¿cómo? Están esas conciencias recordantes en acecho, como la larga imagen hipnótica del Jaguar o los estallidos emocionales del Boa, y están siempre esos cambios espacio-temporales ininterrumpidos; notemos, sin embargo, cómo éstos se articulan: no se suceden, antes bien, se superponen: "Pero no debió quemarlo y pisotearlo, no debió dejar la casa para correr tras de las putas, no debió abandonar a mi madre, no debimos dejar la gran casa con jardines de Diego Ferré, no debí conocer el barrio ni a Helena, no debí consignar al Ru-

⁸ Curiosamente, este hábito fatalista ha sido observado también, de manera bastante precisa, en una crítica empeñada sobre todo en el señalamiento de los recursos técnicos del libro: "... la trágica poesía que alienta en las páginas de la novela y cuyo último sentido no está sino en ese determinismo de la existencia humana, que convierte a los seres en entes prisioneros y sangrantes de una realidad prefijada e inmutable" (p. 418). "No sólo la violencia [...] es exhibida sin piedad, sino la esencial soledad del ser humano, la impotencia frente a la injusticia, el problema de la supervivencia del más apto" (págs. 421-422). RAÚL H. SILVA CÁCERES, reseña en *Guadernos Hispánicos*, núm. 173, Madrid, mayo 1964.

⁹ Esta comprobación —matices más o menos— puede multiplicarse a través de varios escritores contemporáneos. Un ejemplo precursor: Joyce. "De la incansable, de la oscilante movilidad de todos los detalles, de su dinámica permanente, pero sin meta, sin dirección, sin finalidad, surge en Joyce, épica considerado, un conjunto que en su integridad es estático, que se propone trasuntar una pura adecuación como expresión total y lo consigue." (GEORGE LURAG: "Crítica del vanguardismo", *Boletín de la Universidad de Chile*, núm. 25, Santiago de Chile, octubre de 1961, p. 57.) Más cercanos a nosotros, los integrantes de la *nouveau roman* prodigan en sus obras los adverbios temporales justamente para destemporalizar la "acción", que se sitúa así en una especie de presente eterno. Pero, el recuerdo casi obligado, a propósito de Vargas Llosa, es, sin duda, el de la temporalidad faulkneriana.

los dos semanas, no debí comenzar nunca a escribir novelitas, no debí salir de Miraflores, no debí conocer a "Teresa ni amarla". Y en la disposición de los fragmentos mayores, con relación al curso general del relato, esta forma de ordenamiento es muchísimo más clara. En todo momento tenemos la impresión de que se han producido como quiebras o rajaduras en el continuo histórico; pero para poder recuperar la imagen total de este continuo debemos simplemente detenernos o volver hacia atrás la mirada. El presente aflora como a borbotones, envuelto en el halo mágico del pasado. Es así que, en el preciso instante en que cada uno de los jóvenes cadetes cumple su destino, esto es, se reencuentra con un sí mismo nunca olvidado, podemos repetirnos, con palabras de Rilke: "Nada está contra ellos: ningún ayer, ningún mañana; porque el tiempo se ha despedido."

La Juventud aparece en *La ciudad y los perros* como un estadio intermedio, como un disfraz torpe y doloroso, como un presente incongruente, donde los jóvenes buscan con una lacerante desazón acceder al mundo de los adultos; no obstante, cuando ellos lo logran, nosotros sentimos que todo su empeño ha sido vano. El mundo es una trampa sin salidas. O, tal vez, sólo fuera necesario, para abrir esa trampa, una afirmación positiva, no encerrada en ninguna cálida intimidad. Porque eso es lo que aquí falta, un futuro, un tiempo de libertad, la posibilidad de una moral universal. La demitificación completa. Vargas Llosa ve la realidad; sin embargo, algo de ella, cierto fondo duro, lo encandila. No acepta la mentira, más, la denuncia sin temblores; pero los principios que esgrime para enjuiciarla no son otros que aquellos que la han producido. Para él no se trataría de cambiar los propios cimientos de nuestra sociedad mentirosa, sino más bien de solidificar esas bases por sobre las ruinas, los escombros, la putrefacción. Entonces no percibe, no puede percibir otra salida que el regreso a la conciencia moral individual.

Y de aquí nuestra tristeza y nuestro pesar: que esa invitación incompatible nos sea formulada desde una novela tan hermosa y lograda. Por ella, seguramente, Vargas Llosa es merecedor de mucho más que estas líneas, bajo cuya insuficiencia nosotros intentamos, sin embargo, rescatar el fervor hacia una tarea nada fácil: escribir. Una tarea que Mario Vargas Llosa conoce a la perfección. Quizá, *demasiado* bien.

Jorge Raúl Lafforgue

SOBRE EL REALISMO

por JEAN-PAUL SARTRE

PREGUNTA: El realismo es nuestro problema central. Pero entre nosotros este realismo sufre sensibles fluctuaciones. Hemos pasado de una biblia reaseguradora a un realismo abierto que no pretende definir al realismo a priori. Ateniéndonos en un primer momento a la literatura, ¿qué es para Ud. una obra realista?

J. P. SARTRE: La palabra *realismo* me parece conducir de alguna manera a montones de contradicciones y ambigüedades. Sin embargo, creo que se la puede conservar, precisamente porque es objeto de controversias. Se dice a menudo que una obra realista es la que dévela algo de verdadero o algo del ser. Para un materialista —y yo lo soy— esto quiere decir que la obra se relacione necesariamente con cierto sector de la materialidad. Pero, al mismo tiempo, la materialidad de la obra admite una profunda estructura de *imaginariidad*: en efecto, se refiere a un objeto que no está dado en ella, pero que ella presenta o sugiere en su ausencia. Ya ven, están en danza hasta las definiciones del ser, de la imaginación, de la verdad, también la del desear, briminto; decir que una obra es realista es de alguna manera hipotetizarla, a causa de todos los sentidos que se dio a esta palabra realismo. Pero precisamente esta contradicción es fecunda. Por otra parte, pienso que todas las artes son realistas en la medida en que el arte es una realidad propia, que se desarrolla, que posee una historia, que no puede dejar de develar una esfera, un estrato de lo real, aunque fuera sólo una realidad estética.

Por ejemplo, la pintura abstracta representa cierto momento del desarrollo de la pintura; puede interpretarse también en función de infraestructuras. Está destinada a desaparecer —como otras formas pictóricas y no como una moda— ¡Por supuesto que esta pintura representa una realidad! Pero si se quiere buscar allí sin mediatización alguna cierta manera de tomar la lucha de clases o de rechazarla. No. La pintura abstracta nos da la realidad de una sensibilidad estética que se ha desarrollado en el movimiento de la his-

toria y por él. Pero esta sensibilidad, condicionada por la evolución de las técnicas, se manifiesta ella misma, objetivamente, a través de la producción de realidades que la expresan y la reflejan. Al mismo tiempo, estas realidades adquieren suficiente independencia como para condicionarla; no representan nada, pero su verdad está en su poder de descubrimiento (develan la sensibilidad convertida en objeto) y en su eficacia (develándola, la transforman).

PREGUNTA: Ud. ha escrito: "Ya que el escritor no tienen ninguna manera de evadirse, queremos que se ligue estrechamente a su época". Para precisar el punto en discusión, ¿Ud. piensa que el realismo sea el criterio fundamental de validez de una obra de arte?

J. P. SARTRE: Diré gustosamente que toda obra de arte válida —sea cual fuere— se realiza, pero que no toda obra realista es necesariamente artística. Esto significa que la obra tiene sus propios criterios prácticos de existencia (eficacia, irreductibilidad); si se impone en nombre de estos criterios, permanece; su validez indica que tiene sus raíces en un sector de la materialidad histórica.

No puede decirse, a la inversa: se ha pintado bien esta fábrica o esta feria de pescado, por lo tanto esta obra es buena. Tomo a Kafka: su obra se valida por sí sola. Resiste. Kafka resistió a los anatemas. Su obra se impuso. Checoslovaquia revolucionaria la reclama para sí misma en tanto tal. Kafka es un escritor "realista". Decir en qué lo es constituye el papel del crítico. Ahora bien: ¿uno se despierta metamorfoseado en cucaracha? No. Pero esta obra se impone aun a los revolucionarios. Repito que decir por qué constituye la tarea del crítico. O, más bien: las obras modernas reclaman la constitución de una crítica moderna, que pueda encararlas en su totalidad, es decir, en su condicionamiento histórico y por lo tanto su irreductibilidad, en su significación intencional y en la jerarquía de su sentido profundo, a la vez como *productos* de una época, de un hombre y como una superación objetiva de las condiciones de su producción, que se vuelve sobre ellas para modificarlas. Lo que yo reprocho a todas las teorías del realismo, es que definen la realidad a priori, eso es todo. Pues bien, la metodología marxista —aquella a la que me adhiero profundamente— que es una manera de ordenar los problemas en un orden riguroso y necesario, no prescribe a priori ninguna expresión de la realidad en el dominio artístico. No hay ningún tipo de razones particulares para traducir realidades efectivas, como la lucha de clases, o la condición proletaria, en el lenguaje *fechado* del realismo de 1880. Hemos publicado en *Temps Modernes* una especie de cuento a la manera de Kafka escrito por un italiano. Se llama *Los bulones*. En un astillero marítimo se han robado bulones; discusión, investigación, que no conduce a nada. Todo en un verdadero universo kafkiano. La finalidad, que

es la de sugerir la condición presente del obrero en toda su complejidad, estaría frustrada, falscada, si se la hubiera presentado como en *Germinal*.

PREGUNTA: El poder de la ficción y de la invención novelesca se encuentra, por ejemplo, en Boris Vian, en su pintura de la alienación económica, que él está muy lejos de haber vivido.

J. P. SARTRE: Estoy totalmente de acuerdo con ustedes, con la reserva de que Vian —yo lo conocí muy bien— no tenía por cierto ninguna intención clara y definida de escribir esto. Lo que le da todo su valor.

El escritor es un hombre atormentado. ¿Cómo se le ocurrió esto a Vian? ¿A través de qué fantasmas? ¿A qué correspondía esto realmente en él? ¿Qué había detrás? En seguida se ve la complejidad de las cosas. De hecho, ellas nos remiten a la esfera analítica de la infancia, al individuo Vian. No sabemos nada y sin embargo eso dio *La Espuma de los Días* o *Las Hornigas*.

PREGUNTA: Siempre acerca del realismo. Parece que los revolucionarios y toda una parte del pensamiento de izquierda vivieran con el mito de Balzac. El análisis de Marx y Engels ha hecho que Balzac se volviera "monarquista y visionario". Los revolucionarios se han transmitido este notable análisis, lo han aplicado mecánicamente y todavía estamos en eso. De allí nació una crítica marxista unilateral, la que busca sin cesar la referencia social e histórica en cualquier obra. Pensamos que toda la literatura ha sido gravemente desvalorizada de esta manera. Por ejemplo Baudelaire y —para referirnos sólo a los grandes nombres— Lautréamont, nos fueron extraños durante largo tiempo. Felizmente, otros los han descubiertos para nosotros. La traducción de Kafka en los países socialistas es un hecho fundamental. Ya hubo Balzac, Víctor Hugo y ahora está Kafka. ¿No le parece que hay una manera de hablar "demasiado" de él ahora que es indiscutible y no lo bastante de los otros?

J. P. SARTRE: Es muy importante Kafka traducido en la U. R. S. S. ¿Por qué? Porque además de su considerable valor estético, la obra de Kafka tiene referencias muy claras. Cuando los soviéticos publican la *Colonia penitenciaria*, están introduciendo algo nuevo para ellos. Decir novedad es una manera de expresar que no conocían —que ellos ya no conocían— que en 1925 había habido gente como Olécha o Zamiatine. Pero todo eso desapareció.

Luchar por Kafka es más fácil que luchar por Lautréamont; aún en plena campaña antirreligiosa, el moralismo revolucionario no comprendería los insultos a Dios y a lo sagrado de Lautréamont. La austeridad revolucionaria tampoco comprendería el delirio de Maldoror. Pero el segundo aspecto del problema reside nuevamente en las bases de la crítica marxista. El problema es el siguiente: Si bien es verdad que una obra literaria, sea cual fuere el contenido y la intención, siempre está situada socialmente y expresa a la

sociedad a través de complejas mediatizaciones. ¿debe inferirse a partir de esta verdad absoluta que en su obra el escritor debe referirse intencionalmente a todos los elementos de la sociedad? Concluir positivamente es un error muy grave por varias razones.

19) Una obra que exprese el ser, la totalidad en movimiento (esta expresión es de Lenin) o uno de los momentos de esta realidad, sólo puede hacerlo oscuramente. Un escritor —como cualquier otro hombre— tomándolo en el conjunto de los condicionamientos que lo han hecho y no dejan de hacerlo, es la encarnación de esta totalidad. En otras palabras: la totalización histórica lo totaliza. Pero si bien es encarnación total en tanto interiorización de lo exterior y si su obra misma debe expresar el movimiento totalizador, en tanto que es exteriorización de lo interior, estas consideraciones de ninguna manera se ubican en el terreno del *saler*. Un escritor no posee el conocimiento total y para colmo ni éste bastaría. Es preciso que el conocimiento parcial del mundo y de la sociedad se exprese a través de una complejidad de relaciones vividas.

Tomemos el miedo atómico, un miedo colectivo que de cualquier forma que sea nos impregna a todos. Es inevitable que éste se transparente en el arte contemporáneo. ¿Será bajo una forma necesariamente explícita? No necesariamente; podría resultar una película lamentable como *La última ribera*, verdadero melodrama. No: el miedo atómico debe brotar del arte como un terror proveniente de la obra misma y que quizás hasta se llame de otra manera. ¿Qué importa!

20) Porque cada ser humano y particularmente un creador, en el caso preciso que nos ocupa, es toda la humanidad. Espero reforzar aún esta idea en el segundo tomo de la *Crítica de la Razón Dialéctica*. Para un escritor, querer expresar todo lo que él es, es intentar expresar todo lo que es. Por esta razón, pienso que la obra más reveladora y eficaz estéticamente, debe tener una densidad que se manifieste en cierta oscuridad. No se trata aquí de oscuridad buscada por ella misma, sino —en una obra en que todo puede ser superficialmente claro— un cierto telescopiamiento de los significados, de contradicciones sentidas, vividas pero no teóricamente definidas, etc. Un hombre es oscuro en sí mismo en la medida exacta en que la sociedad entera es oscura en sí misma. Lucha en su puesto contra las contradicciones de esta sociedad cuando se expresa para dilucidarse; pero la dilucidación no puede ser completa sin perder su verdad (por lo menos para el artista). Así el escritor se compromete cuando va hasta el fondo de sí mismo con la intención, no de expresar su individuo, sino su persona dentro de la sociedad compleja que lo condiciona y lo sostiene. Comprometerse es esto y no producir obras de oportunidad; hablar de Mali cuando hay que hablar, o mañana de Kamclaka. Esto no significa que el poeta deberá permanecer en el

plano de lo inmediato, del erotismo ingenuo, de la pareja en la playa, bajo el cielo azul. Pero si el amor es lucha contra la muerte y victoria sobre la muerte, si el poema de amor es auténtico, debe relacionarse con nuestros temores profundos, con nuestras posibilidades presentes de muerte colectiva, debe develar y realizar el contenido de lo trágico contemporáneo.

PREGUNTA: Preckamente acerca de este aspecto, me acuerdo de ciertas esculturas de la bienal de París, respecto de las cuales Arts había hablado del "grito de un arte vital"; o de ciertas críticas de una película ya vieja: "El Séptimo Sello", que veían en ella un film sobre la angustia atómica.

J. P. SARTRE: Personalmente, *El Séptimo Sello* no me gustó mucho. Demasiados símbolos. Pero es exacto que la peste aparece, precisamente, como una enfermedad misteriosa y demoníaca, que golpea sin piedad, colectivamente. De la misma manera, ese destino colectivo hacia la ineluctabilidad de la muerte y los hombres carentes de medio alguno para conjurar ese destino, pueden hacer pensar en la inminencia de una catástrofe irreversible. Pero, vuelvo a repetir: demasiados símbolos. No se debe pasar del rechazo de un realismo a lo Zola al simbolismo. Kafka, en cambio, jamás habla por símbolos; escribe cosas indescifrables que ha vivido, que mortifican e incomodan. Camus, en *La Peste* habla por símbolos. Es por eso que se le pueden pedir cuentas; más que a Kafka. ¿Qué es la peste? ¿El fascismo? ¿La lucha despiadada contra el microbio puede ser transpuesta al plano humano?

PREGUNTA: Siempre acerca de las incidencias de la situación histórica sobre la creación artística. La angustia de que hablabamos, cuya infraestructura es quizás este miedo atómico, o el conflicto con la sociedad, se transparenta —a mi juicio— en dos películas recientes: "El Silencio" y "Tren Nocturno", provenientes de dos hombres que a priori no tienen de ninguna manera las mismas razones para estar angustiados: Bergman y Kawalerowicz.

J. P. SARTRE: Estas dos obras se sitúan exactamente en las preocupaciones que son actualmente las nuestras. El papel de la crítica, en este caso, no es el de verificar si todo está bien, si está o no el héroe positivo, sino si la obra es profunda; es encontrar la fuente profunda de que proviene. Aparte de esto, una obra puede ser profunda, pero obliterada a cierto nivel por ideologías que no son las nuestras.

Tomó por ejemplo a Bergman. Para mí es un idealista. Lo que no impide que hasta en un idealista para mí la inspiración de un hombre es siempre de raíz materialista: "la obliteración ideológica" recién aparece a otro nivel.

PREGUNTA: Si el arte es siempre realista, a fin de cuentas, ¿es posible concebir un arte realista y socialista?

J. P. SARTRE: Es verdad. ¿Pero en qué sentido? Yo pienso que toda obra de arte profunda expresa la verdad, pero ¿desde qué punto de vista? Me parece que el arte es siempre la presentación del mundo tal como sería

si fuera retomado por la libertad humana.

Tomemos a Ticiano, que pinta hombres sobre un paisaje. El fondo del asunto es la unidad estética: la unidad de las correspondencias de los colores, de las formas y de los volúmenes. Esta unidad no está dada tal cual, sino dada como la afirmación de un hombre. Esto es lo que puede hacer Ticiano. Esto es lo que puede hacer el hombre. Es entonces una afirmación de la libertad humana, pero una afirmación demasiado prematura. Es la afirmación de la posibilidad de dominación del mundo. En el arte hay un aspecto de presuposición, sino de predicción, que es verdadero: he aquí lo que el hombre debe poder hacer un día con su obra, con su vida y con el mundo. Es la unidad propiamente estética. Por eso, un artista que establece en su obra una unidad, por trágica que sea, testimonia una armonía futura que está probándose en la obra misma. Asimismo se transforma la relación con el "consumidor". Este debe encontrar en la obra la búsqueda de la Unidad como una libertad humana que trata de retomar al mundo, y esa relación de reciprocidad es también una relación futura. Es por esto también que pienso que ciertas formas violentas de pensamiento, como el racismo, jamás podrán dar arte. Así, si es verdad que el arte representa ya sea un retomar la carga real y no simbólica del mundo para el hombre, o bien, momentáneamente una prefiguración constante de este volver a tomarlo a cargo, pienso que el arte siempre es realismo socialista.

PREGUNTA: Pero, ¿cómo concebir la autonomía del arte?

J. P. SARTRE: Quien dice realismo socialista no quiere decir fijar reglas de trabajo, ni reducir el arte a un epifenómeno de una realidad política. Debe recordarse entonces lo que siempre se encuentra en Marx y Engels: una autonomía relativa y regional de las estructuras y la irreducibilidad de la estructura a la inferior que la engendró y la condiciona rigurosamente. Es por lo que se pueden concebir reglas propias del arte. También es preciso recordar lo que jamás se encuentra en Lukacs: el condicionamiento mutuo de los pensamientos.

Puede estudiarse la influencia del pensamiento de Husserl sobre su discípulo Heidegger sin analizar por eso la situación política de Alemania en ese momento. A fortiori para las formas de arte cuya influencia recíproca constituye un proceso interno. Lo que no nos exime de esforzarnos a cada instante por analizar una obra y rendir cuenta lo más profundamente posible del contexto en que nace. Lo que es absolutamente necesario es no olvidar las mediatizaciones y reclamar una autonomía del arte, en nombre mismo de la dialéctica.

PREGUNTA: Es lo que nosotros llamamos extraer todas las consecuencias de la confusión ideológica entre ideología y cultura, ideología y política. Aragón habló alguna vez de los "piratas de izquierda" que se anexas la

cultura; ¿qué piensa Ud. de esta exigencia de didáctica en el arte, que está en la base de lo que todavía se llama "el terrorismo en la cultura"?

J. P. SARTRE: Es evidentemente un terrorismo, y esto surge de lo que acabo de decirle. ¿Pero a qué se llega? A suprimir el papel del crítico específico. Se niega una realidad: por ejemplo, la pintura abstracta. Y se confunden los niveles; se la explica como una negación de la realidad.

La crítica burguesa, en cambio, no niega la irreducibilidad del arte, pero la fetichiza: se habla del "misterio Racine" que jamás se comprenderá, al que uno sólo puede aproximarse: "aproximación a Racine". Y además está el libro de Lucien Goldmann sobre Racine, libro muy interesante, que demuestra de qué manera la tragedia es precisamente la impasse de cierta burguesía del siglo XVII. ¿Pero esto tiene en cuenta el hecho de que esta tragedia es una tragedia de Racine? Sólo podemos aproximarnos a lo irreducible a través de mediatizaciones. La crítica marxista seguirá siendo insuficiente en tanto no haya absorbido mediatizaciones como el psicoanálisis. Me refiero a toda la importancia de la infancia: Racine en Port-Royal... Lo que me sorprende es que el marxismo y el realismo socialista tal como se los definía antes, siempre tratan sobre el obrero adulto. ¿Pero, y la infancia del obrero, hijo de obrero también? ¿Cómo sintió la condición obrera? ¿Y el hijo de campesinos convertido en obrero, cómo vivió la ciudad? El despojo, la frustración, ¿son iguales a igual salario? Esto es lo que nunca aborda la novela didáctica.

PREGUNTA: Nosotros también discutimos acerca de la alienación vivida, la alienación subjetiva. Quizás haya mucho que aprender del joven Marx en este campo. Reducirlo al hegelianismo de izquierda es en realidad querer esquivar toda una serie de problemas.

J. P. SARTRE: Lo que me parece mal, sobre todo, es plantear el problema subjetivo-objetivo y volver al viejo callejón sin salida. Yo propongo hablar de interiorización y de exteriorización como dos momentos de un mismo proceso. Mientras que hablando de objetivo y subjetivo tenemos dos cualidades: una, lo objetivo de existencia probada; otra, lo subjetivo, disminuida hasta desaparecer. En realidad se escinde al hombre en dos.

PREGUNTA: Volviendo a la cultura progresista, ¿debe entonces ser antididáctica?

J. P. SARTRE: Lo que se necesitaría, sería un antididactismo basado sobre rigurosos principios. Hay que retomar los principios básicos del marxismo, relativos a las estructuras y a la irreducibilidad, para que nazca una verdadera crítica de arte marxista. Casi diría la crítica de arte a la obra de arte que ella merece. Aseñar a la pintura abstracta es, en realidad, merecer lo que queda, es decir la mala figuración.

Por ejemplo: la crítica burguesa acepta a Jean Genet. Lo edita y pone en

escena sus obras. ¿Y la crítica revolucionaria? Todavía no se ocupó de él, por no decir que ni se preocuparía por este pedrasta. Cierto que Genet es un ex pupilo de la Casa Cuna y la Correccional, ladrón, pedrasta y escritor. ¿Pero cómo vive, para quién escribe sino para denunciar un modo de vida, una sociedad que él rechaza profundamente? ¿Es una provocación preguntar por qué no se representa en la U.R.S.S. su obra *Los Negros*? Pero no habríamos agotado todavía los problemas del didacticismo y el antididacticismo. Yo diría que el moralismo y la austeridad revolucionarias de los soviéticos son muy comprensibles. Se fundan históricamente. Y Cuba, país de costumbres muy liberales, se vuelve austera en la construcción del socialismo. Es lo que los burgueses jamás comprenderán. Para un obrero, tomar el poder no significa ponerse en el lugar del burgués, sino rechazar un modo de vida del que no quiere saber nada. Lo mismo para la cultura: la revolución prefiere, en vez del flexible eclecticismo burgués, una nueva cultura que al principio, casi necesariamente, toma una forma didáctica.

PREGUNTA: Pero es precisamente eso lo que pueden tener los creadores. La revolución, fenómeno de orden político, puede afectar, o sea limitar a la cultura, fenómeno autónomo, como ya lo hemos visto antes. Por ejemplo, pintores que también son comunistas nos han dicho que Mathieu, monarquista y ultrarreaccionario, les parecía un pintor revolucionario. ¿Qué hará la revolución con la obra de Mathieu?

J. P. SARTRE: En su crítica de arte, el marxismo puede reivindicar a Mathieu si efectivamente su búsqueda de pintor es un aporte para la pintura. Pero para dar razón totalmente del fenómeno Mathieu, la crítica no puede ignorar el hecho de que es monarquista. ¿Por qué? Tiendo a creer que un pintor políticamente avanzado, aunque fuera tachista, no haría de ninguna manera la misma cosa que Mathieu. Por otro lado Uds. ven a Lapoujade, sus multitudes, sus torturados, aunque no-figurativos.

Para precisar tomaré otro ejemplo. Lei últimamente una novela de Le Clézio sobre el dolor de muelas. Un dolor que alcanza proporciones gigantescas y luego desaparece. Hay razones de peso para pensar que el hombre se va a matar porque la vida ya no es la misma: este dolor existió. Yo conozco poco a Le Clézio, quizás sea apolítico, supongamos. Es difícil escribir algo nuevo sobre las relaciones del hombre y del dolor. Sin embargo, esta novela me interesó enormemente porque pensé en la tortura. En esta novela hay algo más que las relaciones de un hombre con su dolor.

Ante todo fundamentalmente, una denegación del dolor como soledad inaceptable. En pocas palabras, es rebatir radicalmente al dolorismo cristiano. Luego, a través de ese descubrimiento del dolor como inhumano, algo que va más allá del dolor *natural*, que obliga a pensar en el dolor inflingido al hombre por el hombre. Esto se sentiría con mayor evidencia, con ma-

yor fuerza si Le Clézio fuera progresista. Lo que resulta es que se siente a través del objeto que produjo una protesta contra la naturaleza y la violencia, que supone una contrapartida positiva, una llamada a la lucha que no ha salido, de la que Le Clézio mismo quizás no sea consciente, pero que se impone. En todo caso, lo que surge es el rechazo de la resignación.

PREGUNTA: La relación entre las intenciones subjetivas del autor y el significado objetivo de la obra está lejos de haber sido resuelto por los marxistas. Hay un covolario que se sigue inmediatamente, el de la responsabilidad. Nosotros pensamos que en ciertas circunstancias esta nueva virtud se ha hipertrofiado y se ha convertido en uno de los filtros entre la crítica y la realidad de la obra. Ud. escribió: "Considero responsables a Flaubert y *Concours* de la represión sufrida por la Comuna, porque no escribieron una sola línea para impedirla". ¿Qué piensa Ud. ahora de esta frase y más en general de la responsabilidad del escritor?

J. P. SARTRE: Yo no he dicho que *Madame Bovary* fuera responsable de los crímenes de la burguesía versallesca. Tomo a Flaubert como persona total, es decir totalizada, expresando a su clase (la pequeña burguesía); su notoriedad como escritor le otorgaba cierto poder (muy relativo, por supuesto). ¿Qué hizo de él? Es de eso de lo que se le puede pedir cuentas. De la misma manera la apoyan los carnets de George Sand, publicados por Guillemin, desencadenándose contra los obreros. Y Leconte-de-Lisle me parece cómplice de la represión cuando se indigna de que no hubieran colgado a Courbet. Aparte de esto, las reacciones ante el drama del 71 tienen un efecto retroactivo: ponen en claro el "socialismo" de George Sand, el "republicanismo" de Leconte-de-Lisle, etc.

Considero a Flaubert como el hombre que no participó en la república de 1848, que aceptó el Imperio, que dejó hacer a la represión de 1871. Ya no podría ver al escritor Flaubert sin saber que también era esto. Ese teatro dentro de él en que luchaban el burgués ligado al Imperio y el hombre al que le asqueaban los burgueses, que era de un pesimismo negro. El hombre que se retira a Croisset para escribir, al mismo tiempo que decía que el pueblo le repugnaba por no haberse levantado en contra del golpe de estado del 2 de diciembre. No puedo dejar de pensar que el derecho de retirarse solitario a Croisset para escribir es una de las expresiones de la propiedad privada. Esto es parte del libro sobre Flaubert que estoy escribiendo. Pero allí recién comienza el verdadero problema: ¿Quién es Flaubert? El drama familiar del que es testigo, su odio de burgués, sus problemas sexuales: ¿por qué representarse en una mujer? Ese viaje a Oriente para escribir el libro sobre San Antonio, del que no vería nada allí. ¿Y por qué San Antonio? Trataré de mostrar cómo Flaubert sigue siendo irreductible y qué complejo se hace el problema de su responsabilidad. En efecto, desde 1857, fecha de

aparición de *Madame Bovary*, se hizo de él un realista, un representante de una generación, en el momento en que, independientemente de Flaubert, convergían verdad, realidad y pesimismo, malestar burgués. Mientras que Flaubert había escrito una obra totalmente individual y hasta antirrealista, ya que *Madame Bovary* es San Antonio. Sólo Baudelaire no se equivocó al respecto. "Madame Bovary y San Antonio son la misma cosa". No se ha tenido en cuenta lo que decía Flaubert: "Madame Bovary soy yo", y era efectivamente él. Luego él se prestó un poco al juego en *Educación Sentimental* y en ciertas cartas, pero yo trataré de demostrar que siguió siendo fiel a sí mismo: odiaba el realismo. Este malentendido fundamental acerca de su obra es imputable a la crítica, así como su responsabilidad de representante de una generación. De esta manera, las responsabilidades aparecen bastante complicadas para Flaubert: por una parte, un hombre que detesta a los burgueses pero que se alía a la burguesía cada vez que ésta está en peligro. Por otra parte, tenemos un escritor desasosegado (quidad el malestar y ya no tendremos más arte; esto deberá comprenderlo la crítica marxista), que persigue una aventura individual, a la vez sensible y metafísica. Quitar uno u otro de estos aspectos es dejar de comprender a Flaubert y llegar a la fórmula de Paulhan: "Ningún escritor es responsable".

PREGUNTA: Antes hemos definido la responsabilidad del artista como una profundización sin tabúes ni concesiones de su singularidad. Acentuar el significado objetivo de una obra puede llevar a conclusiones aberrantes (Ud. acaba de citar la de la crítica a propósito de Flaubert). Censores intranquilos nos dicen, por ejemplo: "El de Antonioni es un mundo cerrado, carente de interés" o "Luis Malle es un pequeño burgués". De allí a hacerlos responsables de cierto vacío, de una falta de perspectivas, no hay más que un paso. ¿No le parece que hay aquí una curiosa inversión de las responsabilidades? Las perspectivas son dadas por las fuerzas revolucionarias en movimiento.

J. P. SARTRE: Evidentemente. La primera posición es totalmente absurda. Y los valores que sustentan los artistas son muy variados. Hay escritores que han firmado el Manifiesto de los 121 que tienen una sensibilidad de derecha y también existen casos a la inversa. Por otra parte, hay artistas que no se nos reunirían (obliteración ideológica) pero cuya obra es un aporte real a los revolucionarios, porque es debate, espejo crítico. Este es otro aspecto de la irreductibilidad regional, que tiene que ver más bien con la verdad. Si no, se caería necesariamente en un escepticismo irracional. Se le reprochó al existencialismo ser una filosofía de pequeños burgueses desclasados, cuyos valores habían rozado durante el conflicto del 39-45. Se decía que su angustia era ésa. De esta manera se definía correctamente nuestra situación histórica. La liquidación de los antiguos valores, la vacilación del

terreno ideológico y social; era verdaderamente así. ¿Se sigue de ello que la angustia resultante era reducible a esas condiciones exteriores? Era preciso ante todo la interiorización. Luego había que vivirla y así descubrir cierta experiencia del hombre alienado y una verdad de esta experiencia.

PREGUNTA: Esta responsabilidad tiene su contrapartida ahora en la tentación de la irresponsabilidad en otros. ¿Esta "irresponsabilidad" exhibida no refleja a veces, en verdad, el deseo de preservar la autonomía del arte?

J. P. SARTRE: El problema del escapismo sólo se plantea en ciertos períodos históricamente bien definidos, por ejemplo en Francia en el momento actual, en que las perspectivas revolucionarias son lejanas —es por lo menos mi opinión— y la situación política poco clara. En la U. R. S. S., durante el gran período de Lenin y aún de Stalin, por el hecho mismo de las condiciones, no era posible esa despreocupación. Pasternak mismo no era completamente indiferente. Durante esos años me parece imposible ser como Robbe-Grillet. Luego, es verdad, todo se institucionalizó.

PREGUNTA: ¿Es posible que el papel de los artistas revolucionarios sea negarse a la institucionalización de su arte en un sentido de ser "irresponsables" ellos mismos en nombre del arte y de la revolución? Por ejemplo, ¿no forma esto parte de la clave del suicidio de Maiakovsky?

J. P. SARTRE: Para Maiakovsky las cosas son más complejas. Acuérdense de *La Chinche*. Se condena un cierto espíritu en el que podría caer el socialismo desviado, pero el hombre que lo condena es él mismo una chinche. Transpuesto al tiempo en que triunfa el socialismo desviado, lo condena en nombre de valores burgueses y presocialistas, por ejemplo en nombre de su gusto por la bebida. Esto quiere decir para Maiakovsky: no puedo desesperar de la revolución sin condenarme a mí mismo. Lo que él comprende claramente es que —cuando se es revolucionario— no se puede cuestionar el movimiento de la revolución sin cuestionarse a sí mismo radicalmente. Es que el revolucionario es la interiorización de la revolución. Por eso, si pierde la esperanza, es culpable: culpable de hacerla mal. Y culpable por justificar su pasado al juzgarla mal. En pocas palabras, es el círculo vicioso y la incertidumbre. Fue una actitud corriente en esa época. Y yo encuentro profundamente conmovedor que haya soviéticos que, al mismo tiempo que adhieren completamente a las tesis del XX Congreso, sigan diciendo: "En el tiempo de Stalin yo era stalinista; había que serlo o desesperar". Hay una gran nobleza en esas declaraciones: se niegan a borrar veinte años de vida revolucionaria diciendo: "yo no había comprendido, soy inocente". Prefieren seguir siendo revolucionarios reivindicando sus responsabilidades pasadas: mejor ser un revolucionario que se ha equivocado, que suprimirse del pasado de la gran estrategia del socialismo en construcción.

PREGUNTA: Hasta ahora sólo hemos encarado el problema del realismo

en la literatura. Encaremos ahora al realismo en pintura y en música. A propósito de Wols, Ud. habló recientemente de una revelación ontológica. ¿Podría Ud. precisarlo?

J. P. SARTRE: Repasaré rápidamente el tema de la música contemporánea. Ella ha descubierto las múltiples posibilidades del espacio sonoro. En el plano de su propia historia, ella resuelve sus propios problemas; por ejemplo: se pasa de la música tonal a la atonal. Para un marxista es un bello ejemplo de evolución de una estructura autónoma. Por otra parte, dialécticamente relacionada con la estructura subyacente que la condiciona: no habría música electrónica sin los progresos de la electrónica. Y en música, quizás más que en otra parte, encontramos la irreducibilidad de la obra de arte. Pero la música plantea problemas más complejos, particularmente el devenir de una forma. Durante la creación musical hay posibles que se revelan a través de la creación misma.

PREGUNTA: Precisamente sobre esta cuestión, el arte como mediación de la realidad, ¿le parece necesario volver a tomar en cuenta los problemas planteados por André Breton?

J. P. SARTRE: Ante todo, una cosa fundamental: el arte es lo imaginario. ¿Cuáles son las realidades del arte? Hay que ver la relación que tienen las realidades reveladas por el arte con lo real. ¿Y hay relación de irreal a real? Yo confieso que este problema es muy complicado. Hay algo seguro: no hay allí una pequeña realidad (el arte) que copie otra grande (la naturaleza). Además, para complicar más aún las cosas, están las imaginarias sociales. La sociedad tiene imaginación. Crea los mitos. Y esos mitos apuntan a cierta realidad. Tomemos a Don Juan, por cierto él testimonia la condición de la mujer desde el siglo XVII al XX. Lo imaginario es un problema capital que el marxismo deberá tratar. En cuanto a la herencia surrealista, ha explorado lo imaginario a partir del deseo infinito. Ahora pienso que es posible explorar lo imaginario a partir de la necesidad.

PREGUNTA: ¿La carencia?

J. P. SARTRE: Exactamente. El hombre se define por su carencia. ¿Por qué no trabajar a partir de lo negativo, ya que el hombre está allí...

Vuelvo a la pintura, al ser y a Wols. Su pintura es, como toda la pintura, el problema de lo imposible. ¿Por qué lo imposible? Ud. está allí, delante mío, tiene tres dimensiones y yo tengo que meterlo aquí, sobre la tela y Ud. ya no tendrá más que dos. Ud. no se moverá. Es imposible que yo dé razón de Ud. completamente aquí. Y todo el problema está en eso. Tener, a través de lo imposible, una cierta relación con el ser. No hay pintura que no haya superado esta imposibilidad. Pero ver las cosas a través de la imposibilidad de darlas, es verlas de otra manera. Se establece una nueva relación entre uno y la realidad.

Wols habla de esa idea de Klee que es fundamental en la pintura contemporánea —aparte de algunos abstractos decididos— es que el pintor forma parte del cuadro. Es también la idea de Kandinsky. Dicho de otra manera, nosotros vemos porque somos visibles y somos visibles porque vemos. Klee y Kandinsky sentían perfectamente que ya no se trata de pintar lo que va a ver un personaje exterior y que se desarrollará; sino que se trata de pintar algo que nos determina a nosotros mismos; completamente y en la relatividad misma de las cosas. Es un gran descubrimiento pictórico. El pintor clásico, el realista socialista, pintaban el mundo como si no estuvieran dentro de él. El esfuerzo del pintor contemporáneo es el de hacer participar participando, de volcarse él mismo en la tela para que nos volquemos allí con él. Todo el arte de Wols viene de allí. Buscó la manera de comprometer a la especie humana en sus cuadros. Lo ha hecho a través de lo horrible, lo que convenía al mundo en el que él vivía, sobre todo entre 1937 y 1945, y a su propia vida. Ese mundo horrible somos nosotros, al mismo tiempo que no lo somos. Nos pinta como otros para hacernos ver desde afuera y desde adentro. Pienso que esto es un hecho fundamental para dar un sentido a la pintura de hoy. La relación del espectador con el cuadro ha cambiado.

Y si próximamente se sale de la abstracción, como creo que sucederá, no será para volver a la figuración clásica, sino a través de una tentativa de este tipo. Pienso haber desmojado que hay en esto una perpetua revelación del ser. La pintura pinta lo que el pintor sabe. Así como el físico forma parte del experimento (Cf. de Broglie), el pintor forma parte del cuadro y extrae de ello todas sus consecuencias. El pintor clásico era el pintor de la macrofísica. ¿Hay idealismo en ello? La crítica debe analizar también en esto la problemática de la pintura contemporánea. ¿El pintor puede meterse en el cuadro y arastrarnos adentro? Hay que relacionar esta problemática con la evolución de las ideas de nuestro tiempo.

PREGUNTA: Es lo que decía Mathieu: "Se habrá realizado un importante progreso cuando se haya comprendido que el cuadro es una de las manifestaciones del ser". El problema es desligar la interpretación idealista de esta conclusión. Dentro del mismo orden de ideas: ¿la literatura, le parece haber efectuado una revolución técnica tan importante como la pintura y la música contemporáneas?

J. P. SARTRE: Ella no puede realizar una revolución del mismo orden. Está hecha de signos, de palabras. En consecuencia, a pesar de todas las revoluciones posibles de la literatura, llegaremos siempre a lo significativo, sin lo cual salimos de la literatura. En pintura, el ser aflora más fácilmente. En literatura trabajamos sobre signos y por lo tanto nos remitimos a objetos que no lo son. El libro no tiene importancia, sino lo designado por él. Entonces, a partir de esto, no se puede hacer una revolución que su-

prima el signo: se suprimiría el mundo. Si se interioriza el signo, se hace poesía.

Consideremos la nueva novela, que por otra parte me gusta, ¿qué aporta de nuevo respecto de otras? Tomemos, por ejemplo, a Claude Simon. Escribe sobre el tiempo, sobre la memoria. ¿En el fondo, qué otra cosa muestra que Proust? Uds. me dirán que hay un arreglo distinto. Pero estamos hablando de símbolos y la disposición no cambia nada por sí misma si no ha cambiado el contenido. Ahora, yo no veo que haya un contenido distinto entre él —Claude Simon— y Proust. Digo entonces que me encuentro en presencia de tentativas hábiles, interesantes, pero que no cambian el contenido desde Proust.

PREGUNTA: Llegemos a la forma y el fondo.

J. P. SARTRE: Generalmente, no veo la diferencia. Hay cosas que decir y se dicen, eso es todo. Si ellas no encuentran la manera de decirse, ¡y bien! no se dirán.

Pero cuando tratamos de decir cosas ya conocidas, ya dichas, bajo formas nuevas, veo aparecer la forma. Esto es la nueva novela, para mí. No hablo del formalismo, al contrario. Analizo una realidad estética de nuestro tiempo. Hay hombres que trabajan dentro de cierta orientación y yo trato de comprenderlos. Pero no veo nada de nuevo. Por el contrario, si veo *Madre Coraje* de Brecht, entonces allí pasa algo. Tengo allí a un hombre que me habla de otra manera y de otro tipo de relaciones y condicionamientos de los hombres. Y esto él lo transmite perfectamente. No veo forma ni fondo, siento una creación verdadera. Es una totalidad que se impone, a mí y a los demás. El problema de la forma es más difícil en pintura y en música, pero cuando se trabaja sobre signos que remiten a realidades sí pueden pedirse cuentas.

PREGUNTA: El marxismo no reconoce como suyos esos conceptos de significante, significado, etc.

J. P. SARTRE: Le diré que últimamente hubo en Moscú un gran congreso de semántica... o que este verano, durante una exposición, un joven pintor soviético me explicó un cuadro no figurativo en términos de información. En efecto, su tela era sobre fondo blanco con formas también blancas, con ligeros matices de tono. Decía que había elegido ese procedimiento porque así su cuadro tenía un mayor valor informativo. Dicho de otra manera, daba más de sí mismo al mismo tiempo que una tela de colores contrastados. Según él, la intervención de los colores tenía un efecto dramático y pasional que, a través de conflictos provocados en la sensibilidad, tendían a oscurecer la información propiamente dicha, es decir, a enmascarar las estructuras del cuadro tomado como totalidad.

PREGUNTA: Si el concepto de realismo aparece tan poco afirmado, si el

arte contemporáneo se hace cada vez más autónomo, por lo tanto de más en más irreductible, ¿qué sucede con la noción de vanguardia?

J. P. SARTRE: ¿Por qué quiere Ud. que haya una vanguardia? ¿Por qué tomar de la terminología de otra estructura (la política) términos que no tienen nada que ver con el arte? Hay un arte de nuestro tiempo, eso es todo. Y este arte afirma su irreductibilidad, que nunca ha perdido, pero que se creyó hacerle perder. Los que han creído reducir el arte: la crítica totalitaria, de cualquier tendencia que sea, de orden psicoanalítico o sociológico, son idealistas. Con palabras se piensa extraer el alma de la obra de arte. Pero la obra queda después de las palabras, con su forma de irreductibilidad. Y el hombre que la creó ha expresado un universal singular, es decir la totalidad que la ha producido, que la ha interiorizado y que la reexterioriza objetivándose.

SUMARIO

- Juan José Sebreli: *Héctor Raurich, un pensador maldito* 1
Héctor Raurich: *Defensa del arte* 7
María Rosa Oliver: *La transformación* 18
Tsuo Lin: *Teatro chino y teatro occidental* 23
Héctor Miguel Angeli: *Tangos* 34
Peter Kai: *Auschwitz: proceso al capitalismo alemán* 37
Jorge Raúl Lafforgue: *Mario Vargas Llosa, moralista* 48
Jean-Paul Sartre: *Sobre el realismo* 73

JORGE ALVAREZ EDITOR
en Capricornio

ADIOS A LA IZQUIERDA *

por Bernardo Carey

Dice Beatriz Guido

Adiós a la izquierda. Primero fue su título, me conminó a leerlo, Rablé, protesté con su estilo. Pero cuando terminé el libro, grité: —Ha nacido un escritor; fatalmente, si no sigue escribiendo se muere!

SEXO Y TRAICION EN ROBERTO ARLT*

por Oscar Masotta

¿Cuál es el "mensaje" de Arlt? Exactamente: que en el hombre de la clase media hay un *delator* en potencia, que en sus conductas *late* la posibilidad de la delación. Es decir, que desde el punto de vista de las exigencias lógicas de coherencia que pesan sobre toda conducta, existe algo así como un tipo de conducta privilegiada, a la vez por su sentido y por ser la más coherente para cada grupo social, y que si el grupo es la clase media esa conducta no será sino la conducta de *delación*. Actuar es vehicular ciertos sistemas inconscientes que actúan en uno, y que están inscriptos en uno al nivel más concreto, al nivel del cuerpo y de la conducta, sobre ciertos carriles lijados por la sociedad. Actuar es de ese modo, como resolver un problema de lógica. En cuanto a los términos de ese problema están dos veces a la vista (aunque no para quien lo soporta), son dos "observables": por un lado la sociedad nos enseña, y por otro lado estamos llamados, solicitados, obligados, constreñidos, todo a la vez, a resolver cuestiones que el medio social nos plantea. Solamente que estas cuestiones difícilmente pueden ser resueltas en la perspectiva de lo que se nos ha enseñado, de lo que ha sido *sellado* en nosotros por la sociedad; y la relación que va de uno a otro término, en sociedades enfermas como las nuestras, es una relación absurda (habría que precisar qué se entiende por esto) o directamente contradictoria. Pero como la capacidad lógica del

* Este libro ha sido publicado por Editorial Jorge Álvarez

* Este libro ha sido publicado por Editorial Jorge Álvarez

hombre es infinita siempre es posible resolver problemas imposibles, y hay gente que lo hace. Son los enfermos mentales. En este sentido la enfermedad mental es absolutamente lo contrario a lo que una literatura envejecida, burguesa, nos ha querido hacer entender. Es exactamente lo opuesto a la incoherencia. Es más bien la puesta en práctica de la máxima exigencia de lógica y de razón.

En este sentido digo entonces que la delación —y Arlt tiene razón— no constituye sino el tipo de acto preferencial, en cuanto a toda la lógica y la coherencia que arrastra, para conductas individuales determinadas por un preciso grupo social. Y solamente habría que hacer esta salvedad. Que cuando hablamos de lógica y de coherencia, aquí, nos referimos menos a una lógica pensada por el individuo que se enferma, que a una lógica que —no hay otro modo de decirlo— se piensa en el enfermo mental. Y en cuanto a la analogía entre conducta de delación y conducta mórbida: la tesis es de Arlt. Y es profundamente valedera. Y esto no significa moralizar: no se quiere decir que un delator no es más que un enfermo mental. Sino al revés, contramoralizar, puesto que lo que Arlt denuncia es a la sociedad que produce delatores. En cuanto a la conexión entre lógica y coherencia por un lado, y enfermedad mental o delación por el otro, es cierto que necesitaría una larga explicación. Pero esa explicación existe, no es difícil, es cierta, y yo no hago metáforas. Pe-

ro relean ustedes a Arlt. El, como era novelista, tenía en cambio que usar metáforas. ¿No recuerdan ustedes aquellas que en sus novelas se refieren a esa necesidad "geométrica", "matemática", o propia del "cálculo infinitesimal", que el que humilla, delata, o asesina, descubre como en negativo, y en el corazón negro del acto, en el momento mismo que lo planea o lo realiza?

SOCIALISMO EN LA ARGENTINA...*

por Torcuato Di Tella

Escribí *¿Socialismo en la Argentina...?* porque estaba cansado de oír discusiones que terminaban con apelaciones a la dialéctica, a las contradicciones de la burguesía, o al tiempo histórico, palabras todas cuyo significado no entendía. Pensé que era necesario clarificar esta temática, llamando a las cosas por su nombre aún a riesgo de parecer simplista, y que yo podría aportar mi experiencia de viajero, de sociólogo profesional, y de filósofo amateur.

Me da rabia pensar que en la Argentina, con las posibilidades que tenemos de salir del charco con nuestros propios esfuerzos, se desperdician tantas energías estérilmente. Pienso sobre todo en los jóvenes, y muy especialmente en aquellos que buscan apasionadamente la Verdad. (La Verdad no existe. Yo también la busqué en mi tiempo, y me di cuenta que sólo existe la verdad con minúscula, o sea la verdad científica. Pero ésta carece totalmente de sex appeal. Sin embargo, la necesitamos una vez que se nos pasa la borrachera de la Verdad.)

Ya es hora que nos demos cuenta que ni el socialismo ni ninguna otra transformación importante de nuestra sociedad va a venir de golpe. No será cuestión de diez, ni de veinte o treinta años. Hay que prepararse para una labor de más envergadura, cuya perspectiva supere nuestra vida. Para eso es preciso tener el espíritu de los constructores de catedrales. O, si se prefiere, imitar el arrojo y la convicción de un Fidel Castro tirando unas botellas Molotov contra el

* Este libro ha sido publicado por Editorial Jorge Alvarez

cuartel de Moncada, que viene a ser lo mismo, si bien se lo examina.

Dedico este libro a los trágicos cultores de la Verdad, a los marxistas y a los cristianos en serio. Ellos son la sal de la tierra, pero sus ilusiones son insostenibles, e inarraigables en un país que haya pasado la adolescencia y que no viva al borde del hambre. Es preciso demoler sus palacios, para extraer de ellos la madera de la que podremos forjar nuestros sueños. Desearía contribuir a convencernos de que se los necesita *ahora* para empezar a transformar el país, que se decidan a aceptar que viven en la Argentina, que abandonen sus pequeñas sectas. Si les interesa la política, que empiecen a contar por millones y no por decenas. Y si tienen vocación —y garras— de intelectuales, entonces que lo sean a fondo, preparándose para una larga tarea, en la que Hesse puede ser tan importante como Marx.

PUEBLO Y OLIGARQUÍA*

por Rodolfo Puiggrós

dice Alberto Ciria

Pueblo y oligarquía es el tomo inicial de la nueva edición de la *Historia crítica de los partidos políticos argentinos*, de Rodolfo Puiggrós. Pero en esta ocasión se nos ofrece algo más que un libro "ampliado y corregido". Puiggrós ha reelaborado totalmente su obra original, aogtada al poco tiempo de publicarse. Véase, si no, la temática de los seis volúmenes que componen esta *Historia: Pueblo y oligarquía* (I), *El Yrigoyenismo* (II), *Los falsificadores del marxismo y el problema nacional* (III), *El neoliberalismo de la decaden-*

*Este libro ha sido publicado por
Editorial Jorge Alvarez*

cia (IV), *El peronismo* (V) y *La clase obrera y el porvenir argentino* (VI).

Por supuesto, el autor no pretende la esquivia "objetividad" de historiadores y sociólogos al uso, que propugnan la separación tajante del objeto a estudiar (la realidad histórica, social, económica...) frente al sujeto que lo estudia (*el* historiador, *el* sociólogo, *el* economista...), de modo tal que, por un lado, habría datos a ordenar y cuantificar —especie de verdad en bruto— y, por el otro, investigadores que tabularian e interpretarían esos datos para brindarlos al lector. Y punto. El resto (ideologías, puntos de vista personales, concepciones del mundo, escalas de valores) pertenecerá al campo individual e íntimo de cada científico social, y únicamente se ha de revelar mediante un acto unilateral de voluntad del interesado.

Precisamente, Puiggrós se ubica en las antipodas de este método de trabajo útil quizás para marclanos, pero no para terráqueos. Está hondamente comprometido con su país —parte de América Latina— y con su tiempo. *Pueblo y oligarquía* es una síntesis de las grandes líneas sociales, políticas y económicas de la Argentina del siglo XIX y primera del XX, como preludio al resto de la obra, que enfoca hechos y hombres clave de nuestro país a partir de la primera presidencia de Hipólito Yrigoyen (1916-1922).

Las causas externas (v. gr., el capitalismo británico) y las internas (v. gr., las facciones políticas

que se disputaban el control de la nación) son interpretadas por Puiggrós de modo que combina las categorías marxistas de análisis con el conocimiento de la peculiar coyuntura latinoamericana del período. Ni dogmático ni anecdótico, el autor sabe dónde y cuándo entrar en la polémica histórica (la figura del general Roca, la Revolución del 90), apoyado siempre en segura documentación.

Pueblo y oligarquía es un inmejorable pórtico a la historia política y social de la Argentina en el siglo que corre. Se podrá discrepar con algunas de sus tesis; lo que no se podrá es ignorarlo.

PROCESO AL SECTARISMO*

por Fidel Castro
y Janette Habel

Porque el miedo a discutir donde haya que discutir y sobre lo que haya que discutirse no lo conoce ningún revolucionario honesto, no lo conoce ningún revolucionario sincero, y acerca de discutir lo que haya que discutir, donde haya que discutir, nadie nos puede dar lecciones a los revolucionarios, y no han de ser nuestros los intrigantes, no han de ser nuestros los seudorrevolucionarios, los hipócritas, los que creían que podían emplazarnos a nosotros o presentarnos ante nuestro pueblo como tirando un manto de encubrimiento contra hechos vergonzosos, porque nadie, nadie absolutamente de entre las filas de los hipócritas y de los intrigantes, puede lanzarnos a nosotros ese reto.

Y puesto que la suma del error, más la actividad de los contrarrevolucionarios, de los intrigantes, de los farsantes, de los hipócritas, que

* Este libro ha sido publicado por Editorial Jorge Alvarez

no les importa un bledo la Revolución, estaban situando la Revolución en duda, en entredicho, fue necesario discutirlo así, y fue necesario discutirlo aquí. Dicen que querían una taza de verdad, la luz, la publicidad, y en realidad podemos darles veinte tazas, veinte tazas y ante el pueblo exponer también con claridad, porque nosotros tenemos más que sobradas razones, para creer y para confiar en el pueblo. Sabemos bien que este tribunal, que ese pueblo, también se hace sus opiniones. Ese tribunal juzga, y suele juzgar con un extraordinario acierto, y puede sentar en el banquillo de los acusados y poner en la picota pública a cuantos farsantes quedan por ahí. Puede situar en la picota pública y desenmascarar a cuantos hipócritas y seudorrevolucionarios quedan por ahí.

Claro que la Revolución no tiene ninguna imperiosa necesidad de eso, porque en realidad no hay por qué utilizar la fuerza aplanadora de la Revolución para aplastar verdaderas cucarachas. Sería-mucho: sería como cazar tomeguines a cañonazos.

(Fidel Castro, en el juicio criminal a Marcos Rodríguez)

¿POR QUE CINEMA NUOVO?*

Jorge Alvarez edita *Cinema Nuovo*, la revista italiana, en castellano. Pero ¿por qué *Cinema Nuovo*?

No es difícil responder a la pregunta: porque es diferente. Porque es la publicación necesaria para quienes se interesan de ver-

* Este libro ha sido publicado por Editorial Jorge Alvarez

dad por el cine, porque tiene una línea definida y coherente —sin excluir las polémicas—, una concepción global del mundo, porque es una revista de cultura, un conjunto de notas serias, ensayos, estudios, críticas.

Sus trabajos interpretan al cine como fenómeno cultural, producto de una sociedad en evolución, que representa sus problemas y sus contradicciones.

La Edición Latinoamericana de *Cinema Nuovo* no es una mera "selección en castellano", porque no se limita a traducir. Trata de aprovechar todo lo que la experiencia europea ha producido de útil y asimilable para la comprensión argentina, y la latinoamericana en un aspecto más amplio. E incluye colaboraciones originales y exclusivas de los países de nuestro idioma, en proporción creciente con cada número, sobre temas importantes por su vigencia o historicidad.

Guido Aristarco, director de *Cinema Nuovo*, es el autor de la excelente *Storia delle teoriche del film* y de *Romanzo e antiromanzo*, análisis del cine italiano después del neorealismo (que Jorge Alvarez editará muy en breve en castellano). Su nombre figura entre los mejores especialistas cinematográficos de Europa contemporánea.

Cinema Nuovo - Edición Latinoamericana, no es una revista más. Es una revista de estudio. Y se llama "revista" sólo porque es periódica. En realidad, es una publicación para quien le interesa a

fondo el cine (arte, industria, medio de comunicación de masas), y no simplemente "las películas".

LA GRANADA*

3 actos

de Rodolfo J. Walsh

Fragmento del acto primero

SOLDADO: ¿No me dice nada, señor? ¿Tan grave es lo que tengo?

FUSELLI: *(da una vuelta más, antes de pararse frente a él)*. Hijo mio, haga de cuenta que le ha salido un tumor maligno, un cáncer. Peor. La lepra, porque ya nadie se le va a acercar. ¿comprende? Yo soy la última persona que le habla a un paso de distancia *(le pone una mano sobre el hombro)*, que lo toca.

SOLDADO: *(boquiabierto)*. La última...

FUSELLI: Esa granada que lleva en la mano pone treinta metros de respeto entre usted y el mundo. Parecen nada, treinta metros, pero usted ya empieza a ver el mundo de otro modo. El miedo es sólido, soldado. Un muro. No le pida a nadie que camine a través de un muro.

SOLDADO: Pero, explíqueme...

FUSELLI — Es fácil. No sé lo que usted hizo. Alguna torpeza, sin duda. Lo que importa es que ha saltado todo el artificio de fuego, salvo la última etapa, el muelle que al salir detona la carga. No me explico cómo pudo pararlo.

SOLDADO: Puse el dedo.

FUSELLI: Bueno. Ahora usted está unido a la granada, y la granada a usted, por un vínculo indisoluble.

SOLDADO: Y eso, ¿qué quiere decir?

FUSELLI: La granada es usted.

SOLDADO: Pero entonces, ¿me van a dejar solo?

FUSELLI *(asintiendo)*: Ya está solo, soldado. Puede retirar la mano.

SOLDADO *(saca la mano de la 'cuelo):* ¿Se la lleva?

FUSELLI: Es la única que tengo. De todas maneras, no sirve de gran cosa. Es un elemento, cómo le diría, ritual. Tranquiliza, da a entender que se ha pensado algo para enfrentar el destino, aunque lo que se ha pensado sea inútil.

SOLDADO: Si es así, no veo para qué la usa.

FUSELLI: Revela una preocupación, comprende? El mundo está lleno de objetos así, hechos para atestiguar una situación, no para remediarla.

SOLDADO: ¡Qué oficio raro el suyo!

FUSELLI: A mí ya no me parece raro.

SOLDADO: ¿Pero no tiene miedo?

FUSELLI: Tengo, pero es también un miedo ritual, un miedo muerto. Aquel maravilloso miedo del principio, ya no lo puedo sentir. Los explosivos, bah... Si apareciere un león, sería diferente.

SOLDADO: Aquí no hay leones.

FUSELLI: Justamente, ese es el drama. *(Empieza a guardar sus instrumentos.)*

SOLDADO: ¡Un momento, no se vaya! ¿Cómo voy a vivir así?

FUSELLI: Se acostumbrará, soldado, si realmente quiere vivir. El hombre se acostumbra.

SOLDADO: Usted encima me hace chistes.

FUSELLI: No son chistes. En cierto sentido, todo el mundo lleva encima una granada. Pero usted sabe dónde está. Es una gran ventaja.

SOLDADO: Hace un ratito me trató de apestado.

FUSELLI: Eso abarca solo un aspecto de la cuestión, el de sus relaciones con los demás. Hay otro aspecto, ¿entiende?

SOLDADO: No.

FUSELLI: Es que usted ha vivido fingiendo hasta ahora. Ya no podrá. Pensánolo bien, debería bailar de contento. Le ha ocurrido, muy joven, algo que es casi un milagro. Su destino se ha hecho obetivo. Usted es mucho más usted. ¿Qué era hace unas horas? Un desgraciado, un pobre colimba.

SOLDADO: No le permito.

FUSELLI: No diga más esas cosas. Ya no puede dejar que esas frases se pronuncien solas. Usted era un desgraciado y ahora es un gran hombre trágico.

SOLDADO: Yo prefiero ser como era y volverme a mi casa.

FUSELLI: Usted ya no prefiere. Obidece. Sus preferencias se han hecho pedazos, y no hay que lamentarlo, porque no valían gran cosa. Ah, mi Dios ¿cómo explicarle? *(El soldado se enjuga una lágrima.)* Liore. Eso ya indica una toma de conciencia. Puesto que no quiere bailar, que sería lo más adecuado. ¿Quiere que le cuente un secreto? Yo no tendría este oficio si no me hubiera pasado algo similar. Una bala explosiva de los que llaman dun-dun, en España.

SOLDADO: ¿Estuvo en España?

FUSELLI: Y en Londres, durante la blitzkrieg.

SOLDADO: Dicen que eso fue bravo.

FUSELLI: Apasionante. Las

grandes bombas ocultas, soldado, no hay nada que fascine tanto como las grandes bombas que no estallaron. Si usted o yo pudiéramos llevar una de esas rompemanzanas sobre los hombros, seríamos realmente importantes.

SOLDADO *(ríe):* ¡Las cosas que ¡ce!

FUSELLI: Eran como majestuosos cetáceos, ballenas de acero incrustadas en la tierra, dormitando en los sótanos entre las botellas, respirando bajo el pito de las iglesias donde todavía se celebraba misa. Emocionante, esas misas cantadas sobre una buena carga de trilita. Pensó, privadamente, que la relación con Dios es más auténtica cuando el diablo está en el sótano.

SOLDADO: Y usted, ¿qué hacía con las bombas?

FUSELLI: Las estudiaba, las acariciaba, después no había más remedio que desarmarlas. Eran unos bichos tan cariñosos. Siempre tenían frases de afecto y saludo, escritas con tiza o con cal.

SOLDADO: No entiendo cómo le gustan esas cosas. De a ratos me parece...

FUSELLI: ¿Que estoy loco? Dígalo, soldado. Pero no me negará la belleza de las cosas que matan.

Un sable es hermoso, brillando al sol. Un tanque es más hermoso que un Cadillac. Y uno de esos aviones a chorro que pasan como flechas es más lindo que cualquier cosa que pueda verse en el cielo. *(Toma su maleta.)*

SOLDADO: Un momento, un momento. ¿Qué... qué pasó con la dun-dun?

FUSELLI: La llevo en la espalda. Nunca estalló.

SOLDADO: Usted disparaba.

FUSELLI *(triste):* Sí. No es el lugar más honorable para llevar una herida. Pero yo era joven e inexperto. Ignoraba que la bala que a uno lo va a matar, ya está hecha, y su trayectoria también. El colectivo que lo va a pisar, lo están rectificando en el taller de la vuelta. La cornisa que le caerá encima, empezó a aflojarse hace años, y sólo espera que uno pase por debajo, como decía Quevedo.

SOLDADO: ¿Ese es un chiste de Quevedo?

FUSELLI: Es el mejor chiste de Quevedo.

SOLDADO *(afferrándose a cualquier pretexto para retenerlo):* Así que... en resumen... usted se acostó todo en España.

FUSELLI: Oh, la guerra se perdía igual. Pero ahora no escaparía. Lo más que uno puede hacer frente a una dun-dun fabricada especialmente para él, es elegir si prefiere recibirla en el pecho o en la espalda. No cambia gran cosa, por supuesto. Es la diferencia entre una condecoración y un estigma. Diferencia nada grande, pero una condecoración ayuda socialmente por decirlo así.

SOLDADO: ¿Nunca le duele?

FUSELLI: Cuando hay humedad. Poca cosa.

SOLDADO: ¿Por qué no se opera?

FUSELLI: ¿Operármela? ¡Si es lo mejor que tengo!

SOLDADO *(ríe):* ¡Qué locura!

FUSELLI: Bueno, admito que trae algunas molestias. Debo tomar algunas precauciones. En mi

trabajo no se puede impedir que a veces ocurra una explosión, a distancia por supuesto. Cualquiera de ellas puede hacerme estallar por simpatía.

SOLDADO: Si a eso le llama simpatía...

FUSELLI: Es el término técnico. Pero no es la única forma de simpatía que debo evitar, ni la más peligrosa. Si alguien me palmeara la espalda con fuerza, podría hacerme explotar. *(El soldado ríe.)* No tanta risa. Ando muy alerta. De tanto en tanto diviso en la calle algún amigo al que hace mucho que no veo, un compañero de colegio, un viejo profesor. Me gustaría saludarlo, charlar. Pero siempre cruzo de vereda porque pienso: "Este me va a palmar". Hay clases especiales de gente que eludo aunque me sean agradables: políticos, curas, médicos, todos esos grandes palmadores de espaldas. Evito contraer nuevas amistades y me esfuerzo por perder las viejas. Cuando eso es imposible, las veo diariamente, y aun dos veces por día, aterrizo en mitad de un desayuno que evidentemente no esperaba a nadie, les irrumpo en el baño, hago cualquier cosa, en fin, para no fomentar ausencias o nostalgias capaces de desencadenar esa fatal palmada que vivo esperando, y que terminará por darme un desconocido en un momento de irresponsable entusiasmo o de simple confusión. Ya ve, soldado, la simpatía me es fatal en cualquiera de sus formas. A usted le puede pasar lo mismo. Cuidese. La simpatía está a la vuelta de la esquina.

SOLDADO: ¿Pero no se puede hacer nada? ¿Qué pasa si metemos la granada en un balde de agua?

FUSELLI: Nadie sabe. Me inclino a pensar que no pasa nada, o que todo lo que pasa se cancela a sí mismo, ocurre en un secreto, una niebla, donde no podemos penetrar. Fíjese, la carcaza es de una sola pieza. El agua sólo podría entrar por ahí donde usted aprieta el resorte con el pulgar. Supongamos que se ingeniara para levantar el dedo una milésima sin provocar el estallido, que por esa pequeñísima abertura, durante muchas horas, se filtraran una o dos gotas de agua. Usted no podría saberlo, comprobarlo. ¿Se atrevería entonces...?

SOLDADO: N-no.

FUSELLI: Ya ve. Pero hay más. Las armas no se hacen solamente para el sol y el triunfo. Se hacen también para la derrota, la fuga, la noche en la zanja llena de barro, para el sueño con el agua hasta el cuello. ¿Qué puede importarle una gota de agua? El agua es un prejuicio popular. Las últimas granadas que hicieron los alemanes cuando sus fábricas ya no producían acero, eran de explosivo puro, de niplolit sin más protección que una capa de pintura. ¿Cree que eso las apartó de la idea fija que lleva adentro cualquier granada, por mediocre y falta de inspiración que sea, que eso las desvió del propósito central que las anima, que es estallar? No, sobrevinieron cuando todo se derrumbaba, en la intemperie de la desbandada, en el barro amasado por las botas de la huida, bajo los escombros, entre

las raíces. Meses, años. De tanto en tanto todavía las hiere la reja de un arado y se liberan en un solo relámpago. Nunca se sabe, hijo mío, cuánta termina una guerra. La última víctima de las guerras napoleónicas no ha nacido todavía.

SOLDADO: Quisiera saber cómo hace para hablar tan bien sin que yo le entienda casi nada. Hay momentos que me dan ganas de llorar.

FUSELLI: Oh, es que usted ve en mí uno de sus posibles futuros. No se deje conmovir. La simpatía, recuerde. En el peor de los casos, si todo le parece perdido, trate de estallar solo.

SOLDADO: Pero, ¿por qué me toca a mí?

FUSELLI: Qué pregunta, soldado. El único que puede contestarla es usted. ¿Qué sé yo de su vida?

SOLDADO: Mi vida no tiene nada que ver con esto.

FUSELLI: Ya vera que sí. Desde que nació, supongo, se estaba preparando para esto, y esto para usted. El tornero que trabajó las piezas, la helicóide, el muelle; la muchacha que las armó y en un momento distraído falseó el mecanismo; el supervisor que lo dejó pasar; ese resorte que usted atrapó contra toda lógica. Vaya multiplicando las improbabilidades, colocando un elevado a y griega sobre otro elevado a equis, aplandando las potencias en una escalera sin sentido: Toda esa magia estaba destinada para usted, y si usted no es la última ley de lo que pasa, todo es insensato.

SOLDADO *(moviendo la cabeza)*: Es inútil. No comprendo.

FUSELLI: Llámelo un milagro, si quiere, pero no se envanezca. Cualquier cosa que ocurre tiene, antes de ocurrir, y siempre que la hayamos definido a fondo, una probabilidad de ocurrir que es casi nula. Pero ocurre. ¿Cuál era, hace 24 horas la probabilidad de que mi pie llegara a ocupar en este preciso momento el lugar que ocupa? Cero. Y sin embargo, ahí lo tiene. Todo sucede a contrapelo, pero sucede. Hay en los acontecimientos un furor por producirse, por acontecer justamente, que desdén las probabilidades, las causas y las explicaciones. Lo único que puede decirse de lo que pasa, es que pasa, pase lo que pase. *(Mira su reloj.)* Debo irme, ¿sabe? Tengo otros casos esperando.

SOLDADO: No. Espere. Si todos me dejan solo, me voy a morir. De hambre, aunque más no sea.

FUSELLI: No se preocupe. Le traerán comida. Y agua. Al principio, hasta es posible que le traigan una botella de vino.

ARGENTINA A PRECIO DE COSTO

El gobierno de Frondizi

por *Gregorio Selsler*

El tema de este libro es la historia de cuatro años de gobierno de Arturo Frondizi, en el que se demuestra que el fracaso más ruidoso del régimen más representativo de la burguesía argentina indica a las claras que las instituciones liberales están tan absolutamente muertas que ni los mejores cirujanos pueden devolverle la vida y que nuestro país parece haber madurado para una profunda revolución.

Colección Documentos/6

Ediciones IGUAZU

304 págs. - \$ 270.-

LA SEGUNDA REVOLUCION EN CUBA

por *Joseph P. Morray*

La Revolución Cubana divide y agita a la humanidad como pocos capítulos de la historia lo han hecho en Occidente. El propósito de este libro es describir y aquí, latar los decisivos sucesos acaecidos desde 1959 hasta 1962 y que determinaron el carácter del régimen revolucionario.

Nadie hasta ahora, mejor que Morray, profesor de la Universidad de California y profesor Visitante de Ciencias Políticas en la Universidad de La Habana, ha contestado la pregunta: ¿por qué y cómo se tornó marxista-leninista la Revolución Cubana?

Colección Documentos/7-bolsillo

Ediciones IGUAZU

208 págs. - \$ 180.-

Distribuyen: CODILIBRO LTDA. - Valentín Gómez 2615 - Bs. As.

EL SIGLO ILUSTRADO - Yi 1276 - Montevideo.

PRENSA LATINOAMERICANA - Estado 366 - Santiago/Chile.

Autores: R. Benítez / Brascó / S. Bullrich / A. Castillo /
Cabrera Infante / L. Castellani / J. Cortázar / M.
Denevi / Macedonio Fernández / B. Guido / L.
Hecker / Hemingway / B. Lastra / F. Luna /
M. Lynch / Landrú / P. Orgambide / del Pe-
ral / Quino / Roa Bastos / G. Rozenmacher / E.
Sábato / D. Sáenz / L. Torre Nilsson / F. Uron-
do / A. Vanasco / D. Viñas / R. J. Walsh y otros.

Temas: el amor / el pasado / América / la burguesía / la
sonrisa / etc.

Título: CRONICAS.

Descripción: antología de los mejores textos inéditos de los me-
jores escritores, sobre un solo tema.

Publica: JORGE ALVAREZ EDITOR.

Frecuencia: mensual.

*Ya
aparecieron:* CRONICAS DEL AMOR.
CRONICAS DEL PASADO.

Precio: \$ 200 (aprox.).