



Jean Bloch-Michel
Visión actual de España

Emir Rodríguez Monegal
Sobre un testigo implicado

Fernand Verhesen
La nueva novela francesa

Jesús C. Guiral
Radiografía del teatro traducido

Hugo García Robles
Héctor Tosar y la música de nuestro tiempo

Alexander Solzhenitsyn
Relatos

Jorge Musto
No, la tarde

Octavio Paz
Prontos

Carlos Barral
Prosa para un fin de capítulo

Jóvenes Poetas Uruguayos

*Walter de Camilli, Enrique Elissalde, Iván Kmaid, Nelson Marra,
Roberto Maertens, Leonardo Milla y Esteban Otero*

Novedades Seix Barral



Colección Biblioteca Breve

PRESENCIAS, por Vicente Aleixandre

Un gran poeta español.

ANATOMIA DEL REALISMO, por Alfonso Sastre

Testimonio para una estética realista por uno de los más importantes autores teatrales de España.

PSICOANALISIS DE LA PERSONA, por Igor A. Caruso

Ocho estudios sobre la persona y sus relaciones dialécticas con el mundo.



Colección Fomentor

DE MURO A MURO, por Douglas Woolf

Otra revelación de las letras norteamericanas de hoy.

Distribuidores en el Uruguay

Librería - Editorial Alfa

temas revista de cultura

Director Responsable: BENITO MILLA

Secretario de Redacción: Hugo García Robles

Distribución: Editorial Alfa, Ciudadela 1389, Montevideo

SETIEMBRE - OCTUBRE, 1965 - No. 3

2 Diálogo en libertad. Editorial.

Artículos

4 Jean Bloch-Michel
VISION ACTUAL DE ESPAÑA

17 Emir Rodríguez Monegal
SOBRE UN TESTIGO IMPLICADO

22 Fernand Verhesen
LA NOVELA FRANCESA

25 Jesús C. Guiral
RADIOGRAFIA DEL TEATRO TRADUCIDO

31 Hugo García Robles
HECTOR TOSAR Y LA MUSICA DE NUESTRO TIEMPO

39 Raúl Zaffaroni
PRESENTACION DE NELSON RAMOS

Poesías

34 Octavio Paz
PRONTOS

36 Carlos Barral
PROSA PARA UN FIN DE CAPITULO

Narrativa

41 Alexander Solzhenitsyn
RELATOS

48 Jorge Musto
NO, LA TARDE

Crítica

51 Esteban Otero
EL VI FESTIVAL DE CINE DOCUMENTAL

54 Damián Carlos Bayón
ARTISTAS LATINOAMERICANOS EN PARIS

56 Fernando Aínsa
NUEVO NARRADOR URUGUAYO

Notas

57 David Rousset: El P. C. Italiano en vías de renovación. Fernando Aínsa: "Crisis de la Democracia en América". H. G. R.: Gabriela Mistral en Darmstadt.

61 Revistas

Suplemento de Temas: Jóvenes Poetas Uruguayos: Walter de Camilli, Enrique Elissalde, Iván Kmaid, Roberto Maertens, Nelson Marra, Leonardo Milla, Esteban Otero.

Especial: Una lámina en Offset de Nelson Ramos.

PRECIOS: Uruguay, \$ 15.00 - Argentina, \$ 80.00 - Otros Países: US\$ 6.00 un año (6 números)

Diálogo en libertad

Concisa, pero claramente, expusimos en el primer número de TEMAS nuestro propósito como animadores de una nueva tarea cultural. Dijimos que esta revista propiciaría *la comunicación, el diálogo y la confrontación en una hora del mundo en la que el desgaste de los esquemas ideológicos se hace cada vez más evidente, y también un movimiento de apertura cultural al margen de la cuadrícula cerrada de los partidos, los grupos y las camarillas*. Debemos añadir que aspiramos a contribuir, mediante una labor eficaz de clarificación, a liquidar uno de los estigmas más inhibitorios en la vida intelectual: el terrorismo como recurso de predominio.

Que algunos gacetilleros literarios, parapetados detrás de sus tintos, se adjudiquen la estatura de Júpiter, es sólo concebible en las más irrisorias etapas del subdesarrollo intelectual, pero es una actitud que ya no corresponde a la situación de la vida cultural uruguaya, que está en una de sus etapas más positivas. A valorar esa situación en sus términos correctos, y mediante aportaciones constructivas en el plano de la creación y de la crítica, tenderán todos los esfuerzos de esta revista, que es una tribuna independiente y no el instrumento de grupos, organizaciones o partidos.

Tres números de TEMAS atestiguan nuestra indeclinable vocación de confrontación y diálogo. Dialogar y confrontar supone reconocer implícitamente la presencia de los *otros*, no como enemigos sino como interlocutores. Al referirnos al desgaste de los esquemas ideológicos no predecíamos —sería fatuo— la muerte de las ideologías, pero apuntábamos una evidencia: la situación de mutación profunda en que se encuentran las más representativas de nuestro tiempo. Wrigth Mills ya no habla de marxismo, sino de *los marxismos*; el Concilio ha dado pruebas de cambios profundos en la mentalidad de la Iglesia; el kruschevismo inició una nueva etapa —más positiva— del comunismo al denunciar el culto a la personalidad como una aberración; Kennedy inauguró una era de inmensa repercusión en el mundo liberal, provisionalmente frustrada por su muerte; la voluntad de independencia de los países socialistas frente al dominio soviético es constante e irreversible; las concepciones del desarrollo favorecen el pluralismo de las vías de solución en los países del Tercer Mundo y en América Latina. El mundo entero en su temor a la guerra y su repudio a la hegemonía de los bloques, testimonia a favor de una premisa insoslayable: entenderse o aniquilarse.

En el orden cultural ese proceso de cambio se traduce en múltiples manifestaciones de las que dan fe los contactos permanentes entre socialistas de todos los *marxismos* —el leninismo incluido— y los cristianos, liberales y *terceristas*. Nadie que no esté aquejado de dogmatismo agudo aspira a permanecer ajeno al movimiento más interesante y positivo de esta época: el de la comunicación cultural. Frente a un mundo cada vez más abierto y desde esta sociedad abierta que es la nuestra, algunas voces disienten —pocas, por suerte— con ese gran movimiento y pretenden mantenernos crípticamente al margen o discriminar arbitrariamente la calidad y la cantidad de los contactos, ofreciendo certificados de viabilidad que nadie solicita. Son los políticos de la cultura que, atribuyéndose las claves de la historia, están paradójicamente al margen de su proceso. Es el inconveniente de mirarse el ombligo y creer que es el mundo.

Pero los que miramos al mundo sabemos que es otra cosa, más grande y más próxima a la vez. Y sabemos que estamos insertos en un destino planetario irrevocable, y que la realidad histórica incita al conocimiento y la renovación. Esa realidad exige una mentalidad abierta, una concepción del riesgo para la aventura intelectual, una disposición honesta para afirmar la verdad y reconocer el error, propio o ajeno. Por esta actitud entramos en el mundo sin salir de nuestro país, somos parte del mundo sin dejar de ser nosotros mismos. Y abolimos la mitología del desarraigo tan cuidadosamente relevada por los políticos de nuestra cultura cuya ínfima grandeza proviene de nuestro fomentado provincialismo.

Visión actual de España

Hace seis años, cuando mi primer estadia en Madrid, la capital española me impresionó como una especie de ciudad colonial en la que los bancos levantaban sus rascacielos en el centro de una meseta casi desértica. Por las avenidas vacías circulaban los Buick y los Packard de los beneficiarios del régimen, los propietarios del país. Y los taxis esperaban en largas filas un cliente eventual. Hoy, en Madrid, la circulación es casi tan difícil como en París. Hay una zona de estacionamiento prohibido y, en las horas de mayor tránsito los taxis son inencontrables. En revancha, para quien haya conocido, en la Castellana y la Gran Vía, las muchedumbres apiñadas del paseo dominical, el Madrid de los domingos es irreconocible: calzadas vacías, calles tristes y despobladas, con excepción, al atardecer, del barrio andaluz, entre la Plaza Santa Ana y la Plaza Canalejas. Los madrileños dejan Madrid por el "week-end" —al menos, los que tienen auto y que son cada vez más numerosos—. Los otros descansan debajo de los árboles de la Casa de Campo, como los parisinos en el bois de Vincennes o en Meudon.

España cambia. El plan de estabilización en primer lugar, el plan de desarrollo luego, los créditos americanos, la tecnocracia del Opus Dei, una inflación galopante, las grandes migraciones de la mano de obra están dando un aspecto inesperado a este país. Inesperado, en primer lugar, para quienes pretenden gobernarlo, cuando, en realidad, la mayoría de ellos asiste sorprendida al desencadenamiento de fuerzas engendradas por ellos pero que, en la actualidad, escapan a su control. Detrás de la fachada anacrónica que todavía le impone un régimen que marcha hacia la vejez, se está creando un país nuevo. Pero, todavía, amplias zonas quedan fuera de este movimiento, zonas geográficas o sociales.

En algunos años, España entró en el siglo XX. Hace diez años, sólo Cataluña, Vizcaya y Asturias pertenecían al mundo industrial moderno. En estos diez últimos años, la industrialización de España ha realizado rápidos progresos, favorecida, en primer lugar, por los créditos americanos, en segundo término, por la enorme afluencia de divisas provistas por el turismo, (dieciséis millones de turistas esperados este año, en un país de treinta y dos millones de habitantes). En la actualidad, incapaz de contener el aumento constante de la producción, no habiendo previsto sus consecuencias desde el punto de vista monetario, España enfrenta la inflación y el alza de los precios. Pero, dadas las estructuras económicas del país, el aumento de la producción y de la renta nacional beneficia a un gran número de individuos (comerciantes, pequeños y medianos industriales, artesanos, técnicos...), y trae como consecuencia un enriquecimiento, una elevación del nivel de vida de las clases medias, muy sensible en las ciudades. Debemos reconocer que los esfuerzos de los organismos oficiales o paraoficiales no son ajenos a este progreso económico. Así, el Opus Dei, organización apostólica en principio, empresa político-económica en realidad, contribuye, en particular por medio de los organismos mantenidos por el Banco popular (que le pertenece) y los ministerios económicos (que administra), para compensar una ideología violentamente reaccionaria y retrógrada con una modernización técnica y económica del país. En efecto, el Opus Dei quiere que España viva, desde el punto de vista económico y técnico, en el Siglo XX, y, desde el punto de vista ideológico, en el siglo XV.

Las transformaciones de la vida económica, el célebre *boom* español, van acompañadas por profundas modificaciones en las estructuras de la sociedad. En primer lugar, porque desde hace unos diez años, ésta se vio constantemente remodelada por las migraciones de la población. La emigración de la mano de obra hacia Francia, Suiza y Alemania Federal es estimulada y organizada por el Estado. Todo obrero que deja España con un contrato de trabajo debe enviar a su familia una parte de su salario que, pagado en francos o en marcos, es entregado a los interesados en pesetas, lo que constituye, en la actualidad, junto con el turismo, una de las más importantes fuentes de divisas de España. Pero los doscientos mil campesinos que, anualmente, dejan sus pueblos, van, sobre todo, a las ciudades españolas. De Murcia, de Extremadura, de Andalucía, los campesinos sin tierra y sin trabajo parten hacia Cataluña, Vizcaya o Madrid. La población de la capital ha aumentado en un millón de habitantes en diez años, y esta ciudad artificial, consagrada otrora a la administración y a la banca, se ha vuelto uno de los centros industriales más activos del país: el segundo en metalurgia, después de Barcelona y definitivamente antes que Bilbao, con ciento cincuenta mil obreros metalúrgicos instalados en los suburbios.

Naturalmente, las inversiones públicas también desempeñan un papel importante. Se construyen carreteras y represas, mientras que, por desconianza de todo lo que sea inteligencia, la enseñanza permanece por debajo de los valores promedio, tanto por su calidad, como por el número de los que la reciben. A veces, también el desorden y la ineficacia administrativa propias de la España de hoy dan resultados inesperados. Como una hilandería de algodón instalada en el Sur por el I.N.I. (Instituto Nacional de la Industria), la Industria Textil del Guadalhorce, que so pretexto de crear nuevos empleos en la región de Málaga, contrata obreras a las que paga muy por debajo de las tarifas sindicales y olvida incluir en los precios de costo la amortización de las inversiones. De tal suerte que esta fábrica ofrece a los tejedores algodones hilados a un precio fuera de toda competencia, y que las hilanderías catalanas, ya en mala situación, cierran las puertas, unas tras otras. Los empleos así creados en el Sur corresponden casi exactamente a los que se han perdido en el Norte.

Estas migraciones interiores repercuten en todos los órdenes. Los campesinos pobres de ayer constituyen hoy una clase obrera nueva, sin tradiciones y sin conciencia de clase, salvo cuando se insertan en una clase obrera antigua y ya organizada, como ocurre en Cataluña o en Vizcaya. Pero en Madrid, por ejemplo, esta clase nueva se forma a partir de cero. Y para los campesinos andaluces, que esperaban, todo el día, que el capataz del latifundista designase a los encargados de la corvea, para esos hombres que trabajaban y a los que se les pagaba, como máximo, un día cada tres, el alojamiento obrero, la paga semanal, los recursos de la gran ciudad les parecen un espejismo: ¡vaya uno a decirles que los están explotando!

Por primera vez también, parecería que el éxodo campesino podría darles, en algunas regiones, la esperanza de salir de la miseria. Se cuenta que en Extremadura la mano de obra se ha vuelto tan escasa que los campesinos empiezan a poner condiciones. Se niegan al régimen de aparcería y reclaman un salario mensual. Y dada la falta de brazos, los propietarios empiezan a comprar máquinas.

Finalmente, y es ésta, quizás, la consecuencia más importante de estas migraciones internas, se está realizando una enorme mezcla de la población que tal vez destruya las raíces mismas del provincialismo español: en la actualidad, sólo una tercera parte de los habitantes de Barcelona es de origen catalán; dentro de poco, Madrid tendrá tantos andaluces y gallegos como castellanos. A corto o largo plazo, quizá se realice la hasta ahora nunca alcanzada unidad española, fuera de toda coacción y de toda ideología, por la mezcla de las poblaciones.

El régimen no cambiará

Esta evolución económica y social es observada, podríamos decir, por un régimen para el que nada cambiará jamás y que, por su parte, no quiere ni puede cambiar. Esto no significa que todo haya quedado en la misma situación que en 1940. La represión ha terminado. El caso Grimau fue un error, innoble sin duda alguna, pero error en el sentido de que el gobierno, sorprendentemente ignorante de todo lo que ocurre en España, y sobre todo fuera de España, estaba convencido de que la ejecución de este mi-

JUAN BLOCH-MICHEL nació en Francia en 1912. Estudió Derecho. Al terminar la guerra participó en la Resistencia francesa. Detenido por la Gestapo, fue internado. A la liberación ingresó en el diario *Combat*, junto a Camus. En 1956 la editorial Gallimard publicó, de él, la novela *UN HOMBRE ESTIMABLE*. El año pasado apareció su ensayo *LE PRESENT DE L'INDICATIF*, sobre la "nueva novela". Es autor varias novelas y ensayos.

litante comunista o bien pasaría desapercibida o bien sería aprobada por el "mundo libre". Debemos destacar que el único ministro que votó contra la ejecución fue el ministro de Relaciones Exteriores, el menos directamente interesado, según parecía, por esta medida. De cualquier manera, la ola de indignación que levantó esta ejecución fue, a la vez, un motivo de sorpresa y una lección para los miembros del gobierno: hay pocas posibilidades de que semejante error vuelva a producirse. No porque el gobierno se haya vuelto escrupuloso, sino porque ahora sabe que tal actitud dañaría el esfuerzo de "public relations" que está realizando.

Este cambio de actitud le será tanto más fácil cuanto que el régimen no es, en el fondo, más que una policía y algunos bancos. El gobierno sólo se ocupa de mantener el orden y de hacer negocios. Lo propio de los regímenes totalitarios o fascistas falta en este caso: la ideología. Antes de y durante la guerra civil, la ideología fascista fue una de las armas de la Falange. Como todas las ideologías fascistas, era de derecha en el fondo, pero empleaba un vocabulario e incluso pretendía tener proyectos de izquierda, "socialistas", naturalmente. Esto bastó para que Franco y sus generales se asustaran. La Falange ha sido dejada de lado y ya no desempeña ningún papel. Cada tanto, "falangistas de izquierda" lanzan una proclamación verbosa que quiere ser "progresista". Este simulacro de oposición, ineficaz en el plano de la acción y vacío en el del pensamiento no desempeña casi ningún papel. De tal suerte que el franquismo se ha vuelto lo que es en la actualidad: un régimen autoritario sin ideología, una dictadura que se ocupa de mantener el orden sin preocuparse mayormente de lo que este orden esconde. En suma, si bien no hay ni prensa, ni radio, ni televisión que no estén amordazadas y bajo órdenes, si bien se inculca a los niños una concepción perfectamente grotesca de la historia, si bien la censura, bajo todas sus formas, es a un mismo tiempo pesada y estúpida, por lo menos la intrusión de la "ideología" se detiene allí. En la actualidad, nada recuerda el encuadramiento constante, la intrusión permanente de una ideología oficial en las actividades públicas y privadas, como conocen los regímenes totalitarios.

El franquismo es un paternalismo militar, con toda la ignorancia, la brutalidad, la estupidez, pero también con todo el desorden, el imprevi-

sible "laissez-aller" y el anacronismo que éste significa. Todo lo que podría parecer, simplemente, un "pensamiento" político es inmediatamente sospechoso a ojos de Franco: no sólo el comunismo y el socialismo o la democracia cristiana, sino también el más pálido liberalismo. Lo que explica las aventuras ridículas de Fraga Iribarne, ministro sedicentemente liberal de Información y de Turismo. Fraga, al tomar posesión de su ministerio había declarado que "liberalizaría" el sector que de él dependía: no más censura. Pero, desde que no hay "más censura", la información es más muda y conformista que nunca, los periodistas son vigilados con mucho mayor rigor. Echan de menos los tiempos en los que sabían a qué atenerse, en los que todo estaba prohibido. Era más simple y significaba lo mismo.

De lo que hoy ya no caben dudas, y de lo que las diferentes tendencias de la oposición han tomado muy clara conciencia, es de que, por sí mismo, el régimen no se modificará jamás, mientras Franco se mantenga a la cabeza. España cambia, pero el régimen no. Naturalmente, es posible obtener, cada tanto, una concesión, pero en la mayoría de los casos, Franco es lo suficientemente hábil como para tomar con una mano lo que da con la otra. Por otra parte, está convencido de que la inmovilidad y el silencio, interrumpidos cada tanto por una violenta demostración de autoridad, son los únicos procedimientos de gobierno posibles. Las pocas concesiones que ha hecho no le habían sido arrancadas, hasta estos últimos tiempos, por los españoles, sino por las necesidades de su política exterior. No fue la indignación o la presión de la opinión interna, sino su preocupación por no desentonar junto a sus eventuales compañeros del Mercado Común, lo que lo llevó a retirar al tribunal militar la mayor parte de su competencia, y a entregar a los tribunales civiles delitos que, hasta entonces, eran juzgados por las cortes marciales. Fue un gran cambio, sin ninguna duda, pero nada autoriza a decir que sea una victoria de los demócratas españoles.

"Sobrevivir a Franco"

El régimen no se transformará. Sin embargo, envejece. Franco tiene sesenta y tres años, y sus compañeros de los primeros días casi la misma

edad: Alonso Vega, ministro del Interior, tiene setenta y seis años; el capitán general Muñoz Grandes, designado sucesor, sesenta y nueve años, y su salud causa graves inquietudes; Carrero Blanco, Ministro Presidente del Consejo y eminenencia gris del jefe del Estado, tiene sesenta y siete años; Vigón, Ministro de Obras Públicas, tiene más de setenta años... Por supuesto, numerosos ejemplos nos enseñan que, en nuestra época, el poder mantiene y que ningún anciano sintió jamás, en este oficio, necesidad de jubilarse. No por ello el futuro deja de acortarse. El año pasado, en España, fueron festejados los "veinticinco años de paz" del franquismo. El próximo período será más corto.

Es por ello que algunos medios cercanos al poder empiezan a inquietarse por el porvenir. Ha nacido una nueva palabra: "institucionalización". Quienes la pronuncian y querrían dar hoy a España las "instituciones" de que súbitamente se dan cuenta que le hacen falta, se preocupan menos del presente que del porvenir, y menos del porvenir de España que del de ellos mismos. En cuanto un régimen depende de un solo hombre, los epígonos deben enfrentar este problema. Guardando las debidas distancias, es lo mismo que ocurre en Francia, y, cambiando sólo el nombre propio, podríamos plantearlo en los mismos términos: "sobrevivir a Franco".

Sin embargo, toda "institucionalización" sigue siendo imposible por la sencilla razón de que Franco encuentra que el menor cambio en el estilo de gobierno y en los cuadros institucionales del país es perfectamente inútil, y sus viejos partidarios le temen. Franco está persuadido de que la situación actual es la mejor posible y de que nadie podría gobernar España con mayor sabiduría que él. Y sus viejos compañeros tienen miedo, simplemente: piensan que la menor fisura en el edificio que han construido haría que todo se desmoronase. Creen que tienen que defenderse y defender su "orden" como en los primeros días. En cierto sentido, se equivocan: el propio jefe de uno de los principales partidos de la oposición me lo dijo: no sólo el régimen es fuerte todavía, sino que es más fuerte de lo que él mismo cree. La considerable elevación del nivel de vida de las clases medias no dejó de tener consecuencias políticas. En particular, por comparación con lo que ocurría otrora, hay un mayor número de personas satisfechas de su situación, y, por extensión, de la situación. Aun-

que el resto del país todavía no la siga, esta capa social ha ingresado a la forma de vida de las civilizaciones de consumo. Políticamente, esto significa que el presupuesto mensual para pagar el aparato de TV, el automóvil o el apartamento es más importante que la boleta de votación. La "despolitización" de las pequeña y media burguesías satisfechas, aunque preocupadas por mantenerse en el equilibrio inestable entre el presupuesto y el crédito, ya ha alcanzado a una parte de la población española, que, como me decía un profesor, "es cada vez menos sensible a los valores éticos": el confort antes que la libertad.

Sin embargo, la oposición no sólo se mantiene, sino que se desarrolla. Y como en España todo está cambiando, también ella cambia, aunque no se da cuenta de ello.

De la clandestinidad a la ilegalidad

Hay algo particularmente sorprendente en la actitud y las actividades de la oposición española actual: en dos años pasó, en una proporción considerable, de la clandestinidad a la ilegalidad. No es que todas las formaciones de la oposición no arriesguen nada mostrándose: el partido comunista sigue siendo clandestino, el partido socialista, también, y muchas más en la diversidad de las formaciones opositoras. Pero sus actividades, a veces, ya no lo son.

Es fácilmente comprensible que el partido comunista se vea obligado a permanecer en la clandestinidad. Para el partido socialista, lo que motiva esencialmente su clandestinidad, son sus vínculos con el exilio. Evidentemente, ser opositor en España es una actividad riesgosa, pero no siempre en la misma medida. El régimen tolera más o menos una oposición liberal a la que, por otra parte, no le da mucha importancia. Por el contrario, no acepta lo que todavía se vincula con quienes tuvo que vencer para establecerse, y que siguen siendo sus enemigos.

El partido comunista, por su parte, sufre, en estos momentos, una doble crisis. En Praga, donde se encuentra su comité central, acaba de realizarse una pequeña depuración. Los representantes de la tendencia "liberal" (o "italiana") Claudín y el escritor Jorge Semprún, fueron expulsados del comité central. En España, los cuadros han tenido que soportar numerosos arrestos y el partido se encuentra dividido. De cual-

quier manera es necesario que nos expliquemos. Intelectuales cercanos al partido me dijeron que las medidas tomadas contra Semprún y Claudín lo habían "trastornado profundamente". Cuando repetí esta expresión frente a elementos vinculados con la base —campesina en Andalucía, obrera en los centros urbanos— éstos se me rieron en la cara. Porque puede ser que algunos intelectuales, escritores, artistas, miembros del partido o simpatizantes, se hayan inquietado por la expulsión de Semprún y de Claudín, pero ésta no tuvo ningún efecto en los militantes, que no conocen ni siquiera esos nombres, y para quienes el partido sigue siendo una entidad perfectamente intacta, cualesquiera que sean sus dirigentes. Por el contrario, no es imposible que, internamente, las tendencias "chinas" hayan hecho algún progreso —ayudadas, por otra parte, por la publicidad que el ministerio de Informaciones da a sus actividades: Fraga multiplica, efectivamente, los panfletos editados por los pequeños grupos "chinos", esperando acelerar así la descomposición del partido. Pero, por lo que puedo juzgar —no conociendo nada, evidentemente, de los esfuerzos realizados en España por los representantes de Pekín, y de los medios de que disponen— es posible que ésta no sea más que una de las modas a las que ceden, de tanto en tanto, algunas corrientes de la oposición española. Hace algunos años, la moda era el castrismo, y se soñaba en España con una revolución campesina al estilo cubano. El asunto de los cohetes y, quizás, más aún las excelentes relaciones diplomáticas y comerciales instauradas entre el gobierno del "generalísimo" y el del "líder máximo" han apagado considerablemente ese entusiasmo. De tal suerte que pasó la moda. Y los "chinos", también ellos con su revolución campesina, vinieron a tomar la posta de los barbudos en el espíritu de intelectuales que todavía no se han dado cuenta de que España ya no pertenece totalmente al tercer mundo y que, dado su desarrollo económico, quizás sea, como me decía un joven sociólogo, "el último vagón del tren neocapitalista, pero está bien enganchada".

Socialistas y Demócratas-Cristianos

El partido socialista se plantea, hoy, dos problemas esenciales: sus vínculos con el exilio, su base obrera y sindical. Evidentemente, no sé con exactitud cuánto representa el P.S.O. (partido so-

cialista obrero) en número de militantes: sin duda, unos miles de hombres, repartidos por todo el país, es decir, un poco más que los partidos que se formaron bajo la dictadura, un poco menos que el partido comunista. En efecto, si bien la represión ha diezmado los cuadros del P.S.O., no ha alcanzado a sus militantes. En los centros donde su implantación era importante antes de la guerra, la U.G.T. (Unión general de los trabajadores) ha conservado una organización, por más esquemática que sea. La dirección del P.S.O. que reside en Tolosa, ha envejecido. Las grandes figuras del partido —Prieto, Araquistain— han desaparecido. Los primeros lugares son ocupados por figuras de segundo plano y los socialistas españoles no se hacen ningún tipo de ilusiones. Todo ha envejecido, los cuadros y el programa ¡que fue establecido hace ochenta años y nunca fue modificado desde entonces! Por esta causa, entre quienes han ingresado recientemente a las filas del partido socialista, se ha formado una tendencia que reclama —si no abiertamente, al menos por sus actitudes— la ruptura con el exilio y la formación de un partido socialista rejuvenecido, que no reconozca la dirección exterior y que ofrezca a los militantes un programa menos ajado.

Además de la renovación intelectual y humana que significaría una política semejante, tendría otra ventaja: participar de las actividades de un partido socialista así renovado significaría menos riesgos, puesto que no consistiría en "recibir órdenes del extranjero", lo que se paga mucho más caro, en años de prisión que una actividad opositora sin vínculos con los viejos cuadros de los partidos de la República. La mayoría de los miembros del P.S.O., y particularmente, aunque esto parezca extraño, los dirigentes de las Juventudes socialistas, oponen a estos argumentos un rechazo sin reservas. Interrumpir los vínculos con el exilio no sólo significaría separarse de la IIª Internacional, sino, y sobre todo, abandonar una tradición que, de alguna manera, garantiza la pureza del partido. Este argumento me lo dieron algunos miembros de las juventudes socialistas, quienes me hicieron notar que la afluencia más segura de militantes está formada por los hijos de los ex-militantes que, naturalmente, permanecen vinculados emocional e intelectualmente al viejo partido. Agregaban que, al mismo tiempo, se romperían los lazos entre el partido y la base obrera, es decir, entre

el P.S.O. y la U.G.T. Ya tienen que enfrentar graves dificultades en este terreno, dificultades sobre las que volveremos a insistir.

Junto a los antiguos partidos tradicionales, existen, en la oposición, otras fuerzas cuya lista exacta sería difícil —y quizás imprudente— tratar de establecer. Cada uno de estos grupos reúne, según la confesión de sus dirigentes, algunos centenares o algunos millares de personas. Son, siguiendo la expresión que me refería un periodista español, partidos "de palabra", dado que los únicos informes que se pueden obtener provienen de lo que dicen sus jefes. Uno de éstos grupos ha establecido vínculos, recientemente, con algunos elementos del ejército. Es un síntoma del momento que se está viviendo. Hasta ahora, el ejército podía ser considerado unido y en un solo bloque detrás de Franco. En realidad todavía lo es. Pero el problema que se le plantea es el mismo que enfrentan las demás fuerzas del régimen: cómo sobrevivir a Franco. ¿Cómo realizar, con el mínimo de gastos, las transferencias de responsabilidades después de su desaparición? Y todos alimentan, por otra parte, una firme convicción de que la desaparición del jefe carismático traerá como consecuencia cambios inevitables en la vida política española.

Volviendo a los partidos políticos, ya no como se presentaban tradicionalmente en España, antes de su aniquilamiento, sino tal como existen en Europa en la actualidad, es evidente que debemos dar importancia a la formación, en España, de un partido demócrata cristiano. Y todavía sería necesario que no hubiese más que un partido, mientras que la democracia cristiana se divide hoy en tres tendencias: una tendencia de derecha que practica una especie de "oposición de Su Majestad", otra tendencia de derecha que practica una oposición sin transacciones con el régimen, y una tendencia de izquierda. Es sabido que la tendencia de derecha que rechaza toda transacción con el régimen es dirigida oficialmente por Gil Robles. Los demócratas cristianos de izquierda querrían unirse con esta tendencia, pero se niegan a que, como consecuencia de esa unión, todo el movimiento quede colocado bajo la dirección del veterano líder conservador. Este no vé ningún motivo para ceder su lugar, tanto menos cuanto que es, quizás, uno de los pocos jefes de la oposición a quien su situación personal le permite expresar en alta voz, sin que el régimen se atreva a perseguirlo. Por otra parte,

tiene una gran ventaja —y también tiene conciencia de esta ventaja— respecto a la mayoría de los otros líderes de la oposición: la superioridad que da, o que parece dar, un prolongado ejercicio de la política. ¿Es necesario que agreguemos, además, que un importante estudio de abogado le asegura una situación excepcional? Campechano, astuto y tranquilo, impresiona, en medio de esos hombres plenos de fervor y de fantasía, como un político seguro de sí mismo y que conoce el oficio al que otros aspiran, pero que él ha practicado. Es muy posible que tales ventajas se revelen, al final de cuentas, como inconvenientes. Pero de cualquier manera, la inteligencia política de Gil Robles es indiscutible, y el documento que acaba de publicar, estableciendo una lista de los problemas que la oposición debería estudiar e incluso resolver desde ya, es, sin duda, uno de los textos más lúcidos que se hayan escrito en España, y sobre España, en los últimos años. Sin embargo, tanto las cualidades como los defectos de este viejo rutero le aseguran sólidas antipatías en las otras tendencias de la democracia cristiana que temen, en particular, ser dirigidas por él, ocupando la cabeza de su movimiento y dándole inmediatamente un tinte conservador que rechazan.

Los estudiantes

Podría sorprender, dado que los periódicos siempre traen abundante información sobre sus manifestaciones, que no hayamos iniciado este catálogo de las fuerzas de la oposición española hablando de los estudiantes. Es que, por más importantes que hayan sido los acontecimientos de este año en las universidades españolas, los encuentro de una naturaleza tan particular que es necesario considerarlos aparte.

A partir del mes de mayo último, reinó la paz en la Universidad española por una razón muy simple: los estudiantes preparaban sus exámenes. ¿Tres meses de vacaciones luego? Pero la iniciación de cursos promete ser agitada. Es sabido que los estudiantes protestaron en primer lugar contra el hecho de que el sindicato al que pertenecen de oficio, el S.E.U., no los representaba realmente, dado que únicamente los primeros responsables eran elegidos, mientras que los restantes —los de mayor importancia— eran designados. Este movimiento no nació ayer. Las primeras reivindicaciones de este orden se ma-

manifestaron en 1962, y, en Barcelona, se llegó a la huelga. El año pasado, en Madrid, se realizaron violentas manifestaciones cuando las autoridades prohibieron que continuara la "Semana de renovación universitaria" organizada por estudiantes y profesores. Pero durante 1964-1965, las manifestaciones estudiantiles tomaron una forma más viva y se extendieron a toda España.

Todavía una palabra, antes de llegar a los recientes acontecimientos: dos sindicatos clandestinos —o más bien ilegales, dado que su clandestinidad se ha vuelto muy relativa— reúnen a los estudiantes políticamente activos: la U.D.E. y la F.U.D.E. El primero es de tendencia demócrata cristiana, el segundo más izquierdista y marxista. Ninguno de los dos responde a las orientaciones comunistas.

Las manifestaciones de los estudiantes se debían a reclamos manifiestos y a motivos profundos. Los reclamos manifiestos eran la creación de un sindicato verdaderamente representativo; los motivos profundos, el malestar en el que viven todos los intelectuales españoles. El malestar de los estudiantes es el de los jóvenes que, casi siempre, están en contra de la enseñanza que reciben —cualquiera que sea el valor de algunos de sus profesores y la estima que hacia ellos profesan, y que, al mismo tiempo se preocupan por un porvenir para el cual muy frecuentemente sus estudios los preparan mal.

A pesar de los esfuerzos de numerosos universitarios, una parte de la enseñanza superior todavía evidencia el odio que siente el régimen por todo lo que sea libre pensamiento, de su deseo de encuadre intelectual y su incapacidad para realizarlo —incapacidad que sería demostrada hasta la evidencia, si ésto fuera necesario todavía, por uno de los hechos más sorprendentes y significativos que se hayan producido recientemente en este terreno: debemos recordar, efectivamente, que, encabezando la manifestación que realizaron los estudiantes en mayo último en la Ciudad universitaria, y que fue violentamente reprimida, junto a los profesores Aranguren y Alvaro, iba de Vercher. ¡Este no era otro que el hombre designado por el "Movimiento" para que enseñase a los estudiantes la "ideología" del régimen! En otro plano, la autoridad del Opus Dei, tanto sobre la propia Universidad como sobre las carreras a las que puede llevar es una grave amenaza para todos los que se niegan a la disciplina de esta organización. Mal vistos

durante los estudios, dejados de lado en los concursos, corren el riesgo de que una carrera normal en la enseñanza, la administración, la investigación o incluso en los negocios, les sea vedada.

No debemos despreciar, sin embargo, ciertos motivos de orden político. Si bien la mayor parte de la media y de la alta burguesía está de acuerdo con el régimen, y una parte importante de la pequeña burguesía se "despolitiza" a medida que su condición mejora, la politización creciente de los jóvenes, surgidos, sin embargo, en su gran mayoría, de estos medios, no debe sorprendernos. Se trata de un fenómeno que también se da en Francia. Al fin de cuentas, durante la guerra de Argelia, en una sociedad amorfa y a la que poco interesaban las proclamas de partidos todos más o menos comprometidos, la U.N.E.F. fue uno de los centros de oposición más activos y más escuchados. Posiblemente, a causa de su edad y de sus estudios, los estudiantes españoles se encuentren entre aquellos que, en este país, todavía siguen siendo más sensibles "a los valores éticos". De lo que no tengo dudas es de que todos los estudiantes que encontré durante mis recientes viajes a España están firmemente decididos a continuar con su acción y son muy conscientes de lo que ella representa.

"Islotes de Democracia"

También es necesario que digamos que, a pesar de que no constituyen más que una minoría, los estudiantes políticamente activos son cada vez más numerosos. De tal suerte que, en determinadas circunstancias, arrastran a una parte de los indecisos. En estos casos, los que están de acuerdo con el régimen, generalmente evitan ser vistos o hacer hablar de ellos. Lo que da lugar a importantes manifestaciones en Madrid, en Barcelona y en otras Universidades. Las veces que interrogué a algunos estudiantes sobre lo que querían obtener obtuve diferentes respuestas, pero todas evidenciaban un mismo estado de ánimo. Algunos sólo quieren quebrar el sindicato oficial y obtener la libertad sindical en el seno de la Universidad: el decreto dado por el gobierno, que admite la elección de representantes en los "consejos de alumnos" acaba de ser completado, poco antes de las vacaciones, por una ordenanza que, al mismo tiempo que mantiene un "comi-

sariato para el S.E.U.", confirma la autoridad del "movimiento" sobre el sindicato. Por otra parte, las precauciones tomadas en esta ordenanza, que dejan a los decanos el derecho de suspender la actividad de la asociación en caso de "desorden", prueban que, como podía esperarse, el gobierno quiere vaciar de todo contenido las concesiones que ha hecho. Finalmente, el S.E.U. se ha mantenido, evidentemente, en la organización de los "sindicatos verticales" del régimen. Es posible esperar, pues, que esta ordenanza reciba el desprecio de la mayoría de los estudiantes que se negaban a considerar el primer decreto como una victoria suficiente.

Otros van más lejos todavía dentro de lo que podríamos llamar —en el mejor sentido de la palabra— la utopía política. Esperan crear, en el seno de un régimen autoritario, lo que algunos me definieron como un "islote de democracia". Y desde allí partir a la conquista de otros "islotes", que podrían ser, para empezar, los "colegios profesionales". Sin embargo, cualesquiera que sean los resultados que pueda obtener esta acción, ya tuvo como consecuencia, en medios que, hasta el presente, se habían mantenido al margen de toda actividad de oposición, lo que todos acuerdan llamar una "toma de conciencia". "Toma de conciencia" es un término frecuente hoy en todas las conversaciones. Mientras que las huelgas y las manifestaciones obreras habían dejado totalmente indiferente al público burgués de las grandes ciudades, las manifestaciones estudiantiles —y también la violencia con la que fueron reprimidas— lo impresionó profundamente. Estábamos en Madrid, en marzo último, y no podíamos entrar en un café, un restaurant, o una tienda, sin oír hablar de los últimos acontecimientos ocurridos en la Ciudad universitaria.

Esto es lo que me parece más importante: cualquiera que sea el éxito o el fracaso de su acción, los estudiantes representan en este momento una de las fuerzas capaces de convencer a los españoles de que todavía es posible, en su propio país, luchar y arriesgarse por "valores éticos". La burguesía sigue convencida de que las manifestaciones obreras o bien son "organizadas por el extranjero", o sólo manifiestan preocupaciones materiales. Al considerar lo que hacen los estudiantes, se da cuenta de que es posible luchar, simplemente, por la libertad y la democracia, que es posible hacerlo sin que se

desencadenen las fuerzas y los horrores de una guerra civil cuyo recuerdo todavía habita su memoria, y cuyo espectro se ha convertido en un argumento utilizado por el gobierno para poner todas las acciones políticas en un mismo plano, denunciando todo lo que no es oficial como un retorno a desórdenes que nadie quiere.

Todo hace creer que la lección que hoy dan los estudiantes no será perdida y que la toma de conciencia se extenderá. Ya en otras ocasiones hemos visto que, frecuentemente, podía alcanzar a los padres después de sus hijos, y los estudiantes han enseñado mucho a sus padres, últimamente. Como se ve, en estas condiciones, la acción de los estudiantes es menos importante por los resultados precisos a los que llega que por su simple presencia. Los estudiantes no derrocarán a Franco ni restablecerán la democracia en España. La mayoría, por otra parte, no se hace ninguna ilusión a este respecto. Pero, y es éste su inmenso mérito, obligan, hoy, a una cantidad de españoles más o menos conformistas a "tomar conciencia" de que es necesario, para construir un país moderno, algo más que un aumento del consumo y un bienestar mayor —aunque siempre muy desigualmente compartido.

Los Sindicatos Obreros

Dado que las formaciones clandestinas (y que hoy podríamos llamar, más bien, ilegales) que reúnen a los estudiantes, nacieron bajo la dictadura, el problema de su unidad de acción no se plantea. U.D.E. y F.U.D.E. siempre actúan de consuno. El problema es totalmente diferente en lo que concierne a la acción obrera. Hasta una fecha reciente, sólo se habían mantenido los restos de las antiguas organizaciones obreras, en particular la U.G.T. (socialista) y la C.N.T. (anarquista), esta última particularmente activa en Cataluña. En estos últimos años, se han ubicado junto a las formaciones tradicionales los nuevos sindicatos comunistas (Oposición Obrera), los sindicatos cristianos y, muy recientemente, la A.S.O. (Acción Sindical Obrera). Esta proliferación de organizaciones sindicales plantea graves problemas y, en ciertas regiones, es nociva para la unidad de acción.

Una vez más, nos damos cuenta de que los problemas se plantean diferentemente según el nivel de evolución de la clase obrera. Así, en Cataluña, país de vieja tradición obrera, la

U.G.T. y la C.N.T. mantienen su vivacidad, o, más bien, la han recuperado. Por otra parte, aunque guardando su personalidad propia, estos sindicatos se han reunido con las organizaciones obreras cristianas en el seno de la nueva A.S.O. Lo que, por otra parte, no deja de inquietar a los dirigentes del partido socialista, que ven con malos ojos esta fusión y temen que los prive de su base sindical. En Madrid, por el contrario, donde se está formando una clase obrera sin tradición, las viejas organizaciones no logran reunir militantes y el núcleo activo del sindicalismo está formado por la A.S.O. Barcelona y Madrid pueden ser considerados como modelos que se reproducen en el resto del país: así, las organizaciones obreras tradicionales siguen bien implantadas en las antiguas regiones obreras de Vizcaya y de Asturias, y ceden el paso a la A.S.O. en los nuevos centros industriales del sur. Por su parte, la Oposición sindical (comunista) busca, en la mayoría de los casos, vincularse con otras organizaciones, sabiendo que no puede nada, o casi nada, cuando actúa sola. Cuando se atreve a montar, por sí sola, una huelga o una manifestación, sabe que, en la mayoría de los casos, va al fracaso. Sin duda, las órdenes que a veces le llegan de Praga la obligan a adelantarse a este tipo de desastre. Aparentemente, en la mayoría de los casos, quiere evitarlo.

Actualmente, en algunas regiones, la actividad de los sindicatos obreros ha tomado formas bastante similares a las de la actividad estudiantil. Así como en las Universidades se reunían "cámaras libres" de estudiantes, en Barcelona sesionaban "comisiones obreras" que no se ocultaban mayormente. Una diferencia notable, sin embargo: los estudiantes habían elegido a sus representantes en las "cámaras libres", pero los obreros no pudieron hacerlo para las "comisiones obreras". Sin embargo, también aquí, el envejecimiento del régimen, la industrialización del país, la urbanización y el contacto con el extranjero —en particular por el regreso a España de los obreros que trabajaron en otros países de Europa— han modificado el aspecto de las actividades sindicales. Ha desaparecido un cierto temor, a veces incluso ha cambiado de terreno y ya hay patronos prudentes que cierran los ojos frente a actividades ilegales de las que nada ignoran. Por otra parte, suprimido el tribunal militar, los riesgos son menores y —también hay que decirlo— las torturas menos frecuentes y menos

atroces. Esto no significa que la tortura haya desaparecido. La policía la usó abundantemente, como se sabe, el año pasado, en ocasión de las huelgas de Asturias, y todos recordamos las protestas de la mayoría de los intelectuales españoles contra estas prácticas, así como recordamos las respuestas violentas, embarazadas e inhábiles de Fraga. La policía ha vuelto a empezar, varias veces, este año, y otros casos de torturas han sido denunciados, ya sea en protestas públicas, ya sea frente a los tribunales. Todo lo que podemos decir es que un obrero detenido por hecho de huelga o por actividades sindicales ilegales tenía la certeza, hace dos años, de que sería torturado. Hoy, puede tener la esperanza de evitarlo. Así, los sindicalistas recientemente detenidos en Barcelona fueron obligados, *solamente*, a mantenerse de pie, sin dormir durante los tres días en que estuvieron a disposición de la policía.

Otra novedad es que, en la actualidad, el sindicalismo se siente menos aislado que otrora. Las huelgas sucesivas crean una solidaridad de clase que se acrecienta todos los días. Las *hermandades* de la Acción católica han aportado, con frecuencia, apoyo moral y material a los huelguistas o a los presos. En pocas palabras, si bien la acción sindical se despierta y sale aunque más no sea un poco de la clandestinidad, también representa una fuerza del mismo tipo que la de los estudiantes: en el sentido de que los sindicatos son todavía más importantes por su presencia que por su acción. Sus reivindicaciones materiales (aumentos de salario, aplicación o modificación de los convenios colectivos) van a la par con sus reivindicaciones políticas: agitación en el seno y contra los sindicatos verticales, reivindicación de la libertad sindical y del derecho de huelga. También allí, se da una suerte de toma de conciencia a la que no ha sido extraña, y de esto hemos de hablar ahora, una influencia exterior a la clase obrera.

Las Encíclicas de Juan XXIII

Este año, en el Palacio de Justicia de Madrid, se desarrollaron manifestaciones de sacerdotes. Un cura vasco era perseguido por haber justificado, desde el púlpito, las huelgas y haber condenado un régimen que se opone a toda justicia social. ¿Habrá cambiado algo en esta Iglesia de España que bendijo las armas de Franco, justificó y estimuló las masacres de la represión? Es cier-

to que esta manifestación era hecha por curas vascos y que el clero vasco, como el clero catalán, representa uno de los puntos de apoyo esenciales de la autonomía provincial. Sin embargo, la acusación no era por haber defendido propósitos subversivos en el plano de la unidad nacional, sino en el plano social. Había también, en este proceso, un hecho significativo que debemos señalar: en España ningún sacerdote puede ser llevado frente a un tribunal laico sin autorización de su obispo. Por lo tanto, el obispo había aprobado el proceso.

A partir de este hecho podemos esquematizar la posición del clero español. En su casi totalidad, la jerarquía sigue siendo un fiel apoyo del régimen. En virtud del concordato, los obispos son designados por Franco y, en esta elección, sus opiniones políticas desempeñan un papel por lo menos tan grande como el de sus cualidades evangélicas. Un estado de ánimo muy diferente reina en el clero local, y más aún en ciertas órdenes regulares. Los curas no pueden mantenerse a cubierto de las influencias que sobre ellos ejercen sus propios parroquianos. Saben toda la miseria que ocultan, en los centros obreros, las mentiras del régimen. En las parroquias de los pueblos a pesar de que la miseria sea allí, frecuentemente, mayor todavía, el cura permanece indiferente, en la mayoría de los casos a la verdadera condición de sus fieles, o, al menos, su compasión y su caridad nunca se manifiestan en una reprobación hacia aquellos —potencias políticas o económicas— que son responsables de esta miseria. Problemas de origen quizás, también de tradición, temor de los grandes propietarios que vigilan al cura y están en buenos términos con el obispo y la policía. En el caso de las órdenes regulares, y en particular de los jesuitas, la influencia del Vaticano actúa directamente, sin ser detenida por superiores dependientes del régimen. Así, el clero urbano y ciertas órdenes regulares sintieron profundamente las encíclicas de Juan XXIII, *Mater et Magistra* y *Pacem in Terris*. Un problema de conciencia muy grave se planteó a unos y a otros. Provenía del hecho de que la Iglesia tomaba una actitud que justificaba las reivindicaciones populares. Por voz del Papa, la Iglesia ya no predicaba la resignación a los pobres, sino que reclamaba justicia a los propietarios. A esto, debemos agregar que una de las leyes fundamentales del régimen franquista quiere que el estado español se adapte, en su

organización y en sus leyes, a la doctrina católica. La posición del Vaticano, nueva en su firmeza y en su claridad, estimulaba a la Iglesia española, a no querer dejarse confundir con la opresión hipócrita del régimen y de los ricos. La propia ley le permitía mantenerse fiel a sus deberes de estado oponiéndose a las injusticias sociales. En la organización de la Acción católica, en determinados órdenes regulares y en numerosos curas de parroquias urbanas, la influencia de Juan XXIII se hizo sentir poderosamente. Los cleros vasco y catalán, focos naturales de las reivindicaciones autonomistas fueron reforzados en su particularismo y su alejamiento del régimen. Y los dirigentes de los sindicatos cristianos y de la Acción católica, ya influidos por los católicos franceses de *Esprit* y de *Témoignage chrétien*, se vieron rápidamente apoyados por amplios sectores del clero. Es en esta medida que podemos decir que, en una España que cambia, también se produce un cambio en la Iglesia española. Pero un curioso paralelismo se establece entre la Iglesia y el régimen: cualesquiera que sean los cambios sobrevenidos o por sobrevenir en la sociedad española, el régimen no cambiará. Y, de la misma manera, las agitaciones que se producen en el seno del clero español, siempre se detendrán en la puerta de los obispos: la jerarquía no cambiará mientras el régimen no cambie.

Vascos y Catalanes

No sé si todos los catalanes son catalanistas, pero todos los que encontré lo eran, cualquiera fuese el medio al que perteneciesen. Durante mucho tiempo el catalanismo se basó no sólo en una originalidad de lengua y de cultura y en una cohesión y una homogeneidad ética, sino también en la convicción de que Cataluña se encontraba a la vanguardia de España, más rica, más activa, más abierta al mundo, más moderna. Era cierto. Ya no lo es, al menos, no del todo.

La originalidad de lengua se mantiene, a pesar de la afluencia de españoles desde otras regiones del país. Sin duda, frecuentemente, estos inmigrantes, por lo menos en la segunda generación se integran a Cataluña, cuya lengua y cuyo espíritu adoptan. El escritor Francisco Candel dedicó recientemente un libro a estos inmigrantes: *Los otros catalanes*. Pero no hay una certeza absoluta de que estos recién llegados se vuelvan

siempre "otros catalanes". En Barcelona se están formando suburbios en los que no se habla más que castellano. Y sólo una tercera parte de los habitantes de la propia Barcelona son de origen catalán.

Por otra parte, Cataluña ya no es más, como lo era antes junto con Vizcaya, la región más moderna de España. Otras regiones se han industrializado, mientras que, al no invertir sus beneficios en sus propias empresas, los industriales catalanes han dejado que sus instalaciones envejeciesen, se desgastasen y pasasen de moda. Como siempre, Cataluña está abierta al mundo y sobre todo a Europa, en espíritu y en corazón, menos de hecho. El puerto de Barcelona nunca se recuperó de la interrupción que la guerra civil impuso a su actividad: una parte del tráfico que lo enriquecía pasó, definitivamente, a otros puertos mediterráneos, y, en particular, a Génova.

El catalanismo ha perdido, pues, al mismo tiempo, sus bases y sus puntas de lanza. Sin embargo, en el plano de reivindicación nacionalista, no hace más que exasperarse. Me parece posible explicar este fenómeno. Por la política del régimen, en primer lugar. Sabemos en qué ha consistido: en nombre de la unidad española, consistió en ahogar todo lo posible todo lo que hace la originalidad de Cataluña: prohibición de la enseñanza en lengua catalana, prohibición de la publicación de diarios y revistas en catalán, ningún lugar es acordado al catalán en la radio o en la televisión. Únicamente los libros son autorizados, y son muy leídos. La reacción antifranquista, cualesquiera que sean sus motivos, encuentra, pues, aquí, una base muy segura: es, antes que nada, catalanista. Y la exasperación antifranquista se ha vuelto catalanismo exasperado. Oscuramente, y los castellanos no dejan de reprochárselo, los catalanes encuentran en esta actitud una especie de coartada. "Estamos bajo una ocupación, así como ustedes estuvieron durante cuatro años ocupados por los nazis. Pero para nosotros, esto ya lleva veinticinco años", me decía un catalán. Estas palabras, repetidas en Madrid, fueron mal recibidas. Al hablar así, los catalanes parecen querer olvidar el papel que la burguesía y las "clases dirigente" catalanas desempeñaron —y todavía desempeñan— en el franquismo. Como por ejemplo Juan March y el implacable cardenal Pla y Deniel, arzobispo de Toledo, catalán de nacimiento, que siempre se ma-

nifestó cómplice de la represión. Por otra parte, si bien la reivindicación catalana afirma que no tiene nada de separatista, reclama para Cataluña un estatuto de autonomía que sea, por lo menos, el que tenía en 1939. ¿Quién sabe, sin embargo, si España se acomodará fácilmente a un estatuto que responde mal a una situación nueva, y, particularmente, a la situación de Cataluña en España? ¿Quién sabe si los llamados —con demasiada facilidad, quizás— "otros catalanes" y que no están tan catalanizados como quiere creerse, aceptarán fácilmente un estatuto que podrá transformarlos en extranjeros en su propio país? Sé que los catalanes aseguran que su anticentralismo no tiene nada que ver con un nacionalismo caduco en la actualidad. Esperan, en consecuencia, que una Europa políticamente constituida los ayudará a descubrir las nuevas formas de su independencia. Es posible. Lo que, por el contrario, no ofrece ninguna duda es que chocarán, cuando llegue la ocasión, con un centralismo madrileño frecuentemente incapaz, debemos confesarlo, de encarar este tipo de problemas con suficiente amplitud de criterios. Todavía es necesario que muchos hombres se den cuenta de que el problema será planteado y que de nada servirá limitarse a negarlo. Un socialista, como el profesor Tierno Galván, cree posible organizar la España del futuro no como una pluralidad de nacionalidades, sino como una pluralidad de comunidades. Término que, evidentemente, habrá que definir con precisión.

La situación de los autonomistas vascos es diferente, y mucho más difícil todavía. Sin duda, Vizcaya sigue siendo una región altamente desarrollada en el plano industrial y económico. Por esta causa, conoció, a su vez, la llegada de emigrantes de otras regiones del país. Pero, en este caso, la asimilación lingüística, que es fácil en Cataluña dados los caracteres comunes del Catalán y del castellano, es imposible: ni el recién llegado, ni sus hijos llegarán a aprender el vasco, y no sienten deseos de hacerlo, así como carecen de los medios. Otra diferencia: si bien en Cataluña la burguesía y las clases populares comparten el mismo apego por la propia originalidad, esto no ocurre en el país vasco. Aquí la burguesía, a causa de su propia situación y de sus funciones económicas —gran banca e industria pesada— siempre estuvo estrechamente vinculada con Madrid. La reivindicación nacionalista es pues un fenómeno mucho más

popular, mucho más limitado y queda, cada vez más, en manos de un grupo que se aísla progresivamente en la masa de los recién llegados. Podemos ver así, que, entre los problemas que los españoles deben estudiar hoy para poder resolverlos en la España de mañana, estos no son los menos espinosos.

Un porvenir contradictorio

¿A largo término, cuál es el porvenir político de España? Pienso que, en la actualidad, en España o fuera de ella, es imposible predecirlo con certeza. Sin embargo, algunos datos actuales autorizan previsiones prudentes. Parece indudable que el franquismo dure tanto como Franco. Ninguna revolución —los españoles no las quieren— ninguna revolución profunda modificará el régimen mientras el dictador mantenga su autoridad en el país. Por el contrario, el régimen seguirá envejeciendo: pobre de ideas, imbuido de principios arcaicos, incapaz de comprender las transformaciones que se producen en el país, incluso cuando él mismo las ha provocado, lleno de odio y de miedo frente a todo impulso espontáneo y frente a toda reflexión verdadera, en cualquier dominio que sea. Mantendrá la ficción constitucional en la que se apoya, incapaz de cambiarla en nada y convencido de que es posible hacer pasar por medios de gobiernos el inmovilismo y esa especie de suave estupor en que se ha quedado. La liberalidad que se ha producido en la vida pública española desde hace algunos años —fin de la represión, desaparición de los tribunales militares, normalización progresiva de la acción de la policía— estimulará, por el contrario, una oposición dividida y políticamente débil, pero que representará la única parte viva y moderna del país, que se manifestará cada vez más abiertamente. Sin duda, un día u otro, los grupos que pertenecen a los círculos dirigentes menos obtusos, o menos ciegos, terminará por comprender que su problema —que consiste en sobrevivir a Franco —no podrá ser resuelto sin ponerse de acuerdo con una parte de la oposición. Entonces, para ésta será el día de la gran tentación: la "izquierda" del régimen y la "derecha" de la oposición podrían, aparentemente, entenderse con bastante facilidad sobre medidas de transición. Pero el riesgo para la oposición que acepte entrar en este juego consistirá, entonces, en entrar en el de las fuerzas

que, como el Opus Dei, cualesquiera que sean las concesiones de forma que pronto consentiría, tienen por objetivo principal mantener a España fuera de toda corriente de pensamiento político verdadero, ya se trate de liberalismo o de socialismo. En consecuencia, no es azar que el principio de prohibición de toda colaboración con el régimen haya sido formulado recientemente por Gil Robles como la primera regla a seguir: las fuerzas de derecha, las que él dirige, en particular, llegado el momento, serán las más tentadas por una operación de este tipo.

En lo que respecta al porvenir inmediato, las cosas parecen más claras y, curiosamente, totalmente distintas. Porque es casi seguro que, en todos los medios donde ya se ha manifestado, la agitación comenzará nuevamente. La inflación y el alza de los precios han causado una disparidad tan grande entre los salarios y el costo de la vida que es posible prever para 1965-66 una serie de movimientos de reivindicación totalmente espontáneos. Y, fenómeno bien conocido, una de las consecuencias de estas huelgas será reforzar la cohesión y la influencia de los sindicatos ilegales.

Movimientos análogos, aunque muy diferentes en los motivos que los provocan, se desarrollarán en la Universidad. La minoría políticamente activa que conduce los sindicatos de estudiantes ha obtenido una victoria demasiado grande —obligando al gobierno a otorgarle una representación aumentada en el S.E.U.— como para admitir no sólo que esta victoria le sea robada, sino simplemente para limitarse a ella. Como lo preveían cuando hablaba con ellos, los estudiantes saben, hoy, desde la publicación de las ordenanzas de aplicación del decreto, que lo principal sigue siéndoles negado. La reiniciación de los cursos será, probablemente, la reiniciación de la agitación en los medios estudiantiles.

Frente a movimientos de este orden, entre los obreros y entre los estudiantes, es posible prever, hoy, que el gobierno reaccionará cada vez más violentamente. Como me decía un universitario socialista, lo que más asusta en la actualidad, no es un retorno a la violencia dirigida. Sin llegar a los excesos y a los crímenes de la represión de los primeros años, el gobierno bien podría reaccionar, frente a las manifestaciones, con algunos actos extremadamente violentos, destinados a intimidar a la opinión pública.

La evolución del país, por su parte, seguirá haciéndose en las mismas condiciones, es decir los esfuerzos de modernización serán estimulados por la existencia de estructuras técnicas favorables y satisfactorias, y, al mismo tiempo, esos esfuerzos seguirán encontrando el obstáculo de una administración ineficaz y corrompida. Pero finalmente, a menos que una crisis financiera grave, causada por la inflación, detenga súbitamente ese desarrollo, es probable que el impulso tomado por España no se detenga. El país ha salido para siempre del tercer mundo, al menos en su mayor parte, y accede, bien o mal, desigual y caóticamente, al neocapitalismo común a todos los países de Occidente. Materialmente, los españoles viven y vivirán cada vez mejor, aunque esta mejora sólo alcance muy lentamente a las capas menos favorecidas —y, en particular, a los campesinos—. En cuanto a las fuerzas políticas, la debilidad de las que representa la oposi-

Por la libertad Universitaria en España

Como consecuencia de la agitación universitaria ocurrida en España en 1964, los profesores Aranguren, García Calvo, Montero Díaz y Tierno Galván fueron suspendidos en febrero último de sus cátedras de enseñanza. El profesor Luciano de la Calzada, designado por el gobierno español para efectuar una investigación sobre las actividades de los cuatro profesores mencionados, acusa a sus colegas de "haber provocado desórdenes en la Universidad y haber animado a los estudiantes para que realizaran asambleas de protesta", recomendando que dichos profesores sean excluidos de la vida universitaria, decisión que ahora está en manos del Ministro de Educación Nacional. Ante esta situación,

ción no debe llamarnos a engaño: el fin del franquismo —por la desaparición de Franco— tendrá como primer resultado una súbita cristalización política de un país largo tiempo despolitizado por la violencia, parcialmente despolitizado hoy por la indiferencia. Un día u otro, se impondrá una elección y el fenómeno bien conocido de la aglutinación política muy bien puede producirse. Ocurrirá entonces en España lo que ocurrió en Francia: en 1940, los resistentes eran algunas decenas, algunos centenares hasta 1943 y millones en 1944. Los partidos de oposición de España saben que no constituyen más que cuadros, que no sabemos qué llenará algún día. Hace falta mucho coraje, paciencia y convicción para seguir trabajando y para hacerlo desde hace tanto tiempo en tan penosas condiciones, en vistas a una meta tan lejana.

Traducción de Gabriel A. Saad

los abajo firmantes, profesores e intelectuales uruguayos, pedimos públicamente que no se prive a la Universidad española del valioso concurso de los profesores encausados por el gobierno español y que se les reponga en sus cátedras reconociendo sus derechos a defender la libertad universitaria y la libertad espiritual.

Héctor J. Apezchea, Mario Benedetti, Aníbal del Campo, Néstor Campiglia, Alfredo Errandonea, Luce Fabbri, Gley Eyherabide, Dionisio Garmendia, Jesús C. Guiral, Carlos Martínez Moreno, Horacio Martorelli, Alfonso Llambías de Acevedo, Juan Carlos Onetti, Emir Rodríguez Monegal, Aldo Solari, Juan Carlos Somma, Roberto Maertens, H. García Robles, Benito Milla, Leonardo Milla.

Emir Rodríguez Monegal

Sobre un testigo implicado

1 Detrás de una mampara

Tres novelas, publicadas en el lapso de trece años marcan el desarrollo de Mario Benedetti. En 1953 *Quién de nosotros*, es una novela corta, o *nouvelle*, en que el escritor de cuentos ensaya su mano y propone un clásico triángulo desde el testimonio triple del marido (en su *Diario*), de la mujer (en una carta al marido), del amante (es escritor y escribe un cuento sobre el tema, cuento que anota con observaciones críticas y autobiográficas). A la estructura breve y compleja de este primer intento novelístico, sigue una novela lineal, *La tregua* (1960), en que el protagonista cuenta su propia historia por medio de un *Diario* íntimo: este recurso concentra el punto de vista (disperso en la obra anterior, y hasta contrapuntístico) y subjetiviza toda la narración al hacerla coincidir con lo que descubre, día a día, el protagonista. La tercera novela, *Gracias por el fuego*, tiene una estructura más libre. Aunque está contada en su mayor parte desde la conciencia del protagonista, hay capítulos en tercera persona que lo muestran desde fuera e impersonalmente (como el primero) o que asumen la perspectiva de algún otro personaje secundario para contar lo que el protagonista no podía saber. Aún así, el peso del relato en primera persona acaba por imponer un tono *confesional* al libro.

Esta explicación técnica quiere apuntar un hecho importante: a Mario Benedetti le interesa precisar, siempre, la perspectiva desde la cual cuenta sus historias. No es casual que en sus

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL es uno de los críticos uruguayos de mayor solvencia. Profesor de Literatura, ha enseñado en Uruguay, México y EE. UU. Ha publicado varios libros y colabora en algunas de las más importantes revistas americanas.

tres novelas haya un predominio del relato y que en las tres el relato más importante siempre esté centrado en un personaje que de alguna manera es siempre el mismo: un montevideano de clase media, mediocre y lúcidamente consciente de su mediocridad, desvitalizado, con miedo a vivir, resentido hasta contra sí mismo, quejoso del país y de los otros, egoísta por la incapacidad de comunicarse, de entregarse entero a una pasión, candidato al suicidio sino suicida vocacional. El personaje cambia de edad y de nombre, de condición social y de esperanzas superficiales, pero en su entraña es el mismo.

En *Quién de nosotros* se llama Miguel y es el marido del triángulo. Lleva con Alicia, su mujer, una existencia rutinaria que arranca del tiempo que fueron compañeros de estudios. Lo único que pone un poco de pasión en esa rutina es la sospecha, alimentada como una llama tenue, de que Alicia se equivocó al casarse con él, que debió haberse casado con Lucas. Fracasado en su intento de imponer al amigo a Alicia, el protagonista casa con ella pero sueña siempre con el reencuentro de su mujer y el otro. Hasta que él mismo se encarga de propiciarlo. En esa trama se advierte muy clara la raíz edípica de la relación del protagonista con su mujer. Para Miguel, Alicia es del Otro. Como la realidad se niega a confirmar esa oscura necesidad, se ve obligado a forzar la realidad, echar a Alicia en brazos de Lucas, coronarse él mismo. El asunto serviría en manos de Boccaccio para una burla feroz. En la *nouvelle* de Mario Benedetti el tema muestra, desde tres ángulos, la mediocridad de unos seres destinados a vivirlo todo de préstamo, hasta la mujer legítima. Esa mediocridad es lúcida, lo que no la hace más llevadera.

En *La tregua* la situación aparece más disfrazada porque el protagonista es viudo y se enamora de una mujer veinticinco años menor, una empleada de su oficina. Pero también el esque-

ma edípico asoma entre líneas. La atención del protagonista se aviva cuando sabe que la muchacha tiene un novio; él mismo ha vivido una precaria vida sexual desde que su mujer murió cuando él tenía 28 años (ahora tiene casi cincuenta); su virilidad está como adormecida y sólo conoce higiénicas relaciones con alguna mujer encontrada al azar y nunca reencontrada. Todos los datos que ofrece el protagonista sobre sí mismo dibujan la imagen de una vitalidad muy menguada. Sólo piensa en jubilarse, en sobrevivir; se encierra en sí mismo, como en una cáscara protectora; considera su vida liquidada y se asombra de ser capaz (a los 50 años) de volver a enamorarse. En muchos aspectos, su psicología se parece a la del protagonista de *Senilitá*, sólo que Italo Svevo diseñó un infierno más dramático para su personaje. Lo que acontece al protagonista de *La tregua* es una relación tímida, lenta, que sólo de a poco se convierte en amor, con una muchacha también tímida, retraída, desvitalizada. La muerte de la muchacha, que corta de golpe ese renacimiento del protagonista, parece obedecer más a los deseos secretos del protagonista (incapaz de vivir realmente) que a un golpe de efecto del autor. Para este muerto vocacional, un verdadero amor es demasiada vida.

En *Gracias por el fuego* el problema se complica porque Mario Benedetti traslada el conflicto del tema secundario del amor al tema central del odio. Ese odio por la vida que se insinúa en la peripecia del marido de *Quién de nosotros* y que convierte al protagonista de *La tregua* en verdadero ángel de la muerte, es aquí el motivo central de la novela. El odio se concentra en el padre de Ramón Budiño. Porque ahora sí, el complejo edípico desnuda de una vez por todas su máscara. El protagonista es un hombre maduro que ha vivido toda su vida a la sombra de su padre, un hombre poderoso y rapaz. Está marcado desde la infancia por esa personalidad que todo lo avasalla. Uno de sus recuerdos más tenaces es la violación de su madre por el padre a la que asiste detrás de una mampara: el deseo del padre imponiéndose contra la voluntad de la madre, él mismo como testigo impotente de un hecho que lo supera. Esa escena, que Mario Benedetti describe con rara intuición y en la que no falta siquiera la metáfora de una lapicera fuente que el protagonista ha venido a buscar y que al cabo abandona, pone al descubierto las raíces del odio. La racionalización del odio está

clara: el padre es un capitalista inescrupuloso, uno de los que se enriquecen con la miseria ajena, un explotador. Pero el odio arranca de más lejos: arranca de ese amor desmedido de Ramón Budiño por su padre, amor que lo frustra y hasta lo castra (simbólicamente) al verificar su impotencia detrás de la mampara. Cuando al final de la novela, el protagonista no se anima a matar a su padre y termina por matarse, cumple en esa castración simbólica que es el suicidio su destino de fracasado parricida.

2 La melaza común

Otras lecturas de estas novelas son muy posibles, y han sido propuestas reiteradamente por diversos críticos. No quiero decir que son superfluas o que no puedan contener cosas muy valiosas. Quiero decir que si no empiezan por reconocer esta línea profunda que une a las tres narraciones y a sus protagonistas, corren el riesgo de quedarse fuera, de convertirse en catálogo de lo que el crítico admiró o rechazó en ciertos pasajes de las novelas. Una de las reacciones más corrientes es leerlas como reflejo de una realidad uruguaya, y hasta montevideana. La menos localizada, *Quién de nosotros*, ya revela esa psicología inconfundible de esta zona del Plata. Se advierte no sólo en cierta guaranguería que el protagonista no puede dejar de ostentar (la guaranguería se perfecciona en muchas anotaciones de Martín Santomé), o en los resentimientos de clase media contra los pitucos (bastante clase media, dicho sea entre paréntesis), o en el resentimiento nacional contra países más poderosos (el antiyanquismo tiene sus buenos ribetes masoquistas); también en el trazado profundo de las aspiraciones y las fobias de estos personajes se escucha la letra de tango reprimida, la anticursilería que es una forma más penosa de la cursilería, el temor a mostrar los verdaderos sentimientos, a reconocer las pasiones, a creer verdaderamente en algo. Un puritanismo frente al hecho sexual, que va acompañado con una cierta ostentación de machismo, revela hasta qué punto los tabúes del catolicismo (tanto en lo que permiten solapadamente como en lo que prohíben) condiciona la moral de éstos personajes. Incluso el descreimiento del protagonista, esa ausencia de Dios que se repite en las otras dos novelas, es una forma tibia y aguada de pedir a Dios que no se olvide. El poema

que escribe el amante en la tercera parte de la novela establece un pacto con Dios que a pesar de sus ribetes místicos se parece más a una apuesta. En *La tregua*, Dios es comparado con un *croupier*. También en religión, los montevidianos apuestan a ganar.

Pero en *Quién de nosotros* los rasgos exteriores y típicos del montevideanismo de clase media están dados sólo por implicación. En *La tregua* y en *Gracias por el fuego* esos rasgos pasan a primer plano y ocupan las novelas enteras. A través de *La tregua* es posible identificarse con una clase que trabaja en oficinas, vive pensando en la jubilación, tiene algún barniz de cultura (una reproducción de Filipo Lippi en el apartamentito), y ha oído hablar de marxismo. En *Gracias por el fuego* el panorama es más amplio ya que el protagonista pertenece a la clase media alta, o enriquecida. Aunque sus valores y presupuestos siguen siendo los de la clase media, como advertirá cualquiera que lea con atención sus páginas. (El reproche no es grave: también a Balzac se le reprochó en su tiempo que sus duquesas parecieran tenderas enriquecidas; hoy las duquesas de la Restauración son, para nosotros, como las pintó Balzac). Desde el punto de vista político, *Gracias por el fuego* lleva aún más lejos el proceso de tipificación ya insinuado en *La tregua*. Al protagonista de esta novela le interesaba poco la política aunque sufría por la corrupción del país y la pérdida de cierta limpieza moral que (si hemos de creer también a *El país de la cola de paja*) el Uruguay tuvo en otros tiempos. Pero en *Gracias por el fuego*, el protagonista está politizado. De ahí que la novela se abra con un capítulo de enjuiciamiento muy acre al país entero (es el capítulo menos logrado, y la crítica con rara unanimidad se lo ha dicho al autor); que se denuncien conocidas maniobras del capitalismo criollo, que se aluda a sucesos políticos de dominio público (el asalto a la Universidad), que se practique en la anécdota y en las observaciones de los personajes un antiyanquismo muy estridente. Todo esto sitúa y hasta data a la novela de una manera que resulta a veces hasta incómoda. (La cotización del dólar que se ofrece en una de las páginas parece, ay, una utopía).

Esta mayor inserción de las dos últimas novelas, y sobre todo de *Gracias por el fuego*, en la realidad nacional de aquí y ahora explica el fenómeno muy singular del éxito de estos libros

y la conversión de Mario Benedetti de escritor minoritario (en la época que escribía *Quién de nosotros*) en el escritor de más venta en el Uruguay. La tipificación por sí sola no bastaría, sin embargo, para explicar el éxito. Otros escritores (pienso en Ariel Méndez) la han ensayado sin lograr siquiera acercarse a una respuesta pública como la que logra Mario Benedetti. No se trata sólo de motivos de orden literario (que los hay, es claro) sino se trata de otra cosa muy importante y que no conviene soslayar: en las novelas de Mario Benedetti no sólo se refleja la tipicidad del país en este momento. Se refleja sobre todo una mentalidad clase media que encuentra en sus frustrados protagonistas una posibilidad concreta de identificación emocional. De alguna manera, los miles de lectores de Mario Benedetti se reconocen en Miguel, en Martín Santomé, en Ramón Budiño. Reconocen sus limitaciones pero también reconocen su almita, comparten su lucidez para denigrarse y al mismo tiempo se identifican con el fondo de resentimientos que también permiten a Miguel y a Martín y a Ramón odiar a sus semejantes, se debaten en la misma melaza común.

Los aficionados a la sociología y a la economía política que abundan en las páginas bibliográficas de este país, han cesurado a Benedetti por ofrecer en sus novelas y en *El país de la cola de paja* una imagen distorsionada e imperfecta de la realidad nacional. Es fácil compartir ese juicio aunque muchas veces esté teñido de las más superfluas intemperancias. Lo que no es ya tan fácil es creer que Benedetti se hubiera propuesto reflejar objetivamente la realidad nacional en sus libros. Tanto en el ensayo citado como en sus novelas, Benedetti ha adoptado un punto de vista concreto, muy individual: en el ensayo es su propio punto de vista, confesional y casi autobiográfico; en las novelas asoma el de personajes que representan una clase, y hasta un sector de una clase. Investigaciones de sociólogos de verdad han demostrado que la visión del mundo de ese sector montevideano coincide muy exactamente con el de los personajes de Benedetti. Una vez más, los estudiosos serios y los lectores no prevenidos han acertado en reconocer la validez de un testimonio que se escapa a los supuestos especialistas.

Sin embargo, no es la validez documental del testimonio de Mario Benedetti lo que justifica su excelencia o permite hablar de él en términos

críticos. Hay otra zona del análisis que importa aún más y que no puede ser soslayada. En esa zona, estrictamente literaria, radica el interés de estas obras y de la figura de Mario Benedetti.

3 El fuego ahora

Las novelas de Mario Benedetti cortejan la realidad más trivial y grosera, tienen un evidente *parti-pris* de vulgaridad que las distingue de inmediato, no omiten las várices de un protagonista o el trasero salido de las innumerables mujeres que pululan por las calles. Hay descripciones que bordean lo desagradable y que sólo se justifican por una voluntad del autor a mostrar que conoce ciertas palabras. Pero todo esto no es más que un alarde. Como también es un alarde el tono gris, uniforme, monótono, con que en *La tregua* se busca pintarlo todo, tono tan gris que al ser llevada la pieza al teatro (en una adaptación de Ruben Deugenio) se cayó en la monotonía, en la trivialidad. Esas apariencias de realidad burocrática y carcomida por el tedio o la grosería, esa insistencia en los aspectos menos dignificados de la conducta humana, esa falta de pasión que convierte el sexo en algo mecánico y el amor en un sentimiento que da hasta vergüenza confesar, no es sin embargo la sustancia de que están realmente hechas estas novelas.

Lo que corre por debajo de ellas es una exasperación incontrolada, una rabia y un furor, un deseo de hacerlo estallar todo. En *Quién de nosotros* esa exasperación se manifiesta sobre todo en las notas con que Lucas, el amante, comenta el cuento de la triste aventura que ha tenido con Alicia. Allí está soterrada la cólera. En *La tregua* esa desesperación se concentra en las últimas páginas, de un patetismo que el protagonista parecía incapaz y que dan sin embargo toda la medida de un amor que en el texto de su Diario parecía una compresa tibia. En *Gracias por el fuego* la exasperación y la cólera están más a la vista: están en ese primer capítulo en que el escritor satírico que hay en Benedetti se vuelve sobre sí mismo y muerde en la carne de su patriotismo con un odio descontrolado; está en la sorda cólera con que el protagonista detalla todas las prepotencias de su padre, desde la violación a la madre detrás de la mampara hasta su propia obsesiva locura que lo hace matarse en vez de consumir el demoradísimo parricidio; es-

tá en un fragmento alucinatorio (cuando evoca el momento en que queda atrapado en las vías de un tren) que contiene en clave pesadillesca la misma obsesión edípica del protagonista; está en ese final en que la muerte llega como un orgasmo demasiado tiempo retenido y en que el nombre de la mujer que ama (Dolores) es también la clave del profundo masoquismo de este desdichado.

La realidad es trivial, las quejas de los protagonistas son lamentos infantiles, la vida corre lenta y adelgazada, las pasiones son chirles. Pero todo esto es sólo la apariencia. Debajo de esa superficie, cada una de las novelas revela un pequeño infierno: las torturas de no ser querido o de no ser capaz de querer, el miedo a la vida, el quietismo invasor, la ausencia de Dios, el suicidio como salida, la soledad. Y más abajo aún, los traumas iniciales: el terror de la infancia, la virilidad paterna que aplasta al niño, la imagen obsesiva del otro. Allí está ese fuego que consume lentamente a Miguel y a Martín Santomé, y que devora y hace cenizas a Ramón Budiño. Por eso estas novelas sentimentales e irónicas, tristes y melancólicas, cínicas y deliberadamente vulgares, tienen una entraña de fuego. La exasperación, casi invisible, en *Quién de nosotros* estalla insolentemente en *Gracias por el fuego*, las máscaras caen, el realismo demuestra su raíz expresionista.

Entendidas como descripción de una realidad nacional las novelas de Benedetti son insuficientes, o sólo muestran una capa de la misma, limitada, secundaria aunque decisiva. Pero entendidas como visiones de la realidad, como pesadilla o como obsesiones, como sueños o frustraciones, las novelas revelan su carácter alegórico. Lo que las tres describen, en distinto grado de profundidad, es una temporada en el infierno: un infierno gris y burocrático, pero un infierno de tenaces restricciones, un infierno de puritanismo, de moral sin Dios, de política sin ideología, de sexo sin amor, de cursilería vergonzante. En ese infierno, la realidad nacional más honda aparece deformada por las pasiones y los resentimientos, los problemas se vuelven monstruosos como en las pesadillas de la infancia, la impotencia paraliza, una sábana viscosa ata nuestras piernas.

La alegoría es clara: todos los protagonistas tienen el complejo del Otro, ya se llame Lucas para Miguel, ya sea el invisible Novio de Avelaneda (o los Hombres que la van a poseer cuan-

do él sea muy viejo para hacerlo) para Martín Santomé, o el Padre para Ramón Budiño. En la tercera novela el Otro asume por fin su verdadero nombre. Lo que era antagonismo disimulado reconoce su antagonista. La pesadilla se saca la máscara.

Ahora se hace más clara la verdadera visión de la realidad que ofrece Mario Benedetti en sus novelas y en su ensayo. Es la realidad de los hijos. El Uruguay que ahora todos estamos rechazando es el Uruguay fundado por los padres, o per un Padre, al menos: el Uruguay batllista que tenía tan honda la convicción de su mesianismo paternalista que resolvió problemas que no existían, aseguró un futuro jubilatorio hasta para los ociosos, y logró imponer el quietismo (No hagan olas) como lema más verdadero que los tan publicitados de Artigas. Ese Uruguay que perdura monstruosamente desde principios de este siglo hasta el brusco despertar de 1958 es el Uruguay que le duele a los personajes de Benedetti. Pero no les duele como a padres que quisieran volver a fundar la patria sino como a hijos. Les duele el padre. Pero no se animan al parricidio. Por eso, se debaten en la frustración y en la impotencia, por eso maldicen de las viejas estructuras mientras siguen conservándolas, por eso recuentan sus agravios, lamen y vuelven a lamer sus heridas, sin encontrar otra solución que la denuncia, o el suicidio..

Alegóricamente, pues, las novelas diagnostican con toda claridad los males del país, un país

gobernado por hijos o por hijos de hijos, sin que en ningún lado se vislumbre un nuevo padre. En *El paredón*, de Carlos Martínez Moreno, el protagonista vivía una experiencia simbólica parecida, revelaba una crisis semejante, compartía un estilo similar de denuncia. Pero aquella novela se atrevía a dar un paso, ambiguo es cierto, hacia el final. Cuando el protagonista vuelve de Cuba y propone casamiento a la mujer con la que ha estado cómodamente viviendo tantos años, da el primer paso para asumir su condición de padre. No es casual que en ese momento haya muerto su padre de carne y también haya muerto (es 1959) el sistema creado por el otro Padre. Lo que cuenta simbólicamente Martínez Moreno lo cuenta también Mario Benedetti. En este nivel, sus novelas son un testimonio irrefutable. Y de eso se trata precisamente: de un *testigo*. En un pasaje de *Quién de nosotros*, la mujer de Miguel lo define como *testigo implicado*. La definición cuadra también para el aterido protagonista de *La tregua* y para el exasperado suicida de *Gracias por el fuego*; cuadra, sobre todo, para Mario Benedetti.

NOTA. — *Quién de nosotros*, fue publicada por Número, en 1953 (Montevideo, 110 pp.); *La tregua*, por Editorial Alfa, en 1960 Montevideo, 183 pp., hay segunda edición de 1963); *Gracias por el fuego*, por la misma editorial, en 1965 (Montevideo, 301 pp.).

La nueva novela francesa

Lo que se llama la "Nueva Novela" (*Nouveau Roman*) no resulta de ninguna manera de una prevención de escuela o de capilla: no hay y no habrá nunca una escuela de la "Nueva Novela" y menos todavía una capilla literaria. Hay tendencias, a menudo convergentes, a veces contradictorias, siempre complementarias, en el interior de una cierta concepción revolucionaria que se han hecho de la novela muchos escritores, de los cuales los más importantes son Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Claude Simon, Claude Ollier, Robert Pinget, Jacques Ricardou, etc. Nueva concepción de la novela que pone en cuestión no solamente los valores estéticos, sino también los valores éticos de ese género literario.

Los escritores que acabamos de citar y a quienes se vacila en llamar novelistas, ya que sus obras son totalmente diferentes de la novela tradicional, instauran una forma —llamémosla de todos modos una forma "novelesca"— que recubre un universo nunca entrevisto bajo el ángulo de la escritura. Esas obras no pueden relacionarse con ninguna tradición literaria, aunque es justo evocar a propósito de ellas los nombres de Kafka, de Joyce, de Proust. Por diversas y por profundas que sean las vías abiertas por esos tres escritores, no se puede situar sin embargo ninguna de las "nuevas novelas" en su huella directa y se trata más bien de un cierto estado de espíritu que podría ser común a sus autores.

FERNAND VERHESEN es profesor de literatura en la Universidad de Bruselas (Bélgica) y un excelente poeta. Ha publicado una veintena de libros —propios y traducciones de poetas hispanoamericanos— y algunos penetrantes ensayos sobre estética literaria en revistas importantes de Francia, Bélgica y América Latina. Es también uno de los organizadores del GRAN PRIX INTERNATIONAL DE POESIE. Recientemente dictó un curso en la Universidad de Columbia (EE. UU.)

Un estado de espíritu. Sartre escribía, en 1950, esta frase que se aplica estrechamente a los nuevos novelistas, con los cuales él se encuentra sin embargo en completo desacuerdo: "El artista se distingue para mí del intelectualoide en que cultiva artes no significativas".

Uno de los caracteres primordiales de la estética de Alain Robbe-Grillet y de sus amigos — porque, además, los nuevos novelistas son amigos que publican la mayor parte de sus obras en las *Editions de Minuit*— consiste precisamente en rehusar toda *significación* preestablecida o subsecuente al lenguaje novelesco. Tenemos, desde siempre, el hábito de conferir a las palabras utilizadas por el novelista un cierto número de significaciones que se sitúan detrás, al costado, encima, de esas palabras que, todas, pueden ser groseramente asimiladas a símbolos. Cuando Balzac, por ejemplo, describe el mantel de la mesa sobre la cual toman su comida los huéspedes de la pensión Vauquer, ese mantel posee una *significación* psicológica —refleja la pobreza, la inquietud, la negligencia de los comensales— y simbólica, *representa* el estado social de esos mismos comensales y postula, en el novelista si no en sus personajes, que son quizá inconscientes, una reivindicación, hasta una rebelión, de orden social. Balzac describe ese mantel con una extrema minucia, sin olvidar ningún detalle y sentimos bajo nuestros dedos la trama del tejido tan bien como la mugre que lo recubre. Esta minucia descriptiva es particularmente interesante: la reencontramos, más escrupulosa aún, en Robbe-Grillet. Pero, aquí, ella está enteramente desprovista de todas las significaciones que contenía en Balzac. Ya no hay, a propósito de ningún objeto, la menor *significación* perceptible. Las innumerables e interminables descripciones que siembran todas las nuevas novelas están radicalmente privadas de esa "aura" psicológica o simbólica que constituían todo el valor en las novelas positivistas de los siglos XIX y XX. El objeto, ya se trate de un mantel, de un cuadro, de

una fotografía, de un árbol, de una silla, etc., *está allí*, sin más, y no hay absolutamente nada más que decir sino su sola y simple *presencia*.

Alain Robbe-Grillet (decimos Alain Robbe-Grillet para simplificar, y colocamos bajo su nombre a todos los partidarios de la "Nueva Novela") ve los objetos y se limita estrictamente a esa visión. Así se ha podido calificar a la Nueva Novela de "escuela de la mirada" y a esta literatura, no ya solamente de objetiva, sino de "objetal". Esa mirada está por otra parte radicalmente despersonalizada: ya no es un hombre quien elige posar sus miradas sobre un cierto número de objetos intencionalmente elegidos, sino una suerte de objetivo impersonal que está apuntado sobre la realidad y capta únicamente, pero totalmente, las *apariencias*.

El objeto está pues desprovisto de materia, de sustancia, de función, de significación. Nada existe, del objeto, más que esa apariencia, que su superficie, y ninguna calificación es posible. (Los adjetivos calificativos son por otra parte cuidadosamente desterrados de las "nuevas novelas").

Para hacer captar, por una comparación fácil, esa despersonalización absoluta del objeto, podríamos soñar en un cuadro que presentaría las cosas sin conferirles ni valor ni perspectiva jerarquizante, y se limitaría a situarlas por entero arbitrariamente en un espacio no sensibilizado. Resulta un fenómeno extremadamente curioso que nos hace abordar eso que resulta necesario llamar, a falta de una palabra más apropiada, la estética de la "Nueva Novela". Esos objetos no mantienen entre ellos ninguna relación determinada por el escritor, pero no nos es posible, a nosotros, lectores, no conferirles una. Es pues *entre* esos objetos, en sus interacciones fortuitas y perfectamente libres, que situaremos lo esencial: elaboraremos una estética de las relaciones.

Relaciones todas espaciales (pero, lo hemos dicho, ese espacio no está sensibilizado, es decir que no se presta a ninguna configuración psicológica) que somos susceptibles de constituir, de deshacer, de rehacer, de recomponer para destruirlas otra vez, a la manera de las imágenes que formamos haciendo girar un caleidoscopio. Dicho de otra manera, nuestra mirada dará, no una significación, sino un sentido momentáneo a la conjunción de los objetos. La novela, de esta manera, será pues esencialmente polivalente, ofrecerá sentidos múltiples a partir de un cierto número (infinito) de combinaciones posibles; o di-

cho de otra manera, a partir de planos múltiples a los cuales conferimos el sentido, iba a decir la dirección, que nos conviene. Se comprende ahora por qué Alain Robbe-Grillet se ha apegado a trasladar la novela al cine y es él mismo quien nos decía el año pasado, en Bruselas: "no tengo explicaciones que dar a tal escena de "Hace un año en Marienbad"; son ustedes, espectadores, quienes deben prestarle el sentido que ustedes quieran".

¿La disposición de los objetos, o la de las escenas del filme, se hace por lo tanto según el azar o el placer del artista? Por nada del mundo. Bien por el contrario, esa disposición responde a una estructura extremadamente precisa, meticulosamente puesta a punto, que consiste en preparar combinaciones posibles, en determinar, a partir de objetos sin valor intrínseco, planos eventuales, emplazamientos virtuales, disposiciones exclusivamente ópticas y en número limitado. Pero al menos es indispensable, para que esas combinaciones sean realizables, que la estructura interna de la obra esté regulada con una precisión rigurosa, matemática, y que todos los recursos constructivos estén ofrecidos sin que la construcción misma sea edificada. En suma, se trata de obras esencialmente *abiertas*, abiertas en el espacio neutro, y desprovistas de la noción que hacía de las novelas tradicionales un despliegue lineal: el tiempo.

El tiempo está severamente abolido en las "nuevas novelas", y las repeticiones de adverbios temporales, como ahora, entonces, etc., no tienen precisamente sino a destemporalizar la obra situándola en una suerte de eterno presente. La "Nueva Novela" no representa ya, presenta, en los dos sentidos de ese verbo: ofrece a la vista, y hace presente el universo exterior. Mucho más próxima en eso de Beckett que de Proust, la "Nueva Novela" ha abolido pues una de las coordenadas que estuvo hasta hoy indisolublemente ligada a la del espacio: el Tiempo ya no existe. ¿Por qué?

Las novelas tradicionales están fundadas sobre la interioridad de la vida humana; se refieren a una profundidad psicológica en el abismo de la cual intentamos, siempre, asir, reasir, salvar o prever el tiempo. Los poetas, de Horacio a Ronsard y a los Románticos, fueron perseguidos por el tiempo perdido y a reconquistar, como Proust. Esa dimensión temporal no existe más desde que ya no es la interioridad la que cuenta, sino la

misma exterioridad del hombre y de las cosas. La novela deja de ser el confesor de conciencias en derrota, propone simplemente a la mirada descubrir el mundo tal como es, y no tal como nuestra ilusoria voluntad de transformarlo querría que fuera. El mundo "está ahí". Pasamos de la estética a una actitud netamente filosófica, y para simplificar muy rudamente, podríamos decir que la "Nueva Novela" coincide con la actitud fenomenológica que intenta asir en las cosas, no un "en sí" presuntivo de carácter antropomórfico, sino un "en sí" rigurosamente reducido a eso que las cosas son de hecho para una mirada virgen: su forma, su "estar ahí", su naturaleza profunda siendo precisamente no ser más que superficies, apariencias (eso que aparece), formas sin enigma, impactos de la mirada. Toda la "Nueva Novela" podría ser colocada bajo el título de una inmensa y magnífica novela del escritor austríaco Robert Musil: "Un hombre sin cualidades", y sobre todo: "un mundo sin cualidades".

Pero no un mundo desprovisto de sentido (repetimos la distinción fundamental a establecer entre sentido y significación, o significaciones). No hemos dicho todavía, pero no podemos evidentemente decirlo todo en un artículo tan corto, que las novelas de Robbe-Grillet y sus amigos están privadas de toda anécdota conductora, que los personajes son anónimos, neutros, que el relato, en la acepción tradicional de ese término, no existe, que la obra es multifacética y polivalente: ella se sitúa en, o más bien ella se abre sobre la nada, sobre el vacío. Pero en ese vacío se erige alguna cosa, al término de las interferencias (que hemos señalado) entre los objetos que allí son proyectados sin que se sepa muy bien por qué. Esa "alguna cosa" son, por ejemplo, los celos en la novela de Robbe-Grillet titulada justamente "La celosía", pero unos celos no descriptos, ni aun evocados directamente, unos celos que "son" las cosas, los objetos, las palabras (ellas mismas presentes como cosas) de la novela. Lo mismo ocurre con la ausencia, en Marguerite Duras. Así como se trata del fe-

nómeno de la creación en "En el laberinto", de Robbe-Grillet. Otros tantos "sentidos" que se desprenden de la novela exactamente como se desprenden del poema, si por lo menos uno se refiere por ejemplo a la poesía de René Char, de Du Bouchet, de Jacques Dupin y de un cierto número de los más grandes poetas actuales. Que las técnicas apropiadas sean profundamente diferentes de una parte y de otra, nada tiene de sorprendente; sin embargo, el rigor extremo de un René Char no tiene su correspondiente en el de Robbe-Grillet, y el lenguaje de uno, en su fulgurante densidad, no se une con la intención profunda del otro cuando rehusa todo lo que perjudicaría a la toma de conciencia instantánea de una discontinuidad temporal de la cual privilegia un instante, al cual confiere el valor de un pasaje al límite. En uno como en el otro, somos llevados hasta el borde extremo de nosotros mismos, hasta la más íntima frontera donde la luz del abismo y la luz sola no son ya más que una sola luz sobre nuestras verdades más profundas.

Se trata pues de una ética de la cual el poema (sobre todo y primero con René Char) ha dado antes que la novela la exaltante certeza. El poema y la novela son *actos* por los cuales el hombre se propone encontrar su lugar y su justificación en un mundo restituído a su naturaleza primera tal como una mirada, desembarazada de las anteojeras misticadoras que la cultura le impone, puede asirla. No estamos lejos de pensar también que la actitud de los mejores poetas de nuestra época y de los novelistas más audaces es susceptible de proporcionar los elementos de un humanismo radicalmente nuevo. Pueda ese humanismo profundizarse, generalizarse y sustituir a ese que padecemos desde el Renacimiento que se supuso, pese a lo regional y accidental que era, exportable y transmisible. Nuestro tiempo, decididamente, es el tiempo de las fundaciones.

Traducción de RODOLFO ALONSO

Jesús C. Guiral

Radiografía del Teatro Traducido

I. La traducción teatral

1. Situación.

El término "radiografía" ha de desenterrar, forzadamente, el correlato mental "presunto enfermo". No solemos radiografiarnos —aunque entre cultores del humor negro se haya dado ya el caso— por la sola satisfacción de enviar la sólida apariencia de nuestra estructura íntima a los amigos. Toda radiografía requiere cierto género de precauciones. En el tiempo de exposición, en la interpretación posterior de la placa, en el cuidado con que el radiólogo ha de manejar el aparato.

La presente radiografía pretende *objetivar* un hecho, en primer término. Tras esquematizarlo, intentará el análisis ulterior del teatro traducido en un lugar preciso: Montevideo. No se admiten presunciones gratuitas a priori. Con excepción, claro está, de la afirmación inicial de la *existencia* en varias partes del mundo del teatro traducido. Un fenómeno, por otra parte, que salta a la vista fácilmente.

El siglo actual mantiene un sano signo internacionalista. Pero también nos ha acostumbrado nuestro siglo al deterioro, al derrumbe paulatino de las relaciones entre diversos organismos internacionales oficiales. Algo, al menos, se salva. En arte en general, y en teatro en particular, parecería que se ha conseguido un acercamiento positivo entre las naciones. Conocemos algunos autores y obras de otros países tan bien —por lo

JESUS C. GUIRAL es profesor de filosofía y novelista. Publicó, en 1964, su novela LOS ALTOS MUROS (Premio Editorial Alfa) y después cuentos en los diarios EPOCA y LA MAÑANA. Nació en España y vivió en Irlanda varios años antes de radicarse en Montevideo. Anuncia una nueva novela sobre tema sudamericano.

menos— como a autores y obras propios. La verdad es que, en cuanto a teatro se refiere, el fenómeno internacionalista incursiona en las naciones, recrudescido, como un producto eminentemente postbélico. Pero no creamos que la avalancha hunda fronteras universalmente. Somos los países hispanoparlantes en los que, predominantemente, ha engarfiado con más hondura sus garras la euforia de la traducción teatral.

A nosotros, por tanto, nos toca analizar la situación.

2. La traducción en sí.

"Encounter" de Abril (1965) publica un interesante ensayo de Robert Graves sobre "Los principios morales de la traducción" 1). Graves es, ante todo, un poeta de líneas descarnadas. Un captor de experiencias triviales, diarias, elevadas al plano puro del lenguaje poético. Un verdadero enamorado de la lengua inglesa, más conocido, sin embargo, por sus novelas históricas y por sus traducciones a la lengua inglesa. En esta especie de "confesiones de un traductor", R. Graves resume su credo con una ingenuidad convincente. Incito al lector a leerlo como un complemento técnico necesario en el que no nos podemos detener. Lo que nos interesa destacar de su artículo es su centralización del problema: "¿Qué necesita el lector? ¿El texto literal (...) o algo un poco más legible?..." "Cuando se traducen mis libros a otras lenguas, prefiero mejor que el trabajo lo ejecute alguien que escriba bien su lengua materna —es decir: alguien que piense claramente— y no que lo haga un experto en literatura inglesa".

Es cierto. La eterna polémica sobre traducción, versión, etc., diríamos que es tan antigua, al menos, como la sutil técnica de Séneca empeñado en dar nuevos matices a algunos de los vocablos griegos que Cicerón introdujo —previa elegante traducción— en la lengua latina. Lo de "Tra-

duttore, traduttore” ya es también un lugar demasiado común.

La opinión generalizada es que ninguna traducción puede dar la exacta dimensión del original. En consecuencia, se acepta que el esfuerzo consiste en buscar el camino menos imperfecto dentro de la imperfección misma que ya es —en sí— la ingrata labor del traductor.

El equilibrio entre la fidelidad del texto original y el sentido de ese mismo texto configura la piedra de toque de toda traducción aceptable. Y en teatro ésto resulta mucho más peligroso. Nadie con algo de amor por el propio idioma resistirá oír sobre un escenario una jerga tan incomprensible como ésta:

“Puse cien monedas en la ranura del bandido manco y sólo escupió cinco”.

Y, a pesar de todo, es una traducción aceptada y publicada. (Espero que nunca haya sido llevada a escena) (2). Porque un teatro no es un libro. Sobre un escenario no hay lugar para notas eruditas, aclaratorias. Lo que se dice pasa, desaparece. Se entiende o no se entiende. Ningún espectador está obligado a leer la obra antes o después de verla.

Aclaro todo ésto sobre la traducción, antes de proseguir. Pero no es éste el camino que directamente nos concierne. Los problemas técnicos de una traducción quedan, por el momento, fuera de nuestro objetivo. Quiero indicar —eso sí— que la pantalla de la práctica-técnica traductiva esconde raíces más sutiles, más invisibles que las meramente particulares.

3. Criterios selectivos.

En principio hemos de coincidir en los motivos que juegan papel de seleccionadores de un autor teatral o de una obra en traducción. Hablamos de criterios “racionales”. Estrictamente racionales, justificables. Creemos que habrá acuerdo en que estos criterios selectivos deben ser exclusivamente:

- a) renombre universal del autor,
- b) oportunismo controversial de una obra,
- c) entretenimiento.

Es decir: descarto como “irracional” cualquier otro criterio (pedantería, desprecio hacia lo nacional, etc.). De hecho, me resisto a creer que influyan en la práctica selectiva en ningún país.

Entre estos criterios racionales, a) y b) aparecen como los más valederos.

El reconocimiento universal de un autor atiende primariamente a un aspecto *educacional*, cultural, necesario para el público. Secundariamente (se supone) obedece a un *éxito* asegurado por el prestigio del autor.

En el criterio selectivo del oportunismo se amalgaman ambos aspectos (cultura - éxito) de un modo más indiscernible. La circunstancia, el fugaz momento histórico pueden justificar un apresuramiento en la selección de una obra determinada. Pero, en general, no se excluye la justificación de selección de una obra (caso “El Vicario”, por ejemplo) cuando interesa conocer lo que en otros países es motivo de polémica. El público merece el esfuerzo que representa darle lo más rápidamente posible esa actualidad.

Por consiguiente, tanto a) como b) validan, en términos absolutos, la selección de una obra traducida para presentarla ante un público ávido de teatro.

Pero seamos justos. Llevado al extremo, el *aspecto cultural* —si éste es el fin primariamente perseguido, en realidad— desembocará, lógicamente, en un permanente esfuerzo educacional hacia el público y no a esporádicos saltos en el vacío. En otras palabras: habría de recorrerse la gama total de los clásicos universales (de Esquilo en adelante) en una especie de ciclo teatral recurrente, bienal o trienal, que permitiese a las nuevas generaciones el contacto seguro con la tradición teatral. El experimento se ha llevado ya a cabo con éxito *a largo plazo* en otras partes.

En cuanto al criterio *oportunistista* señalemos que en él ya pierde fuerza el tinte de valedera universalidad. Junto a cada obra oportunista traducida “podrían” relegarse injustamente varias de autores nacionales. Libretos de autores nacionales que aguarden (y se cuarteen, de viejos) en la espera. Obsérvese que decimos “podría” haber y no que “haya”. La apariencia de juego de palabras que tiene la frase espero se comprenda mejor en la segunda parte.

El criterio de *entretenimiento* no justifica la traducción en la mayor parte de los casos. Sencillamente porque lo intrascendente, lo ligero, lo humorístico, es, en un porcentaje elevado, *propio* de una nación. Las ideas pueden traducirse. La peculiaridad más o menos íntima de un complejo humano, puede solamente “entenderse” a

través de una traducción. Nos sonreiremos con gesto comprensivo ante el entusiasmo de un personaje por el “baseball”. Intentaremos penetrar el problema de un pescador irlandés que no puede terminar de tejer su tricota blanca para el día de San Patricio. Trataremos de familiarizarnos con el complejo de culpa de toda una generación germana. Pero en el estadio no vemos (todavía) más que fútbol. Nuestros pescadores no tejen: pescan cuando pueden. Nuestros complejos de culpa no proceden precisamente de genocidios algunos. Por eso nunca podrá llegarnos por completo un mensaje de entendimiento en una traducción.

II. El teatro traducido en Montevideo

1. Panorama.

A fines de 1964 me comentaron la proporción exagerada de obras traducidas en teatros madrileños. Al querer cerciorarme de esa afirmación comprobé que, en efecto, la proporción era 2:1. Por cada *dos* obras de idioma vernáculo, existía *una* traducida. Esto es: 66.6 % en español frente a 33.3 % de obras en traducción.

Descuento, desde luego, las infaltables “revistas”. Me refiero sólo a piezas teatrales propiamente dichas (3). Cuando en estos días quise constatar la proporción bonaerense, la sorpresa subió de grado: 3:4. Prescindiendo igualmente del género *revisteril*, a principios de este mes una cartelera de Buenos Aires presentaba, aproximadamente, *cuatro* obras en traducción por cada *tres* en idioma nacional. Aquí ya ganaba la traducción (57.1 %) a la lengua vernácula (42.9 %) (4).

¿Qué ocurre entre nosotros?

Hemos rastreado el panorama ofrecido en el período de un mes que ha precedido a este trabajo (15 - Mayo - 15 Junio). Intentaremos resumir el teatro que “se nos da” desde los escenarios montevideanos.

Antes de continuar, nótese:

1º) Que para obviar toda apreciación personal en la presentación de ese panorama, acudimos a críticas ajenas;

2º) Que para soslayar la comparación de apreciaciones entre diversas críticas de una misma pieza teatral elegimos un solo punto de referencia: un semanario.

Entiéndase bien que la elección de dicho punto único de referencia de ninguna manera representa nuestra coincidencia total con sus críticas concretas a ciertas obras; ni nuestra intención ha sido prescindir desdeñosamente de la labor crítica restante. Sólo que a nuestro propósito le resulta estadísticamente más cómoda la síntesis semanal que ofrece una publicación de este tipo.

Once obras suben, bajan, sufren, agonizan, ríen desde las carteleras montevideanas en el mes indicado. Una sola aparece hablada en un idioma extranjero: “The Drunkard” de W. S. Smith. Una obra tan episódica en las carteleras como la unión de actores que la pone en escena.

El resto (diez obras) nos presenta:

—*Dos* obras en idioma vernáculo (“La Barraca” de García Lorca y “Las picardías de Ton-tín” de Raquel Azar).

—*Ocho* obras en traducción.

Proporción montevideana: 4:1. Por tanto 80 % de traducciones, 20 % de obras en idioma nacional.

Examinamos ahora el valor objetivo de esas obras traducidas. Para el criterio de puntaje vamos a seguir las recomendaciones semanales de la crítica indicada. Así, ningún asterisco será vertido por nosotros como M (mala), y numéricamente le asignaremos 0 puntos. Un asterisco equivaldrá a R (regular) y a 1 (un) punto. Y así procederemos en la escala: B (buena), 2 puntos. MB (muy buena), 3 puntos. E (excelente), 4 puntos. Cuando en la página de crítica el asterisco aparezca entre paréntesis no lo computaremos, toda vez que se refiere a la puesta en escena o dirección, *pero no al valor intrínseco de la obra*.

OBRAS TRADUCIDAS DEL PERIODO

15 DE MAYO A 15 DE JUNIO DE 1965

Obra	Calif.	Punt.
1. La casaca encantada	R	1
2. Te hablo de Jerusalén	R	1
3. El asesino sin sueldo	R	1
4. Un hombre para todos los tiempos	R	1
5. El Vicario	R	1
6. Una luna para el bastardo	M	0
7. El hamlet del barrio judío	M	0
8. Espectros		

2. Balance.

El frío esquema del cuadro no tendría mayor trascendencia que lo anecdótico de la situación, si no coincidiera con una curiosa reacción de la crítica. En efecto, los críticos aluden en varias de esas obras a su desacuerdo con la traducción presentada. Incluso en algún caso se insinúa el papel secundario en su país del autor de una cierta obra.

“De “Una luna para el bastardo” se dice que hay en el diálogo una “...verbosidad por momentos agobiantes en el texto”. Y que la obra “...acusa una ampulosidad de estilo, una abundancia a menudo irritante de repeticiones y una general flaccidez de las palabras, que se agrava en la versión de Teatro Libre por los errores de una espantable traducción anónima” (5).

“Espectros” que es “una obra que pudo ser audaz a fines del siglo pasado, hoy sólo es teatro de intérpretes...” Y se añade: “Una vez decididos a acometer Espectros, los responsables de Teatro Circular descartaron o confundieron muchos pasos de aquel proceso inevitable. Es cierto que se podó el texto, que se afinó la traducción (aunque no siempre se note)”... (6)

Y para no alargar demasiado la lista, observemos que “El asesino sin sueldo” está “no muy bien adaptado”, “El Vicario” se resiente de “adaptación y versión desperejadas”. “Un hombre para todos los tiempos” propala “un texto discutible, desequilibrado y por momentos tedioso” (7). “El Hamlet del Barrio Judío” proviene de un autor (B. Kops) “que comparte (...) una honrosa posición de segundo plano en el panorama de la nueva dramaturgia británica...” (8). “Te hablo de Jerusalén” es un espectáculo “...incitante, a pesar de las debilidades del texto y de la puesta en escena; abre una puerta de fácil entrada al público, lo engatusa, para proponerle por último una reflexión seria sobre el destino político de la sociedad actual” (9).

Como puede verse, es sólo “La casaca encantada” espectáculo para niños) la única traducción que se siente protegida, intocada.

A posteriori, pues, surge la pregunta. ¿Dónde ha radicado la ventaja de esas obras en traducción? Tenemos autores elegidos con criterio de renombre (O'Neill, Ibsen, Ionesco). Pero no conforman ni la traducción, ni la obra elegida en sí. Se ha presentado en ese mes una obra con criterio de actualidad oportunista (“El Vicario” de Hochhuth). Pero tampoco gustaron ni la

traducción ni la obra en sí misma. El resto quedaba librado a la categoría de selección con criterio de entretenimiento. Pero ni aún así complacen del todo, como tales.

3. El autor nacional.

Hace tiempo asistí a la representación de una obra traducida. La puesta en escena resultó excelente. La actuación, inmejorable. Lo curioso es que la ramplonería de partes del texto mejoraba en la traducción. Y no porque la versión fuera muy buena, sino porque al ser vertidas a nuestra lengua literalmente ciertas expresiones idiomáticas del texto original inglés, quedaban neutralizadas exóticamente en los oídos del público. Se rodeaban de una resonancia vagamente incomprensible. No era eso, sin embargo, lo pretendido por el autor. De hecho, cuando se entablaba un diálogo entre homosexuales en escena, el lenguaje se hundía en el vagoroso tono de lo traducido en penumbras. Pero la escena fue aplaudida por el público. Error para los selectores si creyeron que era por la obra. El público aplaudió porque plásticamente estuvo perfectamente ambientada la escena. Aplaudió a sus actores. Cuando salí no pude evitar una sombra de admiración hacia los actores. Pero en la mente pugnaban por encontrarse dos preguntas:

1ª ¿Qué hubiera ocurrido si un autor nacional hubiera elegido ese tema? Probablemente se hubiese considerado tema trivial para una obra. El autor extranjero pasó su contrabando de ligereza en la complicidad de la traducción.

2ª ¿Cómo hubiesen reaccionado actores, director, público, si en la escena de los homosexuales el autor nacional hubiera usado, legítimamente, un diálogo realista con las inflexiones de voz, y demás características que la traducción y la versión escénica diluyeron? Rechazo, posiblemente.

El público se desacostumbra, se deseduca a sí mismo, al no encontrarse con su lengua diaria, real. Aparte de que una esforzada puesta en escena presenta un éxito aparente. El público cree que está ante una obra de primera categoría, cuando en realidad presencia los esfuerzos de un autor de segunda o tercera.

No sólo sufre el público sino los autores nacionales. (10) Los responsables de la selección elevan anualmente el índice elevado de mortandad en las filas de los autores nacio-

nales. No es sólo —hecho ya conocido— la tortura, el relegamiento a segundo plano a que se les somete. Es que, además, en el ambiente teatral donde esto ocurre el autor nacional comienza —inconscientemente, tal vez— a hacerse

adepto a la mimesis. No porque crea, en su fuero íntimo, que la imitación sea mejor que lo que escribía anteriormente, sino porque tal vez así su obra sea considerada aceptable. Con lo que

1) la verdadera problemática nacional nunca saldrá a escena y

2) el teatro nacional insistirá en vestirse —cuando lo dejen aparecer sobre el escenario— trajes de talles grandes o chicos, que no le sentarán bien jamás.

¿Recuerdan a aquel muchacho que decía siempre “sófal” en vez de falso y “gófue” en vez de fuego? La anécdota —con variantes— espero que sea conocida. No lo podía remediar. Le aquejaba una especie de *vesrre* congénito cuando las palabras comenzaban por f. Con los años mejoró. Al menos cuidó evitar el uso de los vocablos traicioneros. En el ejército intentaron enseñarle. Una tarde el Sargento Instructor se encerró con él por dos horas en una habitación dispuesto a quitarle en definitiva aquel vicio de dicción. A la salida de la clase, un oficial oyó sorprendido cómo el propio Sargento Instructor recriminaba a un conscripto por el estado deplorable de limpieza en que mantenía su “silfu”.

El punto es saber si al querer cambiar de trayectoria no se habrá ya acostumbrado a todos a decir “silfu”. Las esperanzas se difuminan para el país que se deje impunemente inundar por el teatro traducido.

4. Lo nacional.

Una última aclaración sobre el sentido de “nacional”. Puede pensarse que si superamos en proporción de obras teatrales traducidas a otros países es porque somos más universales. En el fondo la satisfacción oculta del piropo internacional nos satisface a todos. Pero decir que tal o cual país americano es el más europeo de América, envuelve una contradicción en términos inevitable. “Europeizante” sería más exacto. Y, sin embargo, no habrá de negarse que nuestra situacionalidad no puede ni debe ser europeizante. Situación americana, no significa oposición a lo europeo. Sencillamente establece un hecho. Pulsa

una realidad. Y la realidad americana —que ahora parece llamar a nuestras puertas más fuerte; al menos parece que prestamos más atención a los golpes sobre la puerta— nos despierta a una actualidad común. A integrar una realidad que tal vez nunca se quiso ver de cerca. No me toca a mí analizar el por qué. Tampoco podría hacerlo.

Pero no se crea que en estas páginas se ha optado por un nacionalismo de país y país. Se trata de un nacionalismo americano. Tampoco serviría la saturación de autores nacionales como único remedio a nuestra enfermedad de teatro traducido. Obsérvese que en ningún momento hemos excluido las traducciones cuando un criterio racional recomiendan autor u obra. Aunque el ideal —eso sí lo hemos insinuado— sería un repertorio clásico, cíclicamente distribuido. Pero el tipo de teatro nacional que purifique nuestro panorama ha de venir de la lengua que hablamos. Tiene que ser de dimensiones americanas.

Me resisto a creer que en cada uno de los países americanos no haya ni siquiera una obra por año que merezcamos conocer en Montevideo. Sin traducción. Tal como se escribió. Con el mismo mensaje. Puede ser que resulte más dura, menos agradable, menos “arrastradora”. Pero nos estamos jugando nuestra realidad misma si continuamos tras la cortina de humo de la traducción. Un ligero cambio verbal (para aquellos que piensan que el idioma “peruano” no es lo mismo que el idioma “castellano” o que el idioma “uruguayo”) en un diálogo nos pondría la obra a tono con nuestro lenguaje sin necesidad del laborioso traductorio. “El bordillo de la acera” en una obra que no procediera de nuestras latitudes bien podría ser cambiado sin mayores problemas en “el cordón de la vereda” para uso nuestro privado. Y si no nos suena bien el “que se hizo flecos” colombiano, lo podemos cambiar en un familiar “se hizo pedazos”... Pero veríamos la obra peruana o la colombiana. Aunque no se hiciese el pequeño cambio, siempre sería mejor que soportar “bandidos mancos” en vez de tragamonedas. Aparte de que la extensión de nuestro propio vocabulario recibiría una buena inyección.

Eso sí. Abandonados frente a la desnudez de nuestro propio idioma sería más difícil metamorfosear realidades ante el público. Porque sostenemos que es más fácil enfrentarse a un auditorio y provocarle ensoñaciones lejanas, que jugarse, a

cara descubierta, la realidad. Un elegante aficionado sajón habla de las carreras de Ascot, por ejemplo. En un lenguaje en el que cabe cualquier referencia que no puede el público comprobar. Pero trasládese el mismo parlamento a una obra de ambiente cercano. Entonces el vocabulario, las referencias del "burrero maroñense" han de ser concretas y comprobables. La convicción en el actor, el interés del público por algo que es "suyo" aumentan en grado de exigencias. Hágase la prueba. Tal vez aquí —en la facilidad

de enfrentamiento con el público, en el evadirlo de su circunstancia concreta— radique, en buena parte, la proliferación de "versiones en español".

- (1) **Eucounter**, abril 1965, págs 47-55.
- (2) **Orfeo descende**, según la trad. que ofrece Ed. Sur, — Bs. Ars. 1960.
- (5) Gerardo Fernández en "Marcha" (28/V/65).
- (6) G. A. Ruegger en "Marcha" (17/VI/65).
- (7) **MARCHA**, pág. 24 (28/V/65).
- (8) **MARCHA**, pág. 17 (4/VI/65).
- (9) A. Rama en "Marcha" (19/III/65).
- (3) **ABC**, 22 Nov. 1964.
- (4) **La Prensa**, 6 junio 1965.
- (10) Sobre el sentido que damos a "nacional", véase el próximo N° 4.

ENCOUNTER

NUMERO ESPECIAL SOBRE AMERICA LATINA

Incluye colaboraciones de: John Mander, Juan Rulfo, James Morris, Albert O. Hirschman, Víctor Urquidi, Keith Botsford, Arnold Toynbee, J. H. Elliott, Julián Pitt-Rivers, Alistair Hennessy, Emmanuel de Kadt, S. H. Finer, Alastair Reid, Joao Cabral de Melo Neto, Lawrence Alloway, Lewis Hanke, Jorge Luis Borges, Hugh O'Shaughnessy, Richard Morse, Emir Rodríguez Monegal, Malcolm Deas. Poemas de: Joao Cabral de Melo Neto, César Vallejo, Nicanor Parra, Octavio Paz, Carlos Drummond de Andrade.

ENCOUNTER

La revista literaria inglesa de mayor circulación
Distribuye en el Uruguay

Librería - Editorial Alfa

CIUADELA 1389 - MONTEVIDEO

Hugo García Robles

Héctor Tosar y la música de nuestro tiempo

La música uruguaya ha cumplido una trayectoria que, salvo las pequeñas variantes regionales, es una réplica de los restantes países sudamericanos. En ese camino recorrido ha llegado, con la obra de Tosar, la definitiva incorporación de nuestro país a la realidad sonora del siglo XX.

Sin ignorar la labor cumplida por valiosos artistas que lo procedieron, queremos poner el acento sobre ese mérito indiscutible del compositor que ha vuelto por pocos días a su país para dar a conocer su "Te Deum", una de las últimas obras que realizara. Tosar encarna la definitiva superación de los conceptos estéticos del siglo pasado, en particular la idea de un nacionalismo postromántico. Trae para la música uruguaya un sincronismo con las más avanzadas corrientes de la música y se ubica al mismo tiempo, junto con Ginastera, en la primera línea de los compositores vivientes americanos.

Desde 1961 ha estado trabajando por invitación del maestro Juan José Castro en el Conservatorio de Puerto Rico, que fundara Casals. Allí ha tenido a su cargo el Departamento de Teoría, dando clases de composición, armonía y forma. En los últimos tiempos, como la enfermedad de Juan José Castro arreció, tuvo que suplantarle interinamente en la dirección del Conservatorio y en la conducción de la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico.

Conversar con Tosar es una experiencia cordial y fluyente. A pesar de un aire contenido y casi tímido, al calor del diálogo se franquea rápidamente. Su discurrir es serio y meditado. Tosar ha reflexionado largamente, sin ninguna duda, todos los problemas que la creación plantea a un músico responsable en nuestros días.

HUGO GARCIA ROBLES, uruguayo, cultiva la crítica musical y realiza trabajos de programación para la Radiodifusión oficial. Ha publicado trabajos de crítica en las revistas DESLINDE y TRIBUNA UNIVERSITARIA. Próximamente aparecerá, en las ediciones EL LIBRO SONORO, un importante texto suyo sobre la evolución del Folklore musical.

La imagen del artista como un ser al margen de algún aspecto de la realidad, que pudo ser la de otra época, no es seguramente la de los momentos que vivimos. Esa actualidad viva y abierta, reflexiva y espontánea, de un hombre de hoy enfrentando a los problemas de su mundo, es un testimonio más de la esencial condición contemporánea de un artista. Las respuestas de Tosar se suceden acordes con la tónica de la época y fluyen con la naturalidad, sin prisa ni pausa, de las meditaciones maduras. No hay preguntas que sean inéditas para un artista abierto a los cuatro puntos cardinales de la realidad.

"No tengo un método de trabajo en sentido estricto —nos dice. Generalmente cuando se me ocurre una idea para una nueva obra, puedo pasar largo tiempo en los planteos previos. El plan general y la noción del conjunto en la mayoría de los casos avanza muy lentamente. Después, cuando tengo bien aprehendida la totalidad, puedo iniciar el trabajo concreto de composición, la redacción, por decirle así, de la obra. Esta etapa es mucho más rápida y suele progresar a grandes pasos".

A veces, sin embargo, sucede que este andar se interrumpe. Algo detiene la marcha del compositor y Tosar nos cuenta que puede entonces dejar descansar una obra inacabada, meses o años. Su experiencia hace que no se preocupe demasiado por ello. Sabe que al cabo de cierto tiempo, ese obstáculo invisible se quiebra, desaparece y otra vez los elementos que van integrando el todo continúan ordenándose en el pentagrama. Tal es el caso de una Suite para clavichém-balo (o piano) que pensó en cuatro tiempos. Este plan se ha cumplido a medias. Ha escrito hasta el momento actual dos de los cuatro fragmentos previstos: un capricho y un tango. "Sé, nos dice Tosar, que en cualquier momento retomaré el trabajo y surgirán los dos tiempos restantes".

Pero hemos quedado atentos a la designación de uno de los trozos ya escritos: ¡un Tango de Tosar!

"Sí, un tango por su formulación rítmica; es atonal y no tiene ningún elemento melódico, ex-

cepto un fragmento de "La Cumparsita". Necesitaba una idea melódica y advertí que todas las que se me ocurrían eran demasiado subjetivas, fuertemente cargadas de una efectividad que no quería. Mis necesidades era otras; buscaba una imagen impersonal de la melodía de un tango y fué entonces que imaginé tomar un trozo de "La Cumparsita".

¿El tango como expresión musical popular? Sí, musicalmente me interesa, en particular el repertorio temático de la "Guardia Vieja". Hay allí cosas hermosas; algunas de ellas las encuentro muy bien vertidas por Troilo - Grella".

Pero mientras la Suite aguarda su continuación Tosar está trabajando en otra obra. Es un encargo de la Comisión del *Tercer Festival Latinoamericano* de Caracas. Me solicitaron una obra sinfónica y se ha abocado ya a la realización de una composición para violonchelo y orquesta.

"No, no se trata de un concierto. Es más bien de forma libre. Yo diría que se trata de una fantasía para cello y orquesta".

Tosar es un hombre de nuestro tiempo. Está atento a las renovaciones de nuestra época que se suceden sin detenerse. Pero, ¿cómo juega este cambio continuo, este fluir de nuevas técnicas y estilos en un artista que ha recibido su formación en una dirección determinada? Por muy amplia y heterodoxa que haya sido la enseñanza que recibió Tosar (Baldi, Honegger, Milhaud, Rivier, Fournet, Copland), responde toda ella a una serie de principios básicos. Tonalidad es el más notorio, pero no el único, ya que de inmediato supone el empleo de instrumentos musicales tradicionales. ¿Cuál es la situación de un músico joven y dispuesto favorablemente hacia lo nuevo y cambiante, que siente a cada instante mudar radicalmente el sentido y el valor del sonido como arte?

Tosar ha hecho la experiencia de la "nueva música". Conoció al compositor electrónico argentino Mario Davidowsky en Nueva York y estuvo junto con él en el laboratorio de la Universidad de Columbia. Su opinión frente a las nuevas corrientes es muy clara y demuestra que ha pensado perfectamente el problema en su totalidad, y no como mero ejercicio especulativo sino con la intención de someter al resultado de ese análisis su propia suerte en cuanto creador.

"La música ha venido manejando, para expresarse, instrumentos que el hombre ha creado a través de los tiempos. Los más recientes de esos

instrumentos tradicionales (saxófonos, por ejemplo) se remontan a la segunda mitad del siglo pasado. Por qué detener la invención de nuevos medios? No hay ninguna razón para que el progreso técnico no beneficie también a los instrumentos musicales.

"La sensación que sentí en el laboratorio electrónico de la Universidad de Columbia fué de omnipoderío. Todo lo que un compositor pudo desear alguna vez era aquí posible. Y aún más: aquello que no imaginó o deseó nunca, lo que un oído humano nunca oyó, también era posible. De esto último se desprende una extraña relación entre la máquina y el compositor: El saber que la máquina nos puede suministrar más de lo que concebimos".

"Ahora bien, un músico en el momento actual debe elegir. Tiene ante sí dos vías: la tradicional, por muy avanzada que pueda ser y la corriente de la "nueva música". Personalmente he elegido la tradicional, pero no pierdo de vista la otra. Tuve ese contacto fugaz con ella y me interesa profundamente; creo que es posible discernir algo de esa experiencia en mi obra "Aves errantes", la más reciente hasta este momento. En una coyuntura de renovación de mi carrera, la posibilidad de enfrentarme con los recursos de las nuevas corrientes musicales, fué de real importancia y de efecto tonificador. Pienso que a esta altura de los acontecimientos una innegable influencia de la "nueva música" se ha proyectado sobre las expresiones que se valen de los medios tradicionales".

La mención que hace Tosar de "Aves errantes" nos lleva a dialogar unos instantes sobre esta composición. No ha sido conocida por nosotros todavía pero ha sido estrenada con unánime éxito de crítica en Washington en 12 de mayo de este año. Está escrita para once instrumentos (cuartetos de maderas sin fagot, corno, cuarteto de arcos, clavichembalo, arpa y percusión) y un barítono-recitante que tiene a su cargo el texto de Tagore que da nombre a la obra.

Naturalmente somos todos hijos de alguien. No hay tampoco generación espontánea en arte y el propio Tosar admite que sobre su obra gravitaron otros creadores, en el libre juego de conocimientos nutricios que han experimentado los artistas de todos los tiempos.

"Yo diría que en mi obra y por su orden, fueron otras tantas etapas, Hindemith, Bartok, Stravinsky y Webern. Hay otros músicos que

aprecio mucho, que valoro profundamente y que me parecen fundamentales en la historia del arte contemporáneo pero siempre me he sentido muy lejos de ellos en mi obra. Este es el caso de Boulez, Stockhausen y Varese".

El "Te Deum", culminación de un artista

Existe una irresistible tentación de conectar al hombre con su obra. Naturalmente que ya no puede hacerse esto a la manera romántica que veía en toda realización la "confesión", el testamento sentimental en que un artista desnudaba su interioridad ante el público. Pero sí puede seguirse el rastro de una obra en función de la personalidad que la creara, por razones más objetivas. Si el estilo es, como se ha dicho, el hombre, es porque sin duda un vínculo firme es posible establecer entre un modo de pensamiento y sus frutos, una manera de la sensibilidad y sus resultados.

Después de una conversación con Tosar es casi un desafío especular sobre el posible paralelismo que vincula al artista con el estilo de su obra. El mismo aire de circunspección medida y ordenada, la claridad y rigor intelectuales, la objetividad serena de la emoción, se dan por ambas partes. El artista y su obra se parecen. Siempre sucede así cuando la verdad está detrás de la obra, cuando el creador se proyecta en su trabajo hasta ser él mismo su obra.

El "Te Deum" que termina de dar a conocer Tosar en Montevideo es una obra maestra, una fecha importante en la historia de la música americana. El músico se ha servido de uno de los textos latinos más antiguos de la Iglesia. Conocido también bajo la designación de "Canto ambrosiano de alabanza" es la glorificación más solemne que contiene la liturgia católica. A lo largo de los siglos fué celebrado con música de todos los estilos. Desde el noble caudal gregoriano, pasando por los nombres de Palestrina, Purcell, Haendel, Verdi, y Bruckner, son innumerables los músicos que se han apoyado en el antiguo texto para levantar un edificio sonoro.

Tosar lo hace desde su mundo, hoy y aquí. No tendrá sentido reprocharle (pero se ha hecho) que la obra no tiene el carácter suficientemente exultante y comunicativo que el texto debería poseer según un criterio ortodoxo y gramatical. A Haendel, que celebra con su Te Deum la paz de Utrecht en 1712, seguramente se le puede

reprochar que enfatiza el brillo orquestal y aún el uso de la orquesta, liso y llano, si lo comparamos con los suaves melismas gregorianos o con las admirables transparencias de la polifonía vocal, puramente vocal, de Palestrina.

De una vez por toda debería entenderse que un título, un molde o una forma son apenas una etiqueta o un punto de apoyo. A partir de allí se levanta el trabajo del artista y es este trabajo que debemos juzgar. De nada vale reprochar a Cervantes que no hizo en realidad un libro de caballerías satírico sino que en su distracción nos legó simplemente la "novela" por antonomasia.

Volvamos al "Te Deum" de Tosar. Retoma el maestro en esta obra la fórmula solista vocal, coro y orquesta que ya le diera un espléndido fruto: el Salmo.

Pero otro es el aire que circula entre las partes de ambas obras. Mientras el salmo era obra reconcentrada, oscura y dramática, con una parte de soprano rica en portamentos casi "expresionistas", el "Te Deum" es comparativamente obra de serenidad y luz.

Por su estructura al "Te Deum" aparece como una serie de fragmentos yuxtapuestos, que se ciñen aproximativamente al sentido del texto con un criterio objetivo. Así la entrada del solista en el "Tu Rex gloriae Christe" emplea al melisma glorificador. El comienzo mismo de la obra, con sus toques de campanas evocan sin duda el espíritu general de alabanza del texto de una manera formal pero no expresiva en el sentido de la emoción. El lenguaje armónico es tonal, a pesar de todas las libertades. Se emplean modos antiguos y también la forma de salmodia responsorial, dialogando el barítono y el coro en el fragmento "Salvum fac populum tuum, Domine". Hacia el final la obra redondea su estructura retomando los elementos melódicos y armónicos del comienzo. A pesar de la activa participación, protagonista del coro y el solista, se nota un cuidadoso tratamiento de la orquesta; hay finísimo efecto de color, ricos en matices de lo que sería una gama de grises, para establecer un símil cromático. Combinaciones de maderas y cuerdas especialmente, que entre versículo y versículo airean con su intervención el desarrollo vocal de la obra. Cuando ésta concluye sobre la significativa palabra "aeternum" parece efectivamente que es la eternidad la convocada en la paulatina y dulce disolución del sonido con que el "Te Deum" remata su transcurso.

Octavio Paz

Prontos

El mausoleo de Humayun

Al debate de las avispas
La dialéctica de los monos
Gorjeos de las estadísticas
Opones

Alta llama rosa
Hecha de piedra y aire y pájaros
Tiempo en reposo sobre el agua

La arquitectura del silencio

El otro

Se inventó una cara.

Detrás de ella
Vivió, murió y resucitó
Muchas veces,

Su cara
Hoy tiene las arrugas de otra cara.
Sus arrugas no tienen cara.

Madurai

En el bar del British Club
—sin ingleses, soft drinks—

Nuestra ciudad es santa y cuenta

Decía, apurando su naranjada,

Con el templo más grande de la India

(Minishki, diosa canela:)

Y el garage T.S.V., (tus ojos son dos peces.)

El más grande también en el subcontinente:

Sri K. S. Chindabaram,

Yo soy familiar de ambas instituciones.

Director de The Great Lingam Inc.,

Compañía de Autobuses de turismo.

Samsara

Cara al mar se despliega,
Abanico de piedra, el semicírculo.
Desgajadas de un templo, las columnas
Son nueve. (Los nueve planetas).
En el centro, de pie sobre la basa,
Proa el mentón, la testa pararrayos,
Ungido de alquitrán y mantequilla,
No Ganesha ni Shiva, entre la cáfila
De dioses todavía dios anónimo
Horas también anónimas gobierna
Diestra en alto, calzón corto, peluca,
El general Dupleix, fijo en su cielo
Frente al Hotel d'Europe y el mar sin barcos.

Mysore

Montes azules, llanos colorados,
Cárdenos pedregales, nopaleras,
Magueyes, bosques acuchillados —y la gente:
¿Su piel es más oscura o más blancas sus mantas?
Patrias del gavilán, cielos tendidos
Sobre el campo de par en par abierto.
La tierra es buena para soñar o cabalgarla.
A pesar de las hambres son bien dadas las hembras:
Pecho y cadera llenos, descalzas y alhajadas,
Del magenta al turquesa el vestido vehemente.
Ellos y ellas andan tatuados.
Raza de ojos inmensos, pedernal la mirada.
Hablan en jerigonza, tienen dioses extraños.
Pero Tipú-Sultán, el tigre de Mysore,
Bien vale Nayarit y su tigre de Alica.

Prosa para un fin de capítulo

Nuestras caras ahora,
según me vuelvo hacia tí desde el pie de la cama
y despuntan tus ojos
sobre la cumbre de tus rodillas abrazadas,
repiten una historia en que no entramos
sino con mucha aplicación.

No basta
que tú sonrías
casi en un gris del cine, componiendo
anticipadamente tu recuerdo y ruedes
mejor que otros lo harían tu secuencia
tierna y salvaje, y tan banal, que escupen
sin tu permiso los espejos,

mientras
las obediencias de mi mano palpan
la barra de metal como quién quiere
guardar su tacto cómplice,
exprofeso
de escamoso oropel,
cuando de veras
soy consciente del ritmo de las gotas,
miro las grecas del papel pintado,
sigo la curva noble de la sábana
que se diría atornillada;

y cuando
eres de nuevo tú,
con qué distancia
te contemplo y a través
de qué lente invertida
—transparentes
de vidriada memoria—
me detengo

en las rodillas que te escudan, juntas,
casi tiros de piedra amaestrada,
o animales heráldicos, lechuzas
de capitel,
con un ojo sin sueño y de amenaza.

Tus rodillas
que son tal vez hermosas, pero un género
en este instante de rigor, y un signo
que los pliegues por dentro multiplican:
Hueso a hueso, dobladas como ahora
pero en ángulo oblicuo, las rodillas
de plumaje metálico, insolentes,
desde el crujiente cuero de los bares,
cuando la luz vacila y tintinean
las puertas empujadas con torpeza,

o al fondo del salón, en sus extremos
vagos,
con reflejos azules de armadura,
que parecen cautivas y se cruzan
como manos nerviosas y taladran
las voces y la sombra hasta quedarse
pintadas en el vaso que inclinaba,

o de luciente piedra en el desnudo
hermético a la orilla de un mar triste
con pelicanos blancos en las ramas,
o de arcilla arañada y como escrita
en una lengua familiar, quién sabe
si en un parque enjaulado y ya lejano

y en las salas de espera, y en los ojos
turbios de colegial, cuando se abrían
las portezuelas de los taxis, mientras
transcurren los minutos y los años
de penitencia nacional, los días
de enrejados y misas con banderas

y en la escuela o las cárceles las voces
se acuerdan vigiladas y miramos
la rodilla flexible bajo el yeso
celestes, apenas duro y transparente,
y que tiembla nerviosa en el continuo
crujir de escamas del reptil horrible.

Igual que las rodillas

(a pesar
de este muro de exvotos soy tu público)
ágiles de jinete e inocentes
que trajitise dormidas a esta prueba
de tu modo de ser según modelos
y debieran temblar al aire libre
y en encuentros sin luna ni preguntas,
exentas de tu estatua, divididas
por la imperiosa bestia de tus años.

Quienes hemos hablado y qué hemos hecho
—otros— en esta cama? Para quienes
escribes esta página ilustrada
con cuerpo tan gracioso y tan ajeno?

No pasaré de tus rodillas.

Debo
cumplir con mi deber y sonreírte,
mirando de soslayo la cortina
para ver si Tiresias nos observa,
separarme despacio, detenerme
aún más desnudo ante el reloj, ponérmelo,

y encender sin placer un cigarrillo.

Presentación de Nelson Ramos

por Raúl Zaffaroni

Un dibujo, un poema, la música, una escultura, o este libro por ejemplo, (1) si son de hoy, si nacen en este momento, deben estar necesariamente contaminados de actualidad. Deben ser permeables, surgir atentos a todo lo que vive a su alrededor; deben buscar el riesgo, asomar a la duda.

Estas son condiciones indispensables para que una obra de arte —o para que un hombre— sean actuales. A la contemporaneidad no le basta con que algo esté en determinado lugar. Ese lugar debe ser investigado, debe ser investigada la hora. No basta estar, es necesario intervenir; es necesario sostenerse en una continua averiguación, poblarse de miedo, abrirse al dictado de lo conocido y lo desconocido.

El artista está sumergido en este mundo, un mundo obstinado en lo nuevo e inagotable, un mundo desbordante que un día inventa sonidos, otro erige a la materia en protagonista de un cuadro, otro día desbarata el átomo.

Y eso al artista no le duele porque su obra es el resultado de un acto que se identifica con la realidad a su alcance.

El artista no niega nada sino que por el contrario acumula vestigios.

Todo lo de antes y lo de ahora le sirve, lo lleva, le anima a descubrir los electrones de su alma; a manipular un grafo con impaciente conducta; a dar imagen a todo el áspero torbellino que su fantasma interior propone.

El arte debe agotar la sorpresa. Para ser testimonio presente y vivo debe nutrirse de un contorno que tiene nueva dimensión cada día.

Si la obra de arte es cosa presente; si es dato del cual pueda partirse para algo, Ramos, por lo que hace, aparece como

(1) Este texto fué escrito para el catálogo de la exposición realizada por Nelson Ramos en el Instituto General Electric en Junio de 1964.

hombre de hoy, se define como coexistente, como artista contemporáneo.

Ramos existe por la necesidad de accionar. Poseído de asombro suficiente, está abierto a los estímulos de su época, aún a los de artes que no practica, aún a los de ciencias que no conoce. Ramos existe hoy y cumple su vida al mismo tiempo que lo que lo rodea.

Conoce el pasado pero no se detiene en él; rechaza toda actitud de vuelta atrás. Conoce el presente y se deja avasallar —rebelándose un poco contra lo establecido, otro poco buscando caminos para dejar constancia de la problemática actual, la subversión en si misma— avanza palmo a palmo en la conquista de la realidad más oculta.

Tiene especial atención para las corrientes expresivas; para el reciente informalismo por ejemplo, para el dadá y lo surreal que crecen cada vez más. Esa experiencia la usa para quebrar rutina, para acumular procedimientos; para inquirir el futuro, valorizar la emoción; para llenarse de expresiones recónditas.

Ramos se entrega pues a la evolución.

Viene de echar tinta a los cuatro vientos; de poner en libertad su inagotable —o agotable— naturalidad vertiginosa; viene de inscribir su vida individual en la innumerable oportunidad de vidas que le da la mancha.

Ahora sabe hasta dónde puede desplegarse esa libertad; sabe que la libertad es un ansia que no puede saciar; que es sólo una experiencia interior y que todo acto la suspende. Sabe ahora que libertad es tener conciencia de una posibilidad; que eso está en relación con lo futuro y entretejido en la existencia; que libertad es precisamente ese impulso de ocupar el tiempo por venir —sin chocar con nada que lo reduzca— y que es sólo ese impulso.

Entonces Ramos renuncia al ademán violento; no le interesa ya el ímpetu amplio de la mancha: esa materia que se mueve con un impulso sin mayor determinación, que anda con potencia interior pero sin voluntad de forma; ahora se entrega a un lápiz que se conduce con vida propia, porque le interesa el tiempo más allá de su memoria. Estos dibujos son un lapso; son un fluir temporal, son segmentos lineales que crean un momento de nueva y rara duración.

Son resúmenes, son actos comprometidos con lo que se sueña y no se sabe; son dibujos contingentes que en determinado momento lo mismo pueden tener lugar que no tener lugar —pero en general suceden— y se pueblan de sietes, de cuatros, de cántodos infantiles, pequeños circuitos involuntarios, de signos nerviosos, hombrecitos, robots, cincos, y calaveritas desmoronándose.

Amparado en todo aquello que le suministra el sueño, lo no pensado y el humor, Ramos llena de animismo y numericidad sus enormes papeles creando campos magnéticos, números extenuados y palabras remotas y huyendo.

Ramos está instalado en la antesala del mundo consciente: desde ahí sustituye su consideración de la superficie exterior de la mancha por una mirada al micromundo de la materia y lo ve poblado. Se preocupa de sus circulaciones interiores, de su recorrido interno; se entrega al manejo de un trazo demorado y casi sin propósito, haciendo que el titubeo pierda su condición de tal para convertirse en un linealismo más seguro. Juega así con el lápiz mientras éste juega con Ramos, y en ese trato de igual a igual suelta su vida psíquica; se hace sensible al misterio; alucinado e inventivo, desvelado e inconforme, entra en contacto directo consigo mismo y lo absurdo, se zambulle en el onirismo y en lo inconsciente.

Ramos consigue articular una intimidad que se ha mantenido callada. Descubriendo la conductibilidad de su alma a base de signos que llevan un natural poder de evocación, anuncia un tiempo plástico sub-

yacente y anterior, distinto, de menor velocidad, menudo; un tiempo lleno de niñez rebelde y dadá. Estos dibujos son señales que lanza Ramos desde su infancia, desde lo no vivido; sílabas de frases desconocidas, números para sus cálculos imposibles ya.

El artista puede siempre encontrar un nuevo camino; su posición es de cara a lo desconocido. El arte perdura continuamente renovado, inflexible e inagotable. Nunca se borra un estilo ni se desecha una tendencia; amparándose en un movimiento agotado, e incluyéndolo, el arte toma nuevo impulso. Así lo que hoy se hace se construye sobre la furiosa ola de involución destructora que fue lo informal, y usando su misma morfología.

De aquella apología del desgaste y lo destruido, de aquel proceso de evidente carácter negativo que significó el informalismo, hoy se pasa a construir un mundo de sueño, de imágenes reencontradas, de visión mágica y le mito.

Esta nueva figuración despierta las tendencias que estaban ya latentes en el surrealismo y con una mayor cuota de rebeldía, sumando a su lenguaje el aporte de los últimos movimientos, delata toda aquella vida reservada que quedó sin efecto por el aislamiento, las represiones o el temor.

Ay de aquéllos que esperaban —seguirán esperando —la vuelta a la figuración; de los que siguen esperando que el arte vuelva a reproducir un mundo físico y ajeno cuando el arte no vuelve jamás. Ante el apremio del hombre por explorar sus abismos, el arte ha superado definitivamente la representación para ser una realidad en sí mismo.

Esta metafiguración está más allá de lo no representativo; no es que se abandone el mundo de la abstracción sino que éste se puebla de monstruos y macacos oníricos; de todo aquello que pueda volcar en imágenes un hombre que suelta sus fuerzas oscuras. La actitud del artista de hoy es temporal y su obra una posibilidad. Son figuras éstas que transcurren y no que están; que vivieron o van a vivir, que preparan su acontecer o lo tuvieron.

Alexander Solzhenitsyn

Relatos

RESPIRAR

Anoche llovió un poco, las nubes cruzan el cielo y aún chispea de a ratos. Estoy debajo de un manzano en flor cuyos pétalos se deshojan, y respiro. El manzano y el césped que lo rodea se van secando luego de la lluvia; el olor dulce y pesado que llena el aire es indescriptible. Lo aspiro hondo, lleno con él los pulmones, todo mi pecho, que se satura de fragancia. Respiro y vuelvo a respirar, cerrando los ojos, abriendo los ojos, y no sé de qué forma es mejor.

Es ésta quizás la libertad, la única pero la más preciosa de las libertades, de la cual nos priva la prisión: la libertad de respirar de esta manera, en un sitio como éste. Ningún manjar del mundo, ningún vino, ni siquiera el beso de una mujer, me resulta más dulce que este aire limpio y perfumado que se me sube a la cabeza, ¿Qué importa que no se trate más que de un jardín roedado de edificios de cinco pisos, como jaulas de un zoológico? Ya no oigo el escape abierto de las motocicletas, el aullido de radios y tocadiscos, el ruido de los altoparlantes. Mientras pueda pararme debajo de un manzano después de un chaparrón, y respirar, será posible vivir.

EL LAGO SEGDEN

Nadie escribe nunca del lago ni lo menciona en alta voz. Todos los caminos que

ALEXANDER SOLZHENITSYN, físico y matemático, fue internado al final de la segunda guerra mundial en un campo de trabajo en la URSS. Liberado en 1956, rehabilitando en 1957, se hizo famoso de la noche a la mañana con la publicación de su novela UN DIA EN LA VIDA DE IVAN DENISOVICH, cuya publicación inicial se hizo en la revista soviética NOVY MIR en 1962. Después volvió a enseñar matemáticas y física y ha seguido escribiendo literatura narrativa.

conducen a él están bloqueados, como si fuese un castillo encantado, y tienen todos un cartel con una muda prohibición.

¡Quién vea ese signo en el sendero, hombre o bestia, debe retroceder! Lo han puesto allí los que gobiernan esta potencia mundial. El signo indica: prohibido pasar a pie, a caballo, volando o arrastrándose.

Junto al camino montan guardia centinelas con rifles y pistolas.

Uno vaga y vaga por el bosque silencioso buscando un acceso al lago. Pero no lo encuentra y no hay nadie a quien preguntar. Se ha ahuyentado a la gente y ya nadie se interna en el bosque. Uno sólo puede seguir el cencerro lejano de una vaca o la huella de un sendero de ganado, al mediodía, en un día de lluvia. Y súbitamente, de entre los árboles, surge el reflejo del gran espejo de agua y mientras uno corre hacia él, ya sabe que es un sitio que amará todo el resto de su vida.

El lago Segde es un círculo trazado a compás. Si uno se para en una orilla y grita (cosa que no hará por temor a que lo oigan), sólo un eco cansino llegará a la otra orilla.

Es muy extenso. Densos bosques abrazan sus riberas: hileras de árboles parejos, sin interrupción. Al llegar a la orilla puede divisarse toda la costa circular: franjas de arena amarilla, cañaverales grisáceos, algún tramo de césped. El agua es plácida, calma, tranquila. Hay plantas acuáticas aquí y allá, pero en su mayor parte el agua es transparente y blanca, porque el fondo del lago es también blanco.

Aguas solitarias; bosques solitarios. El lago mira al cielo, el cielo se contempla en el lago. Puede que existan otras cosas en el mundo, pero éso ¿quién lo sabe? Aquí nada se vé más allá de los árboles. Y si existen, aquí esas cosas no hacen falta ni se echarán de menos. Este es un sitio para pasar el resto de la vida... El alma fluiría,

como el aire vibrante, entre agua y cielo, los pensamientos se harían puros y profundos.

Pero no puede ser. Un príncipe malvado, un villano feo y bizco, es dueño de este lago; allá su casa de verano y más allá su atracadero. Sus malvados hijos pescan y cazan patos en un bote. Primero se vé una nubecilla de humo azul sobre la superficie del lago, luego se oye el estampido de un escopetazo.

Más allá de los bosques circundantes, la campiña hacendosa trabaja. Pero para que aquí nadie moleste, todos los accesos están cerrados, la caza y la pesca están prohibidas. Entre los árboles se ven restos del fuego que algún merodeador quiso encender; apagaron el fuego y echaron al intruso.

Querido lago desierto.

Mi hogar...

LAS CENIZAS DE UN POETA

Lo que es hoy la aldea de Lgovo y fue antes la antigua ciudad de Olgovo, está construída sobre un alto barranco del río Oka; a los rusos de esa época distante les gustó el agua, de curso rápido y buena de beber, y también la belleza del paraje.

Invgar Igorevich, que se salvó milagrosamente de los puñales de sus hermanos, construyó aquí para solaz de su espíritu el Monasterio de la Asunción. En los días despejados se puede ver a gran distancia, por encima de las colinas ribereñas bajas; y a más de veinte millas de distancia, en un promontorio similar al de Lgovo, se divisa el alto campanario del Monasterio de San Juan el Divino. Batu Kahn era supersticioso y no arrasó a ninguno de los dos.

Este sitio cautivó a Yakov Petrovich Polonsky. Le gustó más que ningún otro y dió órdenes de que lo enterrasen aquí. Es inevitable imaginarnos que, después de muertos, nuestras almas flotarán sobre las tumbas para deleitarse con el amplio y tranquilo paisaje.

Pero las cúpulas y las iglesias han desaparecido, sólo queda la mitad del muro de piedra, cuyos boquetes han sido tapiados

con tablas y alambre de púas. Múltiples torres de vigía, esos odiosos espantajos que hemos aprendido a conocer tan bien, se yerguen por encima de las antiguas ruinas. Y a la entrada del monasterio hay un letrero que dice: PUESTO DE GUARDIA.

En un cartel con la inscripción "Paz entre las naciones", se ve a un obrero ruso con un niño africano en brazos.

Fingimos no saber nada, y uno de los centinelas, que está franco, en camiseta, nos explica:

"Antes aquí había un monasterio. El segundo del mundo. El mayor de todos estaba en Roma, creo, y el tercero en tamaño, en Moscú".

"Fue transformado en colonia infantil, y Ud. ya sabe lo que son los muchachos. Arruinaron las paredes y rompieron todos los íconos. Luego una granja colectiva compró las dos iglesias por cuarenta mil rublos, para usar los ladrillos y construir con ellos grandes galpones de ganado".

"A mí me contrataron por ésa época. Pagaban cincuenta kopecks por cada ladrillo entero, y veinte por las mitades. Pero no era fácil sacarlos, estaban todos en bloques y pedazos unidos por argamasa. Debajo de la iglesia encontraron una bóveda, la tumba de un obispo. No quedaba más que el cráneo, pero la vestidura estaba intacta. Dos de nosotros tratamos de arrancarla, y no pudimos..."

"Sí, bueno, según el mapa la tumba del poeta Polyanski debe estar por aquí. ¿Podría decirme dónde, exactamente?"

"No puede llegar hasta Polyanski. Está en la zona restringida. (*) No puede verlo. De todos modos, no hay nada que ver. Una lápida conmemorativa, en ruinas, nada más. Pero espere un momento". (El centinela del campo de concentración se volvió hacia su mujer) "¿A Polyanski no lo desenterraron?"

La mujer, cascando semillas de girasol en el porche de la casa, asintió: "Claro que sí. Se lo llevaron a Ryazan."

El centinela no puedo menos que reírse. "Así que lo pusieron en libertad, ¿eh?..."

(*) N. del T.: Zona prohibida a los reclusos de un campo de concentración.

EL PATITO

Un cómico patito amarillo, que se balancea al caminar, con la barriga blanca rozando casi el pasto húmedo, corre delante mío, piando: "¿Dónde está mi mamá? ¿Dónde está toda mi familia?" Pero su madre es postiza. A una gallina clueca le pusieron huevos de pato en el nido y ella los empolló junto con los suyos.

Ahora parece que está por llover y su casa improvisada —un canasto sin fondo, dado vuelta— ha sido llevado a sitio cubierto y tapado con arpillera. Todos los demás ya se han refugiado allí, pero este patito está perdido. Vamos, entonces, yo te llevo en mi mano.

¿Qué hilo une el alma al cuerpo de esta criatura tan pequeña? No pesa nada, sus ojitos negros son como cuentas, sus patitas como las de un gorrión, si lo estrujara un poco entre los dedos, desaparecería. Y sin embargo, qué calentito está. Su pico, rosado como una uña esmaltada, ya tiene forma de espátula aplastada. Tiene membranas en las patas, su plumón es amarillo y los canutos de las plumas del ala ya empiezan a asomar. Y tiene un carácter personal, distinto al de sus hermanos.

Nosotros somos los que pronto volaremos hacia Venus. Ya a esta altura, si aunásemos todas nuestras voluntades y recursos, podríamos arar el mundo entero en veinte minutos. Pero con todo nuestro poderío atómico nunca, jamás, podremos sintetizar en nuestras retortas, ni siquiera armar con huesos y plumas ya hechos, un patito amarillo liviano, frágil e indefenso como éste.

REFLEJOS EN EL AGUA

Es imposible distinguir el reflejo de objetos cercanos o distantes en la superficie de las aguas que corren rápidamente. Aunque el agua sea clara, aunque no tenga espuma, el reflejo es engañoso, vago, indescifrable, sobre las ondas cambiantes en carrera incesante y voluble.

Sólo cuando entre un rápido y el siguiente la corriente forma un plácido estuario, o en remanso quieto, o en las lagunas donde jamás tiembla una ola, podemos ver, en

la superficie tersa como un espejo, hasta las hojas más diminutas de los árboles de la ribera, las nervaduras de las nubes transparentes y la profunda intensidad azul del cielo.

Lo mismo sucede con nosotros. Si por más que tratamos, nunca pudimos ni podremos reflejar la verdad con toda su eterna y reluciente claridad, ¿no se deberá ello simplemente al hecho de que estamos aún vivos, aún en movimiento?...

LA CIUDAD A ORILLAS DEL NEVA

Angeles con lámparas en la mano se inclinan en torno a la cúpula bizantina de San Isaac. Tres torres de oro estriado se saludan a través del Neva y del Moska. Leones, grifos y esfinges vigilan tesoros o dormitan y sueñan. Los seis corceles de la victoria saltan por encima de la arcada que sutilmente trazó Rossi. Hay cientos de pórticos, miles de columnas, caballos encabritados, toros piafantes...

¡Qué suerte que aquí ya no se pueda construir nada más! Ningún rascacielos de repostería insertado en el Nevsky, ningún bloque de cinco pisos junto al canal Griboyedov.

Ni el más eminente e incompetente de los arquitectos podría obtener, con toda su influencia, un espacio libre cerca del Chernaya o del Okhta.

Nos es tan extraña esta magnificencia que constituye, sin embargo, nuestra mayor gloria.

¡Qué delicia, pasearse por estas avenidas! Pero otros rusos, apretando los dientes y maldiciendo, se pudrieron en el pantano sin sol, para construir toda esta belleza. Los huesos de nuestros antecesores se fundieron y petrificaron transformándose en palacios; palacios verdes, amarillos, marrones y rojos.

Da miedo pensar que quizás nuestras pobres vidas sin forma ni sentido, nuestros desacuerdos explosivos, los gemidos de los condenados y el llanto de sus mujeres, serán olvidados por completo. ¿Surgirá de lo nuestro también una belleza impercedera y perfecta?

LAS HORMIGAS Y EL FUEGO

Eché un leño podrido en el fuego sin darme cuenta de que anidaba en él una densa colonia de hormigas. Cuando la madera empezó a restallar las hormigas salieron en masa, corriendo desesperadas. Corrían por el leño en todas direcciones, achicharrándose en las llamas. Agarré el extremo del madero y lo hice rodar a un lado. Muchas de las hormigas pudieron entonces escapar por la arena y la pinocha.

Pero curiosamente, no huían del fuego.

Tan pronto como lograban dominar el pánico, regresaban hacia la fogata, daban vueltas en torno a ella como si una fuerza las atrajera hacia el hogar abandonado, y muchas de ellas volvían a trepar en enjambre por el leño encendido hasta morir entre las llamas.

AL COMENZAR EL DIA

Al rayar el alba, treinta jóvenes salieron corriendo del bosque, se alinearon de cara al sol y comenzaron a inclinarse, a agacharse, a extender los brazos, a levantarlos por encima de la cabeza, a balancearse de rodillas hacia atrás y adelante. Esto duró un cuarto de hora.

Vistos desde lejos, podría pensarse que estaban rezando.

A nadie le sorprende en nuestra época que el hombre preste diaria y cuidadosa atención a su cuerpo. Pero la gente se escandalizaría si se prestase al alma una atención similar.

No, esos jóvenes no estaban rezando. Hacían su gimnasia matinal.

TORMENTA EN LAS MONTAÑAS

Nos sorprendió una noche impenetrable en las montañas. Salimos gateando de las tiendas de campaña y quedamos boquiabiertos. Se nos venía encima desde la cordillera.

No había en el universo más que negrura; ni arriba, ni abajo, ni horizonte. Se produjo entonces el foganazo de un relámpago; la oscuridad se separó de la luz, las montañas gigantescas de Belolakaya y Djuguturluchat se recortaron contra el cie-

lo, y los pinos negros que nos rodeaban nos parecieron tan altos como las montañas. Por un momento llegamos a creer que el mundo volvía a existir; luego todo fue abismo y negrura otra vez.

Los foganazos se acercaban, la oscuridad alternaba con la luz enceguecedora, un resplandor blanco, otro rosado, otro color malva, las montañas y los pinos reaparecían una y otra vez en el mismo sitio, sobrecogiéndonos con su tamaño majestuoso; y cuando desaparecían de nuevo era imposible creer que existiesen.

La voz del trueno llenó las quebradas y ahogó el rugido constante de los ríos. Como flechas del Señor, los relámpagos cayeron sobre la cordillera desde lo alto, bifurcándose múltiples veces en alambres de luz, como si se estrellaran contra las rocas o azotaran a algún ser viviente.

Y nosotros olvidamos nuestro temor de los relámpagos, de los truenos y de la lluvia ya que una gota de agua en el océano no tiene por qué temer al huracán. Nos transformamos en partículas agradecidas e insignificantes del universo. Un universo creado aquí y ahora, de la nada, ante nuestros ojos.

EL TRONCO DE OLMO

Estábamos aserrando leña para el fuego, agarramos un tronco de olmo y lanzamos una exclamación de sorpresa; hacía ya tanto que el tronco había sido cortado, arrancado de raíz por un tractor, serruchado en trozos, los trozos transportados en barcas y camiones, descargados luego y apilados; ¡y este tronco no se daba por vencido! Tenía un brote nuevo, que podía transformarse en otro árbol, o en una rama fuerte y vigorosa.

Ya habíamos puesto el tronco de olmo en la mesa de la sierra —como en el patíbulo— y no nos decidíamos a cortarlo. ¿Cómo íbamos a cortarlo? ¡Si él también quería vivir! ¡Y cuánto! ¡Mucho más que nosotros!

SHARIK

Un muchacho que vive en nuestro patio tiene un perro llamado Sharik atado con

una cadena. Lo ataron cuando era todavía cachorro.

Un día le llevé unos huesos de pollo, todavía calientes y sabrosos. Pero el muchacho había soltado al pobre animal de la cadena para que corriera un poco. Una capa de nieve, espesa y ligera a la vez, cubría todo el patio. Sharik saltaba como una liebre, apoyándose ya sobre las patas traseras, ya sobre las delanteras, precipitándose de un extremo al otro del patio con el hocico cubierto de nieve.

Vino corriendo hacia mí, el perrito lanudo, y me saltó encima, olisqueó los huesos... y se fue otra vez, hundiéndose en la nieve hasta la barriga.

“No quiero tus huesos”, parecía decirme, “Dame mi libertad”.

LA CUNA DE YESENIN

Cuatro aldeas, una tras otra, se extienden monótonamente a lo largo del mismo camino. No hay huertos ni bosques cercanos, sólo cercas desvencijadas y ventanas con los marcos pintados de colores chillones. Un cerdo obeso y majestuoso se rasca contra la bomba de agua que hay en medio del camino. Una ordenada procesión de gansos se da vuelta al unísono para lanzar su marcial desafío a la sombra veloz de un ciclista. Gallinas laboriosas escarban en la calle y en los fondos de las casas, buscando comida.

La tienda de la aldea de Konstantinovo tiene por local una choza que es como un gallinero destartado. Hay arenques. Toda clase de arenques. Hay caramelos, una masa pegajosa de esos caramelos como almohadoncitos de satén que la gente, en todas partes, ya no come desde hace quince años. Y hay panes negros, del tamaño de adoquines grandes, panes que habría que partir con un hacha, más que con un cuchillo.

Débiles mamparos dividen a la casa de Yesenin en cuchitriles y sucuchos; no hay nada que pueda catalogarse de habitación. En el jardín hay un galpón sin ventanas, y también había antes un cuarto de baño. Sergei Yesenin salía allí en la oscuridad para escribir sus primeros versos. Por de-

trás de la cerca de madera se ve un trozo de campo raso y nada más.

Camino por esta aldea que se parece a tantas otras, donde toda la gente se preocupa por ganarse la vida, hacer dinero, mantenerse al mismo nivel que los vecinos de al lado... y siento emoción. Una llamada de fuego divino alcanzó una vez a estos parajes, y aún hoy me hace arder las mejillas. Camino por la ribera en pendiente del río Oka, miro a la distancia, y me maravillo: ¿acaso él contemplaba ese bosquecillo ralo que se divisa a lo lejos, cuando escribió, misteriosamente: “Los pinares vibran con el llanto de las becasinas...”, o pensaba en estas praderas junto a las curvas del Oka cuando hablaba de “Haces de luz en el regazo de las aguas”...?

¿Qué grano de oro arrojó el creador en esta choza, en el corazón de este robusto muchachón aldeano, que miró en torno suyo y halló tanta belleza en la estufa, en los corrales, en la trilla, en los campos baldíos que rodean a su aldea —una belleza que la gente había pisoteado durante mil años sin tan siquiera verla?

LA MOCHILA DEL KOLHOZ

Cuando Ud. viaja en un ómnibus de campaña y le dan un golpe doloroso en el pecho o las costillas con el borde duro de una mochila, no proteste, pero observe bien ese canasto de estera trenzada, con gastadas correas de lona. En ella una mujer lleva al mercado leche, queso de granja y tomates, los productos de ella y de otras dos vecinas, y trae de vuelta del pueblo cuatro docenas de panes para alimentar a tres familias.

Es amplia, fuerte y barata, esta mochila de campaña; sus ostentosas hermanas de “sport”, llenas de bolsillos y hebillas relucientes, no se le pueden comparar. Pesa tanto que aún sobre un sacón de cuero sus correas presionan con exceso sobre los muchos hombros campesinos. Por eso las mujeres han adoptado la costumbre de bajar el canasto por la espalda hasta la cintura y pasarse las correas por encima de la cabeza, como un arnés. De ese modo la carga

se distribuye en forma pareja sobre el pecho y los hombros.

¡Hermanos escritores! No les pido que carguen una de esas mochilas sobre la espalda. Pero si los magullan con una de ellas en el autobús, viajen en taxi.

VIVIREMOS PARA SIEMPRE

Por sobre todas las cosas, hemos comenzado a sentir temor de la muerte y de los muertos.

Si nos enteramos de que alguien ha muerto, evitamos escribirle a la familia, o visitarla; no sabemos qué decir acerca de eso, de la muerte. Hasta nos avergüenza mencionar en serio un cementerio. Uno no le diría a sus compañeros de trabajo: "El domingo no puedo venir, tengo que ir a visitar a mi gente en el cementerio". ¿Qué tontería es ésa de visitar a gente que no puede compartir una comida?

¿Quiere uno transportar a un hombre muerto de una ciudad a otra? Debe estar loco, y nadie le dará espacio en un tren para hacerlo. Y a los muertos ya no se les lleva en lenta procesión por las calles al son de música, si no son nadie, sino que se les acarrea aceleradamente en camiones al cementerio.

En una época la gente concurría a nuestros cementerios los domingos, a entonar cánticos gozosos, con el vaivén de aromáticos incensarios. El corazón estaba en paz, la cicatriz que en él había dejado la muerte inevitable causaba menos dolor. Era como si los muertos nos estuviesen mirando desde sus pequeños montículos verdes y nos dijese: "No importa ya. No importa ya".

Pero hoy en día, si se presta algún cuidado a los cementerios, es para poner carteles que dicen: "PROPIETARIOS DE PANTEONES! Se exponen Uds. a una multa si no limpian la basura del año pasado". Y con frecuencia aplanan con palas mecánicas el terreno que ocupó algún campamento, para construir encima un nuevo estadio o parque de cultura.

Están además los que murieron por la patria, como le puede tocar morir a Ud. o a mí el día menos pensado. Nuestra iglesia

tenía un día para ellos, para recordar a los caídos en el campo de batalla. Gran Bretaña los recuerda con el día de la Amapola.

Todas las naciones hacen lo mismo: eligen un día del año para pensar en los que dieron su vida para salvar la de otros. Nuestro país dió un mayor número de vidas que casi ningún otro, pero no tenemos un día recordatorio.

Si nos sentamos a pensar en todos los que se sacrificaron... ¿quién va a construir casas? Hemos perdido maridos, hijos, novios, en tres guerras... Piérdanse de una vez, estorbos, bajo sus obeliscos de madera pintada... Y sigamos viviendo.

Porque nosotros vamos a vivir para siempre.

Este es el punto extremo de nuestra filosofía del siglo veinte.

A LO LARGO DEL OKA

Cuando se viaja por los caminos secundarios de la Rusia central, se comienza a comprender cuál es el secreto tranquilizante de la campaña rusa.

Está en las iglesias. Trepan por las laderas, ascienden las altas colinas, bajan hacia los anchos ríos como princesas vestidas de blanco y rojo; elevan sus campanarios —gráciles, elegantes, todos diferentes— por encima de los techos mundanos de paja y madera, saludándose unos a otros desde lejos, desde aldeas aisladas e invisibles entre sí, pero que ascienden hacia un mismo cielo. Y donde quiera que uno vaya por campos y praderas, por más que se aparte de los sitios poblados, uno nunca está solo: por encima de parvas y arbolados, superando aún la curvatura de la tierra, verá uno la punta de un campanario que lo llama desde Gorki Lovetskie, o Lyugichi o Gavrilovskoye.

Sin embargo, al llegar a la aldea, uno comprobará que no eran los vivos sino los muertos quienes le saludaban desde lejos. Las cruces se cayeron de los techos o se torcieron hace tiempo. La cúpula está desnuda, y hay grandes agujeros en su urdimbre. Crecen hierbas y plantas en los tejados y en las rajaduras de los muros.

Por lo general el cementerio contiguo a la iglesia está abandonado, con las lápidas removidas y las cruces caídas. Los frescos de los altares están en ruinas a causa de la lluvia de varias décadas, y cubiertos de inscripciones obscenas.

En el atrio hay tambores de aceite lubricante y un tractor se dirige hacia ellos. O de lo contrario, hay un camión que ha atracado marcha atrás para recoger una carga de bolsas. En una iglesia se oye el zumbido de tornos. Otra está cerrada y silenciosa. En otra, y otra más, hay instalados clubes y grupos colectivos. "Tratemos de incrementar la producción lechera!" "Un poema acerca de la paz". "Un hecho heroico".

La gente fue siempre egoísta y a menudo mezquina. Pero las campanas del atardecer sonaban todos los días, flotando sobre aldeas, campos y bosques. Recordando a los hombres que debían abandonar las preocupaciones triviales de este mundo para dedicar algún momento a los pensamientos de la eternidad. Esos carillones que hoy sólo sobreviven en una vieja melodía popular, elevaban a la gente, le impedían descender al mismo nivel que las bestias.

Nuestros antepasados pusieron lo mejor de sí, todo su entendimiento de la vida, en estas piedras, en estos campanarios.

¡Echalo abajo, Vitka, dale otro golpe, no tengas miedo!

Cine a las seis, baile a las ocho...

Traducción de Raúl Boero

Temas publicará próximamente

Luce Fabbri Cresatti
DANTE Y EL CAPITALISMO MEDIEVAL
JOVEN POESIA ARGENTINA
(Presentación de Enrique Molina)

Benito Milla
OCTAVIO PAZ: LA POESIA COMO LIBERTAD

Roger Munier
EL HOMBRE ANTERIOR

Hiber Conteris
LA EVOLUCION DE LAS IDEAS MODERNAS
EN AMERICA LATINA

Rodolfo Alonso
ALGUNOS POEMAS

Saúl Ibargoyen Islas
PATRIA PERDIDA

Alejandra Pizarnik
PEQUEÑOS POEMAS EN PROSA

Héctor A. Murena
LA FUNDACION

Jorge Sclavo
UN CUENTO DE MUERTES

Alberto Paganini
UNA LECCION DE TEOLOGIA

Jorge Musto

No, la tarde

NO LA TARDE

No la tarde, todavía no. La misma llovizna y gris y piedra pero no la tarde. Pablo ascendió sin ganas las primeras rampas y escaleras, se familiarizó rápidamente al hosco silencio de esta parte de la montaña; fue mirando con escasa convicción las antiguas inscripciones en el mármol, detalló trozos de columnas y capiteles; repitió el camino y curiosidad de miles de extranjeros anteriores con la misma mezcla de pereza y ocio con que también miles de ojos han suplantado todo esfuerzo para entender la clave de ese misterio intacto.

Sentía demasiado próxima la noche anterior; creía haber alcanzado en algún momento la posibilidad de hablar y quedar en paz (casi inmediatamente supo que las palabras eran más la suma de su cobardía que su liberación), y siguió hablando para encontrar en Ana una estatura nueva, la sorpresa de su dolor y su fuerza, una proyección de ese dolor que lo reducía (a él, Pablo) a un antagonismo pueril y ridículo. De todos modos algo estaba hecho; era menester seguir adelante. Una esperanza imprecisa oponía reparos a este virtual desasosiego: en algún lugar de su memoria la imagen de Mónica se repetía con insistencia. Un tiempo transitorio, pensaba Pablo.

Alzó el cuello del impermeable y miró la lluvia, el cielo: las nubes bajaban, oscuras y rápidas, chocaban contra la piedra al otro lado del valle y fugaban al sur; una claridad intermitente y fugaz iluminaba las ruinas, el suelo barroso y la es-

JORGE MUSTO, uruguayo, se destacó a principios de este año con una novela: UN LARGO SILENCIO (Ed. Alfa), que interesó a la crítica y que concitó sobre el autor una gran expectativa. Ha publicado también algunos cuentos y tiene lista una nueva novela: NOCHE DE CIRCO. Su actividad habitual en el campo artístico se había desarrollado, sin embargo, en el teatro, como autor, actor y director.

casa hierba. El templo de Apolo dominaba el vasto espacio de la plataforma central; al final de la rampa de acceso, seis columnas, frustradas en su altura y estriadas de lluvia y sol y aire, eran el único signo vertical de una monumentalidad sugerida pero no por eso menos imponente. Pablo rozó con la punta de los dedos la masa de granito rojo; sintió la humedad y la fuerza de la piedra, pensó: "¿Cómo será? Al principio uno puede pensar que ya se acostumbrará, o tal vez ni piense eso, sino que podrá apelar por un tiempo a la memoria, tratar de creer que encontrando un dato —fecha, palabra o gesto— la pena puede ser desplazada a la conciencia. Pero, ¿qué, verdaderamente? No la voz para decirme Yo no subo; prefiero quedarme en el museo. Además llueve; no, ni la cara, decidida y desolada; qué al detener la mirada en una leyenda o forma o piedra y saber que el mundo se reduce a ese agudo dolor en algún lugar del pecho. ¿Cómo será el silencio cuando la voz y todo tenga la faz de siempre, cuando el guardián se incline, artrítico y resignado, a rascarse una pierna, a escupir?"; empezaba a pensar: "Pobre Ana" y se detuvo. Cruzó la base casi intacta del templo esquivando algunos charcos, llegó al final y miró las gradas arriba, en la plataforma superior. Miró los escalones inundados y demoró en decidirse: el agua bajaba en cascada desde mucho más allá del teatro, desde la montaña probablemente. Subió.

La mañana había avanzado. Ninguna señal de la hora. Nada que advirtiese que el día llevaba ya tres o cuatro horas —a no ser ese aire, una indefinida inquietud que, pese a la baja e inequívoca temperatura, podía confundirse con el lento y alérgico tiempo que procede a la siesta en los países tropicales—. La soledad antes que la quietud, y en medio de ella, creciendo avasallante, el espacio. Algo que trepaba implacable las dos laderas de montañas enfrentadas, que se aplastaba contra las plataformas descendentes, que redu-

cía la escala de los olivares en el valle. Un espacio que se fué convirtiendo en la totalidad, reclamando para sí todo matiz expresivo, desde la desnuda roca vertical y rojiza hasta el pesado verde del llano, desde la cadena de cerros que cerraba el horizonte en una curva suave, hasta la pared que se erguía, en esta parte de la montaña, para ofrecer la base y protección que veinticinco siglos estaban reconociendo. No la tarde todavía. Un silencio viejo para una emoción nueva, irrepetible, para una emoción emparentada con el misterio, sin esfuerzo, dócilmente, con la única certeza de estar —solo, mojado, sorprendido,— y el tránsito por cada uno de esos dos o tres minutos para mirar el valle y la roca y querer entender y sentir solamente, y ver la lluvia y la soledad y el tiempo, cada piedra o árbol, notar el creciente segundo ya desalojado, y el siguiente, y ascender, más libre, ingravido, para saber (no la razón; detenida, vuelta al primario asombro de los años infantiles; ni el esfuerzo de explicarse sino sólo conocer, asistiendo al descubrimiento insólito del brillo de la piedra, del aire y el silencio) que también estaban muriendo, éso, esos dos o tres minutos, que la resistencia derivaba en ese aborto vacío que no era plenitud ni nada sino apenas el roce tangencial de una presencia extraña y permanente y ahora definitivamente ajena: ni las gradas o escenario o valle, ni la piedra ni la soledad, como si todo permaneciera menos un imperceptible matiz, como si cada cosa se reconociera por sus nombres convencionales, es decir, existieran, fueran demasiado, simplemente reales.

Sentado en la parte alta de las gradas del viejo teatro, Pablo dominaba todo el santuario, el valle y el hemicírculo de rocas que cierra ese espacio. Ningún rastro de hombre contemporáneo, y la única noción de un tiempo dinámico era ese sonido del arroyo corriendo entre piedras quinientos metros más abajo. La lluvia se demoraba apenas en la cara empapada de Pablo para resbalar luego hacia su cuello; buscaba otro brillo —inmóvil, exultante, pacífico— respetándolo, dejando intacta la expresión fatigada y casi feliz de esos ojos desacostumbrados al llanto.

Pablo sacó cigarrillos y encendió.

Hay un Delfos nuevo, sin embargo, camino a Itea, cercano puerto sobre el golfo de Corinto: un pueblito de calles empinadas, terrazas y largas escalinatas que se asoman a la continuación del valle y se abren, a un nivel de quinientos metros sobre el puerto visible y cercano. Pero a pesar de la vecindad del santuario —doscientos metros por la carretera— está separado de éste por una saliente de montaña, cuya falda cierra el valle por el oeste aislándolo completamente, ahorrándole el bochorno de los hoteles, de los paradores, la ramplonería de las tiendas de "souvenirs". Cuando Ana y Pablo salieron del restorán sólo dejaban tras ellos cinco o seis frases forzadas y convencionales.

AHORA SI LA TARDE

Ahora sí la tarde. Los dos subiendo, recorriendo las mismas rampas y escaleras, deteniéndose en los mismos lugares que unas horas antes Pablo había identificado con un intacto y virtual sentimiento de libertad, notando ahora (Pablo), sin sorpresa o asombro, cómo crecía la nostalgia; precediéndola, calcando hasta los menores movimientos de la mañana, sentándose en el exacto lugar de las gradas, aguardando sin esperanza. Y ella, Ana, rezagada y oculta por momentos, más abajo, junto a una columna mirando el templo, de espaldas, perfil o frente, ajena y distante, subiendo ahora hasta la escena (y él tratando de imaginar una noche cálida, el sonido de un viejo verso griego, un drama de dioses y de héroes; adivinando pliegues de ropa y poses afectadas, pasiones y justicia y honor, contrastes fuertes para una armonía exacta, para este gris chato y esta quietud inútil, anacrónica), parándose dentro del semicírculo, de frente a las gradas, a la montaña, al tiempo, sin gritar todavía, apenas un tono más alto, una frase breve, una réplica de marcado énfasis teatral, repetida como un ensayo, con diferente acentuación y ritmo, repetida después de escuchar la voz golpear la roca, resbalar por las profundas hendiduras para ser devuelta más grave, enriquecida de matices; tampoco el hombre, sino más tarde, con la primera observación (Pablo había repa-

rado en él aquella mañana: sin uniforme pero con el aire inequívoco de su función, resguardado de la lluvia en un hueco de piedras frente al templo, sentado y leyendo atentamente una revista de historietas); y Ana subiendo el tono ahora, y la misma insistente frase partiendo de la escena y repitiéndose más lejos, arriba, en la montaña, y todavía sin gritar, cuando el guardián habló, no fuerte, en un griego incomprensible, y Ana sin oír, casi gritando, con el hombre que recurría al inglés para decir que estaba bien, que ya bastaba, y Ana gritando la misma empecinada frase, y el guardián amenazante ahora y ella sin prestar siquiera atención, y entonces Pablo: "No se puede; te lo está diciendo", y ella de nuevo, y él, acercándose: "Ana" y Ana: "¿Qué? ¿Qué no se puede?", mirando de frente a Pablo, furiosa y contenida, aguardando, y ni ella ni él ni el guardián, hasta que nuevamente fué ella, pero ahora usando las manos como bocina, tomando aliento para dejar escapar lentamente el aire, la única vocal modulada en una línea tonal ascendente, suave y letárgica, dolorosa; pero entonces los tres: ni siquiera inglés sino griego de nuevo, incomprensible pero amenazante, y Pablo avanzando: "Si te has propuesto que nos echen a patadas, estás por conseguirlo", y la otra voz jugando entre la roca allá arriba, sumándose burlona, desafiante y libre, y Ana sin escuchar: "Es estúpido. Imagina un montón de americanos bajando del ómnibus y gritando a coro. Tienes que entenderlo". cuando el aliento fué agotándose y sólo quedaba el eco, los segundos para respirar de nuevo, sin bajar las manos, y Pablo: "Ana", en el momento de salir la voz, tomándole las muñecas, volviéndola hacia él, el sonido frustrado y torpe perdiéndose, y las dos caras juntas, enfrentadas, con algo más que el furor en la de ella, soltándose las manos con violencia y diciendo, bajo, con una increíble suma de desprecio: "Imbecil", y Pablo confundiendo los síntomas, sin tiempo para la sorpresa cuando vio el primer, apenas perceptible estremecimiento de los párpados y pensó que eso había demorado demasiado y se resignó equivocándose, porque no pudo saber del agrio sabor y la sorpresa de ella, del equívoco brillo de

los ojos, de la verdadera razón para aquel brusco movimiento hacia un costado (tampoco el gesto de la mano ni el espasmo; inmediatamente antes hubo el cuerpo inclinado y encogido, el temblor repentino de ese cuerpo, los síntomas, invisibles para Pablo, del súbito estertor); avanzando (Pablo) el brazo, rozando su hombro antes de ver el viscoso hilo espeso que colgaba de la boca entreabierta, el perfil ansioso; tocándola suavemente, entre asombrado y protector, cuando aquello comenzó otra vez, sintiendo ahora más próximo el estremecimiento, la rigidez de Ana, buscando la palabra después de la sorpresa, sabiendo que tampoco serviría pero igual buscándola; y ella limpiándose la boca, resistiendo a la presión de aquellos brazos, hasta que habló, rezongó, ronca, las sílabas junto a otro breve y enérgico giro hacia un costado, repitiendo, ronca aún, humillada: "Déjame", sintiendo que él seguía allí sin hacer caso, torpe y solícito, sin decidirse a otra cosa que a continuar apretándole el brazo, hasta que se volvió, enfurecida y lívida, otra vez con su voz: "No me toques. No vuelvas a ponerme nunca más la mano encima".

El otro, el griego, había desaparecido de nuevo. La llovizna se interrumpió unos minutos, y las nubes, más bajas y rápidas, huyendo hacia el valle, rozaron el plano inclinado de la roca y pautaron, oscureciendo, el gris monótono y aquella quietud, el peso y el silencio de esa parte del valle, el espacio abierto y generoso. Los senderos desiertos envolvían la parte baja del santuario, alguna olvidada columna o capitol o mármol, y continuaban, después de una escalera o un pequeño templo, hasta la periferia del teatro, hasta la escena o la parte alta de las gradas. Nada, ninguna referencia humana para la piedra o ese verde abajo, como si el tiempo, esa presencia austera y omnisciente hubiera excluido el pasaje trivial del hombre, el sacrilegio de su edad banal, para continuar integrando la historia de otros hombres a su paso y edad, a su misterio y forma. Las dos figuras se mantuvieron rígidas unos segundos; luego la más alta comenzó a alejarse lenta, deliberadamente, dejando atrás el plano semicircular de la escena, la otra, siempre inmóvil, grave, solitaria.

Crítica

El VI Festival de Cine Documental y Experimental en Uruguay

Esteban Otero

La exhibición cinematográfica en el Uruguay es muy pobre, poco se conoce de la producción mundial y mucho menos ahora que se ha producido el retiro del cine americano. Una de las carencias más notables que es originada por este estado de cosas es la de la casi totalidad del cine experimental.

Dado que no se trata de una exhibición rentable es lógico que no aparezca en los cines comerciales sino en los cineclubes. Pero éstos cumplen esa parte de su función en una mínima medida y limitados a algunos países. ¿Qué se conoce, por ejemplo, de la producción experimental norteamericana, cuyo predominio es abrumador, en cantidad y en calidad, en los festivales del género?

Bien que mal este vacío es llenado cada dos o tres años por los Festivales que organiza el SODRE. Se trata de acontecimientos de excepción que no sabemos tengan equivalentes en América Latina.

Este Festival tuvo y tiene (acentuados, si cabe) grandes defectos en su realización: pésimas la proyección y el sonido, absurdas traducciones simultáneas. Tiene limitaciones: por un lado, sólo se invitan países con los que el nuestro mantiene relaciones y por ese motivo no se vio cine de Cuba, de Alemania Oriental o de China Comunista; tampoco se permite la exhibición de películas de propaganda política o religiosa. Por otro lado, la lejanía del Uruguay y la carencia de premios de valor monetario, alejan a muchos productores.

A pesar de todo, el Festival del SODRE constituye el acontecimiento central de la vida cinematográfica uruguaya. Intentaremos, en este ar-

tículo, revisar los films que consideramos más importantes. (1)

A) En el campo del *Cine Documental* se destacaron *Nieve*, *Sifón 1122*, *El reдео del fuego*, *Nace un hombre*, *Cuando las hojas caen...*, *Gala day*, *El descubrimiento de la penicilina*, *L'abrivade*, *Filiberto* y *Borges*.

Nieve (Gran Bretaña) — Fue exhibido en la jornada inaugural; es un documental de Geoffrey Jones en el que se muestran los efectos de la nieve a lo largo de un viaje en ferrocarril en camino montañoso. La fotografía en color es de primera calidad, lo mismo que el montaje, pero me atrevería a decir que el centro del brillo formal del film, aquello que dicta el ritmo y la estructura del montaje es la espléndida música de Johnny Hanksworth, uno de los mejores "jazzmen" ingleses.

Sifón 1122 (Francia) — Es un ejemplo de documental en el sentido más original de la palabra. Tiene una muy correcta realización (Georges Marry) y una fotografía de buena calidad, tenidas en cuenta las condiciones en que fue filmada. Describe los descubrimientos, realizados en las profundidades de la tierra, por un grupo de espeleólogos. El logro más notable (por eso es un gran film) consiste en poder dar la impresión de mundo nuevo, como si estuviéramos compartiendo el descubrimiento paso a paso.

El rodeo del fuego (Francia) — Es un documental en colores que muestra la lucha contra el fuego que estalla en un pozo de petróleo. La habilidad del montaje y de la realización en

(1) Usó las diversas categorías con la mayor amplitud posible, sin buscar una precisión absoluta.

general (Phillippe Brunet) dan una gran expectativa a todo el desarrollo del proceso, muy interesante en su estrategia de batalla.

Nace un hombre (Estados Unidos) — Menciona esta película porque me parece que en ella se hace el uso de cámara más brillante de todo el Festival. La película cuenta la reeducación en un ciego por accidente. "Vemos" los peligros que corre y sus angustias (que serían tales para un vidente), gracias a la casi increíble pericia del "cameraman" Robert Emenegger. Pero no tiene otro valor y sí el inconveniente de un cursi relato, leído por un relator cursi.

Cuando las hojas caen... (Polonia) — Es un documental realizado de acuerdo con las reglas del "cinéma-vérité", pero sin caer en sus frecuentes y casi inevitables monotonías. Se alcanza de ese modo un eficaz retrato de la vida de los gitanos en Polonia. Realizador: Wladyslaw Slasicki.

Gala day (Gran Bretaña) — Es uno de los mejores films exhibidos en el Festival. Muestra con precisión y maestría de fotografía y montaje un día de fiesta en un pueblo minero inglés. Todos sus elementos se conjugan para hacer de él una obra maestra que, en su "ambiente" recuerda a Joyce. Realizador: John Irvin.

El descubrimiento de la penicilina (Gran Bretaña) — Utiliza varias técnicas de animación con intención documental y pedagógica. Muestra de manera amena y hermosa el proceso que condujo al descubrimiento de la penicilina. Es una realización brillante y atractiva y logra su finalidad haciendo, además, buen cine.

L'abrivade (Francia) — Se desarrolla en la zona de Camargue y muestra las antiguas costumbres de su pueblo al enfrentar los toros en las calles y en la arena. Tiene fotografía en color que usa, junto con cambios de velocidad y detenciones, más para hacer "cuadros" que para hacer cine.

Dos documentales argentinos merecen destacarse:

Filiberto, de Mauricio Beru muestra la trayectoria del compositor de tantos temas populares buenos y malos, acompañando la evolución del barrio de la Boca, desde comienzos del siglo hasta la muerte de Filiberto. Utiliza muy bien fotos de época y entrevistas en las que se oye la voz de D. Juan de Dios, vieja, ronca y picaresca. El contraste de su figura con la época moderna es una muestra más de su oposición a

un mundo (y un tango) modernos que lo superaron.

Borges, de Luis Angel Bellalba, con música original de Piazzolla y fotografía de J. J. Stagnaro (el mismo de "Bienvenido") realiza la magia de mostrar muy bien algunos aspectos del vivir de uno de los más grandes escritores de nuestra lengua. No realiza (es imposible) una biografía lineal sino selectiva: vemos la casa patricia, la Biblioteca Nacional (su mundo), el suburbio (su pasado interior y permanente), oímos la lectura de uno de sus últimos y más hermosos poemas, "Límites"; vemos también el apartamento en que vive, algunos objetos queridos (¿conjeturales?) y a Borges mismo caminando por sus calles con la vacilación del ciego y la resolución del hombre con aspecto, ya, de anciano. La fotografía es de excepcional calidad (fiel en los tonos a la personalidad que muestra) y la música, tenue, casi inaudible, es de un admirador, Astor Piazzolla. Una sala absolutamente silenciosa fue el mejor comentario a la maravilla de un film, pero también de un escritor.

B) Dentro del género experimental destacare a *Allegro ma troppo*, *Renacimiento*, *Los diablos* y *Verónica o las jovencitas*.

Allegro ma troppo (Francia) de Paul de Roubaix se exhibió en la jornada inaugural y es un film sobre la noche en París, trucado en la velocidad pero no en el sonido, de modo que personas, vehículos, fenómenos naturales, se ven acelerados y/o se llega a desconocerlos, como sucede con los automóviles, cuyos faros dibujan líneas de color en la noche y pierden realidad. Los efectos logrados son hermosos y es un excelente film.

Renacimiento (Francia) — Es una película hecha por un realizador polaco radicado en Francia, Walerian Borowczyk. Sin duda de los dos o tres mejores films del Festival, utiliza constantemente los trucos y la animación para contar una brevísima historia de objetos, historia de destrucción y reconstrucción con un sorpresivo final, que también es un principio. La atmósfera del film es la que uno podría imaginar en un cine hecho por Samuel Beckett.

Los diablos (Polonia), de Kasimierz Urbanski, trabaja con imágenes reales en color de una carrera de motos en circuito cerrado. Sin embargo, la visión de la película da una idea de

total irrealdad por los ritmos logrados y, sobre todo por el uso original del sonido; éste se utiliza a un volumen muy bajo frente a lo que se puede esperar de lo que se ve en la pantalla, dados, además, los estruendos con que habitualmente se acompaña estos films. Este uso tan original del sonido me hace incluir el film entre los experimentales.

Verónica o las jovencitas (Francia) es otro film difícil de catalogar, aunque creo que se trata de un film fundamentalmente experimental, con filmación hecha con técnica documental (cinéma-vérité) y un texto literario que le da un carácter de ficción. Fue realizada por el conocido Carlos Vilardebó dentro de un estilo típicamente "nouvelle-vague"; en la película se encadenan visiones de jovencitas en diferentes lugares, solas, en grupos, felices, pensativas, tristes, componiendo así un retrato colectivo de las jóvenes ligadas al que, en primera persona, escribe los textos que se intercalan. La fotografía en color es de gran calidad y la atmósfera, proustiana: son así, efectivamente, "les jeunes filles en fleur" 1965.

C) En el campo del dibujo se destacaron el *Sillón*, *Automanía 200*, *El sombrero* y *Alf, Bill y Fred*.

El sillón (Polonia) de Daniel Szczechura, utiliza varias técnicas de animación, primando el papel dibujado y recortado. Es una sátira a la ambición, mejor dicho, al conflicto de ambiciones y a las luchas que hace nacer. Es original (se enfocan las figuras desde arriba y aparecen como achatadas), pero también algo monótona.

Automanía 2000 (Gran Bretaña) de John Halas y Joy Batchelor es más desafortada en su sátira al confort moderno de los medios de transporte individuales y tiene constante imaginación en su libreto, aunque no en el dibujo, más tradicional que el del "Sillón".

El sombrero (España) de Robert Balser (premiada en la categoría de films humorísticos), constituye una brillante realización de dibujos animados puros. Es una historia de un hombre y un sombrero en el estilo de las tiras cómicas y con una constante inventiva, tanto para la acción principal como para los "backgrounds". Excelente música, jazz moderno, de Pedro Iturralde.

Alf, Bill y Fred (Gran Bretaña), tiene un mérito especial en el uso magnífico del color para

contar una historia moral acerca de la amistad y la ambición castigada.

D) Hubo, frente a lo ocurrido en otros festivales, un solo film importante en la categoría de ficción, y, que es, además de tono muy experimental:

Los duraznos (Gran Bretaña) de Michael Gill, que cuenta, con recursos surrealistas, la pasión de una hermosa muchacha por los duraznos y sus consecuencias. Es un film brillante de fotografía y música (John Addison).

E) También escaseó la publicidad comercial, ya que sólo hubo envíos de Francia y España. Los franceses, de nivel muy alto, utilizaron todas las técnicas del dibujo, la animación y los trucos del sonido, Fueron especialmente notables:

1) *La Gioconda*, que anima a la pintura del mismo nombre y la hace hablar y comer chocolates.

2) *Šambo*, que conduce chocolates por líneas telefónicas.

3) *Scottish Sombrero*, que hace bailar "flamenco" a varias botellas.

De la selección española se destacó "*Triunfo*", propaganda de una revista deportiva realizada presumiblemente por el mismo equipo del dibujo "El sombrero" y con la misma brillantez y humor.

F) Hubo dos excelentes films humorísticos: *Bienvenido (Argentina)* de J. J. Stagnaro es una sátira, excelente de fotografía y montaje, a los ídolos de la "Nueva Ola" musical y, sobre todo, a la repercusión multitudinaria que tiene en la juventud. Tiene gran inventiva y su eficacia satírica se deriva más de la risa pura que de la crítica.

Feliz aniversario (Francia) de Pierre Etaix, es un film de 1961, previo a su "El suspirante", largometraje que lo lanzó a la fama. Cuenta el recorrido (plegado de accidentes, ergo, de "gags") que debe realizar el personaje protagónico en automóvil hasta su casa, donde su esposa lo espera. Los "gags" son eficaces pero no llegan a integrar un gran film.

CINE NACIONAL. — El film premiado *Ecce Homo*, de Jorge Blanco (conocido por su excelente obra teatral "La araña y la mosca") es sor-

prende por la unidad del éxito en todos los aspectos de la realización. Hay madurez en la escritura del libreto; hay, sobre todo, madurez en la realización. Se le ha reprochado falta de desarrollo del tema; no estoy de acuerdo. El único que conspiró contra Blanco fue el operador del Sodre.

El segundo premio, *El encuentro*, de Oribe Irigoyen, es también obra primera de su autor. Si bien es menos moderna y renovadora que la anterior, cuenta con muy buen nivel y con un excelente dominio del lenguaje cinematográfico. El defecto señalable del film es su texto, excesivamente recargado.

Mario Handler presentó tres films: *Improvisación danza cine I y II* y *En Utrecht*. Aunque en mi opinión la mejor es la realizada en Holanda, el Jurado entendió premiar una formidable labor de cámara en IDCn⁹². En "Utrecht", donde por otra parte se aprecia la misma virtud de cámara, podemos apreciar más los méritos del montaje y el mejor texto literario de la selección

uruguayo. Los tres films son, sin embargo, inferiores a "En Praga", olvidada por la mayoría de un absurdo Jurado de Críticos a fines de 1964.

Alberto Miller, el más prolífico realizador uruguayo presentó el que entiendo sea su mejor film, *Mis carnavales*, donde trabaja muy hábilmente con fotos antiguas y un buen texto circunstancial. Flojos y rápidos, inexplicablemente, son el principio y el final.

Este VI Festival marca, sin duda alguna, el punto más alto en cuanto se refiere a la producción nacional; ésta, tanto en los veteranos como en los nuevos, supera las dificultades cada vez mayores y por todos conocidas. Creemos que corresponde al Sodre y a la Universidad, en el campo oficial y a los cineclubes en el privado, favorecer antes a los uruguayos y antes a los creadores, que limitarse a la mera divulgación. Es mucho, pero mucho más importante Beethoven que Toscanini, y también Shakespeare que John Gielgud. No lo olvidemos.

Artistas Latinoamericanos en París

Damián Carlos Bayón

En 1962, en las salas del *Museo de Arte Moderno de la ciudad de París* se realizó una exposición de artistas latinoamericanos. No estaba organizada ni por una institución francesa ni por ninguna embajada de los países participantes. A fuerza de mucho entusiasmo se llegó a publicar un buen catálogo con fragmentos literarios de escritores de América Latina traducidos al francés y se montó una exposición digna y bastante representativa.

Tres años han pasado y algunos de los antiguos promotores han querido repetir la experiencia. Por desgracia las cosas esta vez no se presentan de un modo tan interesante: el catálogo es más pobre y la exposición misma conoce un desmayo. Entre otras cosas porque muchos de los mejores artistas de la primera vez no figuran en ésta. ¿Olvidos voluntarios o involuntarios, negativa de los artistas? No me incumbe averiguarlo, lo cierto es que la exposición en sí resulta

menos significativa y eso se hace sobre todo evidente en la sala consagrada a la escultura, en la que se notan las ausencias de los argentinos Alicia Penalba y Marino Di Teana, y de la uruguayo Mabel Rabellino, todos ellos participantes de la primera exposición. De los ciento treinta artistas que componen el conjunto, cuarenta son argentinos, doce cubanos, once venezolanos, ocho chilenos, repartiéndose el resto entre los demás países latinoamericanos. Como la primera vez, hay varios invitados de honor: el mexicano Tamayo, el chileno Matta, el cubano Lam. Todos ellos rozan más o menos de cerca el surrealismo y como los organizadores de la exposición parecen cojear del mismo pie, es lógico que la primera sala muestre grandes cuadros de Matta y Lam rodeados de sus discípulos confesados o inconfesados.

Hay cuatro zonas de inspiración claramente definibles: el ya citado *surrealismo*, la *abstracción*

(lírica o expresionista), la *nueva figuración*, y el *constructivismo*. Dentro de la "zona" surrealista y entre los nuevos hay dos artistas diferentes y que impresionan bien: el chileno Téllez, que dibuja con línea firme y colorea con rojos de alta tensión, y la cubana Gina Pellón, cuyos signos desparramados sobre una gran tela blanca podrían reclamarse de Klee. Son ellos los que no imitan a Matta, Tamayo o Lam, y por ello me parecen dignos de citarse. Otro cubano, Jorge Camacho, si bien no parece muy seguro en la manera de dibujar merece destacarse por la belleza tornasolada de su color opaco. Otro cubano aún en esta sala: Joaquín Ferrer, capaz de armar una gigantesca tela con signos imbricados y un color claro pero no desvaído. El uruguayo Silva-Delgado es, en cambio, de los que están obsesionados por la materia y con ella consigue algunos bellos efectos. Dentro de los muy influidos por Lam (que aquí ha enviado dos telas no especialmente buenas, y lo mismo puede decirse de las tres de Matta) habría que citar el nombre de Iván Tovar, dominicano, cuyas construcciones eróticas están realizadas con economía de medios y resultan bastante inquietantes. Con recuerdos también de Klee por la finura, la coloración agrídulce y hasta el tamaño reducido de las obras está la argentina Juana Prat-Gay, que me parece haber hecho progresos dignos de señalarse.

A mitad de camino entre el surrealismo y la pura abstracción hay varios artistas conocidos en París: el argentino Langlois, que se expresa por formas desgarradas en una gama azul-ocre, el brasileño Flavio-Shiro, un expresionista con recuerdos de Orozco, el argentino Julio Silva que siempre bordea la figuración de la forma pululante —vegetal, animal, humana pero que ahora la temple al fuego de un color alto—, el cubano Castaño, especie de Appel nacido en América, que traza grandes signos sin asustarse del cromatismo más exacerbado. En el polo opuesto, el mexicano Rodolfo Nieto, gran colorista opaco y sombrío que esta vez renuncia a esos prestigios y dibuja con lápiz y "gouache" blanca una serie obsesiva en que siempre hay ojos, plumas, rastros de alguna oculta o diabólica presencia. Una buena sorpresa es la de ver al argentino Torres Agüero en su vuelta a una pintura de búsqueda: siempre decorativo —en el buen sentido del término—, sus cuadros se enriquecen de un color oscuro y misterioso. Para censurar habría

que mencionar al uruguayo Novoa, no porque le falten calidades sino porque su envío hace pensar de modo obvio en la pintura del español Tapies. En cambio el argentino Miguel Ocampo —uno de los mejores artistas de su generación en América— sigue soñando desintegraciones cromáticas en cuadros perfectamente contruidos. No me parece feliz la enésima "salida" del argentino Seguí —niño mimado de estos últimos meses en París—, a fuerza de querer "gustar" lo veo demasiado cerca del inglés Hackney, sus muñecos ni asustan ni divierten como ocurría antes. Hay otros argentinos relativamente nuevos en París y que están trabajando bien: Lea Lublin, que será mejor cuando no recuerde tanto a Macció; y Demirjián que se va decantando y se concentra en una gama deliberadamente restringida para crear sus visiones fantasmales que parece que un viento de alta velocidad fuera borrando.

Volviendo a la abstracción pura, hay artistas de calidad como el argentino Villalba, que dispone placas de colores intensos un poco a la manera de Poliakoff; como los "expresionistas abstractos" Fernando Vega, peruano, y Carlos Cáceres, argentino. En esa misma línea otro argentino, Ronaldo de Juan, demuestra una madurez y una patética lucha contra su propia facilidad. Entre los constructivistas, el argentino Demarco ha hecho grandes progresos y presenta algunas "máquinas" muy hermosas que combinan plexiglás de colores, con luces, reflejos, movimiento. Los verdaderos precursores de esa investigación óptica son los argentinos Marta Boto y Gregorio Vardánega cuya contribución es la más importante de esa tendencia en la actual exposición. Ya que Sobrino y Le Parc —quizá por exhibir en demasiados sitios simultáneamente— están aquí mal representados.

El grabado revela la superioridad ya tradicional de los brasileños en una técnica que dominan; tal es el caso de Sérvulo Esmeraldo, o de Rossini Pérez. Los argentinos Cattolica y Carmen Gracia hacen también muy buen papel. En cambio la escultura es francamente inferior a la pintura. Sería injusto no mencionar dos obras antipódicas del cubano Agustín Cárdenas: una pulida y otra en bruto; las acumulaciones geométricas del brasileño Sergio de Camargo; y la gran escultura en chapa forjada y soldada del argentino Leonardo Delfino, que se afirma como uno de los mejores plásticos de su generación.

Fernando Aínsa

Es indudable que con **Un largo silencio** (Ed. Alfa, 1965 - 199 pág.) Jorge Musto se inscribe fácilmente en la línea de narradores que, a partir de 1960, no solo dan un nuevo giro a la novelística uruguaya, sino que miran literariamente al país de un modo distinto. Modestamente, desde un ángulo voluntariamente parcializado, contando una historia fragmentada, ambigua, con implicancias laterales que funcionan al servicio de un riguroso estilo y cuidado formal central, **Un largo silencio** es otra novela de autor joven que mira borrosamente el país, porque sospecha que es la única manera de mirarlo legítimamente por ahora. Y lo hace, sintomáticamente, incorporando como un vigoroso y casi aplastante escenario, a una extensa zona de nuestra costa balnearia que se transforma, crece y decae al mismo ritmo que lo hacen las esperanzadas construcciones y plantas de Gálvez, primero, y de Porta después. Porque, por sobre el conflicto adolescente de Susana Gálvez, o el abrupto quiebre de las ilusiones del fundador del balneario, la novela tiene como **pivot** fundamental ese trozo de costa tan reconocible como uruguaya y con tan poca tradición literaria en el país. Médanos, un arroyo, el mar donde se mezclan las aguas dulces del Río de la Plata con las oceánicas del Atlántico, los pinos y bosques ondulantes, un paisaje que forma parte del país tanto o más que el tradicional del nativismo campero, llenan páginas de la novela, dan título a más de la mitad de los capítulos (doce titulados "el balneario"; diez titulados "Susana"), pero no la devoran, no la trituran.

El paisaje costero uruguayo, aunque pueda ser protagonista de una novela como en este caso, no tiene el vigor suficiente como para pautar trágicamente el ritmo vital de sus personajes. Aquí no estamos

ante caucherías perdidas en el corazón de un infierno verde (como en "La Vorágine" donde la selva es la auténtica protagonista), ni ante la magnificencia de los Andes que condicionan al máximo a los personajes (novelas de Ciro Alegría, Arguedas e Icaza), ni, para tocar paisajes más cerca, nos sentimos aplastados por la monótona inmensidad de la **tierra purpúrea** o, la más monótona y más inmensa pampa argentina del mundo de Güiraldes. El paisaje en **Un largo silencio** no devora, no aniquila a sus personajes, pero importa al punto de que sin él la novela se adelgazaría, perdería su indudable consistencia y diluiría los términos del conflicto a los de una frustración de una hija (Susana) en la relación con su padre (Gálvez), a una deliberadamente no muy clara muerte de un amigo íntimo de Gálvez, Carlos Besada, y la desaparición algo misteriosa de un tal García que cura, al parecer, a la esposa de Gálvez de un mal tampoco muy diagnosticado. Pero, inserto en el paisaje que tiene algo del que rodeara al famoso astillero litoraleño de Onetti, todos esos capítulos y el conflicto de Susana, desde que descubre a su padre con otra mujer que no es su madre hasta que logra romper todo vínculo con el mundo paternal del balneario en la visita que cumple en el último capítulo, —funcionan en una bien dosificada integración estilística. De ahí, pues, la importancia de ese paisaje.

Nacido en 1927, Jorge Musto tiene, fundamentalmente, una experiencia teatral, acreditada no solo en su carácter de actor y director de obras, sino en el de autor de piezas experimentales. En una entrevista periodística reconoció las influencias de William Faulkner, Juan Carlos Onetti y una extensa línea de autores del "nouveau roman" que involucraba a Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Mar-

guerite Duras y un muy particular y reconocible Claude Simon, bien leído y mejor asimilado. Esas influencias, que son las mayores que han recibido muchos de los jóvenes escritores que empiezan a editar a partir de 1960, se traducen en cuidados formales y exigencias no siempre aceptadas por quienes empezaron a escribir quince años antes en nuestro país. Aquí, tanto en los capítulos escritos en primera persona (los diez titulados "Susana") como en los doce narrados desde distintos puntos de vista de testigos cómplices del argumento (puede ser Gálvez, Porta, el botero Pedro o impersonales y atentos propietarios de chalets en el balneario), se van dando los elementos de un "puzzle" que debe armar el lector y al que no es ajena una cierta dosis de intriga. Claro que quedan zonas oscuras y ambiguas, claro que la visión total de siete veranos con Gálvez y cuatro sin él, es subjetiva y está teñida por tonalidades muy diversas, según el ángulo asumido por el narrador, pero el total es uniforme y atractivo y, sobre todo, importa como un aporte más al grupo de escritores que escribe en el país y sobre él de modo muy distinto a como lo hicieron quienes nos preceden en el oficio por una década larga.

Al diablo con la cultura

por Herbert Read

A lo largo de los ensayos que componen este volumen discute Herbert Read el liderazgo social del artista y del poeta, las fuentes profundas de la cultura en la sociedad, el éxito del arte en lo que tiene de auténtico y de falso, los estilos en el arte y su coexistencia natural, la naturaleza del arte revolucionario, la reacción y la revolución en el arte, la función del arte en la educación y en la paz.

Editorial PROYECCION

Av. de Mayo 1370 - Buenos Aires

NOTAS

El P.C. Italiano en vías de renovación

¿En qué punto está la discusión en el seno del Partido Comunista Italiano y de qué se trata? ¿Nos encontramos en presencia de un partido comunista renovado o en vías de renovación? ¿Es el P. C. I. la demostración experimental de que una verdadera reconversión histórica de los partidos comunistas es posible? He tenido recientemente la oportunidad de entrevistarme con varios responsables del P. C. I. y desde el primer instante me sorprendió la gran libertad de expresión que prevalecía en estas entrevistas.

Los responsables del P. C. I. han descubierto nuestra sociedad mundial: este es el hecho clave. Se portan como ciegos que, de repente, ven los colores. Así, llegan a la conclusión de que la oposición entre la representación dogmática de la sociedad y la sociedad en que se desenvuelven, es irreductible. Y, puesto que hay que elegir, eligen la sociedad real. Descubren que, en el curso de los últimos veinticinco o treinta años, la reflexión sociológica y filosófica ha experimentado un desarrollo de gran riqueza; que este desarrollo ha tenido lugar completamente fuera de los límites del marxismo, pero que es la expresión de las transformaciones objetivas de la sociedad. De repente, se dan cuenta de que el stalinismo ha destruido al marxismo en cuanto esfuerzo de reflexión y que el foco creador se sitúa actualmente en un contexto histórico totalmente distinto. Llegan a la conclusión, por lo menos algunos de ellos, de que asimilar las nuevas adquisiciones de las ciencias es de vital necesidad.

Descubren la revolución científica de estos últimos treinta o cuarenta años en sus efectos industriales; comprueban lo que llaman las modificaciones objetivas del proceso de producción originadas por la combinación de la electrónica, de la automatización y de la energía nuclear. De acuerdo con su propia lógica, deducen que este fenómeno ha tenido necesariamente que transformar la sociedad capitalista, si bien esta transformación se ha operado de una manera muy distinta de la prevista; y que lo que se ha transformado no son sus rasgos exteriores, sino sus

estructuras internas y decisivas: la naturaleza de las clases sociales y sus relaciones mutuas. Y terminan concluyendo que la antigua estrategia se ha vuelto hoy completamente anacrónica.

Una vez hechas estas comprobaciones la revisión se opera en dos sectores esenciales: el Estado y el partido. Según ellos, el Estado ya no es la expresión organizada de la clase dominante, sino que se ha convertido en la encarnación de un compromiso entre las distintas clases sociales. Por tanto, ya no se trata de que la violencia insurreccional derrumbe el Estado capitalista sino de modificar desde su interior el mecanismo de acumulación capitalista cuando sobre la relación de fuerzas establecida entre las clases sociales, principalmente mediante una democratización cada vez más amplia de la gestión administrativa y de la gestión económica; democratización cuyas palancas consisten a la vez en una ampliación del papel del Parlamento y en el establecimiento de controles populares en las provincias y municipios. Para ser eficaz, esta estrategia debe tener en cuenta las nuevas relaciones que se han establecido entre el proceso de producción modificado y las clases sociales, es decir, la aparición de grupos sociales nuevos que suplantán al proletariado clásico en tanto que factor consciente.

Puesto que nuestra sociedad posee estructuras nuevas, la U.R.S.S., cuya revolución tuvo lugar hace cincuenta años, no puede ya servir de modelo a la revolución de hoy. Lo puede tanto menos cuanto que las condiciones históricas de su desarrollo posterior han sido muy distintas de las de la evolución de Europa. Hay, pues, que inventar. Y como nuestra sociedad mundial nueva tiene un desarrollo desigual en la esfera industrial, lo cual supone en cada caso programas y estrategias diferentes, la autonomía que los partidos comunistas nacionales adquirieron como consecuencia del derrumbamiento del sistema stalinista encuentra actualmente una justificación teórica. Tanto es así que, dado que el sistema stalinista no se derrumbó únicamente bajo la presión de la crisis rusa, sino porque se había convertido en algo totalmente inadecuado a la sociedad moderna, sería una verdadera aberración adoptar la contrapartida china del stalinismo, la cual quiere someter la actividad política de los partidos únicamente a las exigencias del Tercer Mundo.

Finalmente, puesto que el proceso de produc-

ción y las clases constitutivas de la sociedad se han modificado, resulta evidente que el partido, bajo su forma actual, no es sino una supervivencia de un pasado muerto, un instrumento político inadecuado. Los acontecimientos confirman esta conclusión a que llega el análisis teórico: tanto los partidos comunistas como los partidos socialistas han fracasado; ni los unos ni los otros han logrado alcanzar los objetivos que se habían propuesto. Se impone, pues, la liquidación del partido actual. Y la constitución de un partido nuevo implica una modificación profunda de las relaciones no sólo con el movimiento socialista sino también con las corrientes de izquierda de la democracia cristiana, y la elaboración de un nuevo programa fundamental. Resumidos brevemente, estos son los temas que desarrollaron mis interlocutores. Interlocutores absolutamente válidos, puesto que todos ellos son responsables en actividad. Desde luego, entre ellos existen diferencias de opinión, principalmente sobre la cuestión del partido. Los cuadros locales y la base obrera constituyen indudablemente el baluarte conservador. La juventud, bajo apariencias izquierdistas, tiende a sostener los viejos esquemas. La generación de la resistencia constituye en la actualidad la fuerza viva de la crítica y de la renovación.

Como puede verse, ya no es el stalinismo lo que se pone en entredicho, sino al mismo Lenin; y ello en la esfera decisiva del Estado y del partido. Los comunistas italianos no sostienen que Lenin se equivocó; afirman que la sociedad de tiempos de Lenin no es ya la nuestra, y sacan de ello las conclusiones que se imponen. Resulta significativo comprobar que la tendencia más lógica estima que el P.C. no puede adaptarse a la sociedad nueva, sino que hace falta construir un partido nuevo si se quiere realizar las tareas históricas de nuestro tiempo.

Esta revisión crítica permite por fin establecer el diálogo con los teóricos que, en el curso de estos últimos veinte años, se han esforzado por interpretar las nuevas tendencias fundamentales de la sociedad y de su economía. Me he limitado a hacer un breve examen de la controversia que se desarrolla en el seno del Partido Comunista Italiano. El Congreso Nacional que ha de celebrarse en diciembre o en enero próximos, pondrá de manifiesto hasta dónde puede llegar esta libertad de examen.

David Rousset

"Crisis de la democracia en América" de Juan Bosch

No podía pedirse un momento más oportuno para esta publicación de la revista mejicana *Panoramas*. Y prueba de ello son las sucesivas ediciones y el interés que ha despertado a todo lo largo del continente. La República Dominicana ha sido —y es en el momento de escribir estas líneas— centro de la atención mundial y todo lo que historia Juan Bosch a partir del 31 de mayo de 1961 en que recibió, estando dictando clases en Costa Rica, la noticia del asesinato de Trujillo, hasta que fue derrocado él mismo en setiembre de 1963, importa y convierte a los hechos simples del pasado en las posibles explicaciones del presente. Porque hay que advertir que "*Crisis de la democracia de América en la República Dominicana*" es no solamente un análisis del tan zarandeado concepto de "democracia" en el seno de una isla de historia convulsionada, sino un severo estudio de las estructuras sociales y políticas realizado, más por el Juan Bosch profesor, que por el Juan Bosch líder de partido y de masas. Aunque escrito desde las posiciones del Partido Revolucionario Dominicano, por el que llegó cómodamente al poder en diciembre de 1962, el mérito de este libro de 221 páginas es, justamente, no limitarse a una pormenorización de hechos que pudieran arriar agua a su molino o al del P.R.D., sino que, al margen del posible (y justificable) apasionamiento que podía envolver narrar el fallido intento de normalización de los procesos institucionales dominicanos: —libertad de expresión, campaña electoral, proceso eleccionario, asunción del gobierno por parte del ganador y libre expresión de la oposición de las minorías. —el profesor Bosch hunde sus análisis en las bases de la sociedad de su país y extrae las raíces de los procesos que permitieron a un Trujillo por treinta y un años, su asesinato, la aparente normalización democrática y el derrocamiento final por las jerarquías trujillistas de un aparato militar no depurado suficientemente.

En la punta del *triángulo isosceles*, figura a la cual Bosch asimila la estructura de la sociedad dominicana, está la alta clase media integrada por comerciantes importadores y exportadores y los terratenientes (el pueblo los llama "los de

primera") directamente entroncados con los intereses exteriores que han gobernado la vida de la República Dominicana y dispuestos a apoyar siempre al régimen que los favorezca, sea éste Trujillo o la Junta presidida por Imbert. Podía imaginarse, dada la evolución del trujillato (asesinato del "benefactor" e imposibilidad de repetir, por parte de sus herederos, el fenómeno nicaragüense de mantenimiento del aparato dictatorial por los hijos de Somoza) que, bajo esa clase "feudalizada" más que "aburguesada" y al servicio de "trusts" norteamericanos e intereses estratégicos del Pentágono, la clase media, la que, en definitiva, sostiene la mayor parte del aparato estatal, la que llena funciones públicas, docentes y de administración, tendría otra textura. Resulta interesante descubrir, gracias a Bosch, todo lo contrario: su endeblez y su pobreza ideológica. *Para esa gente, el dominicano es haragán, es cobarde, es ladrón; y cuando hay un momento crítico en la vida del país, en los hogares, en las esquinas, en los cafés, unos y otros se preguntan cuando van "los americanos a actuar"; inventan noticias de que ya llega "la flota", de que el "Presidente dijo tal cosa o tal otra", y se refieren no al Presidente de la República Dominicana sino al de los Estados Unidos. Durante los treinta y un años de la dominación trujillista la mayoría de la clase media estuvo esperando que "los americanos sacaran a Trujillo del poder". Esa clase media —sigue escribiendo Bosch—, es, ante todo, un grupo social inconforme consigo mismo; que no se estima, que no se aprecia; que odia el país en el cual vive o ha nacido, y si no lo odia no sabe amarlo.*

En su severo auscultamiento de la composición social dominicana y las lógicas respuestas políticas que involucra, Bosch sigue descendiendo hacia la base del triángulo isósceles y encuentra su parte más sólida y homogénea: la clase baja, la gran masa del pueblo urbano y campesino. Pero, justamente, encuentra homogeneidad y valores incontaminados porque hay ignorancia, pobreza compartida e identificadora. La observación resulta muy atendible en la medida en que no sólo sirve para la República Dominicana, sino para el continente latinoamericano en bloque: gentes analfabetas, marginadas de todo canal informativo (formativo y deformativo) ofreciendo una masa virgen, moldeable por quien se acerque y comprenda sus carencias y las encauce políticamente. Bosch lo comprendió y trató de en-

cauzarlas en el P.R.D., un partido de composición eminentemente popular.

“En la República Dominicana se da un fenómeno digno de estudio —escribe él mismo— las masas del pueblo tienen más conciencia, más patriotismo, más concepto de sus deberes ciudadanos que la alta y mediana clase media, de las cuales salieron los líderes conspiradores de 1963. En ese sentido, las diferencias son muy marcadas. Cualquiera desocupado de los barrios pobres de la Capital puede dar lecciones de honestidad política a los que fueron candidatos presidenciales en las elecciones de 1962; y la razón no está en virtudes personales de los segundos; la razón está en que el primero pertenece a un grupo social coherente y los segundos pertenecen a grupos sociales incoherentes”.

Pero pese a esa coherencia y a la fuerza mayoritaria que representó el P.R.D. en las elecciones de diciembre de 1962, Bosch fue derrocado apenas diez meses después por las mismas fuerzas que gobernaron siempre los destinos de la tierra amada de Colón. No sirvió de nada ser mayoría frente a minorías, no sirvió de nada utilizar procedimientos democráticos frente a la tradición dictatorial de las castas militares, de los estamentos de comerciantes y hacendados, no sirvió de nada el reformismo iniciado en las vastas extensiones de tierra inexplorada o en los rancharíos de palma y barro, no sirvió de nada, en definitiva, la tradición liberal del profesor Bosch ni la fuerza convincente de sus palabras frente a la maraña intocada de intereses internos y externos, aliados indisolublemente, como lo están en toda Latinoamérica. Pero si el esquema volvió al pasado una vez derrocado Bosch, no volvió la conciencia despertada de grandes masas populares y el intento democrático en una tierra carente de tradición democrática sin resultados aparentes en setiembre de 1963, ha empezado a tenerlos en abril de 1965. Porque si no sirvió de nada en aquel momento todo lo que se propusiera y realizara Bosch, ahora parece servir por lo menos para una cosa: la clarificación de un conflicto que va más allá de un problema entre cuarteles y fuerzas militares y que hunde sus raíces en la división entre *los de primera* y *los de segunda* con esa “chusma” siempre postergada, pero que ha sabido armarse y levantar barricadas en el centro mismo de Santo Domingo. Las lecciones del profesor Juan Bosch, claramente explicitadas en este libro, están dando

ya sus primeros frutos. La semilla ha tardado en prender, pero lo ha hecho finalmente y en tierra, al parecer, harto propicia.

Fernando Ainsa.

Gabriela Mistral en Darmstadt

Darmstadt es una pequeña ciudad alemana que desde hace varios años viene desarrollando una actividad musical interesante en los llamados “Cursos de Verano”. Según informa Alain Parier la muerte de Wolfgang Steinecke, que fuera su animador principal, ha venido resintiéndose en algo estos verdaderos festivales que una vez al año tenían lugar con la participación de figuras muy destacadas de la música moderna.

A partir de 1961 disminuyó el número de conciertos y aunque ha aumentado el de las conferencias, tal vez con la intención de equilibrar esa pérdida, de todos modos se nota la disminución en la cuota de música. Este año se han efectuado solamente seis conciertos y las primeras audiciones de obras musicales se ha visto reducida de las treinta que eran habitualmente a casi la mitad.

Las programaciones de esos conciertos incluyó junto a los grandes nombres del siglo XX, como los de Debussy y Webern, expresiones de las más variadas corrientes: seriales, electrónicas, gráficas, aleatorias, audio-visuales y aún dadaístas. Las “audacias” de los compositores más recientes llegaron en cierto modo a su cénit en la “Máquina de Música” de Hiller que requería del pianista intérprete las más variadas actitudes; desde soplar en un silbato, hasta inflar un globo que hizo estallar, de acuerdo con la “partitura”, un espectador con el cabello teñido de amarillo, valiéndose para ello de su cigarrillo.

Junto a estos números espectaculares y de habilidad casi circense hubo música moderna formal. Se volvió a oír “Doubles” de Boulez que fuera estrenada en Bruselas, “Hyperion II” de Bruno Maderna, para flauta y orquesta y la obra de un creador menos conocido: una Suite electrónica de Gottfried Michael Koenig que atrajo la

atención general por su equilibrio y rigor de estructura.

Un interés especial tiene para los latinoamericanos y los chilenos en particular saber que la poesía de Gabriela Mistral formó parte de las obras estrenadas. El compositor siberiano Edison Denisov compuso y dio a conocer en Darmstadt una cantata de estilo dodecafónico que se titula “Sol de los Incas”, que según parece puso todo su acento en resaltar la significación profunda del texto. Sin más datos que éste, solamente podemos especular si es posible que se trate del hermoso poema de la poetisa chilena que bajo el título de “Sol de Trópico” comienza:

“Sol de los incas, sol de los mayas
maduro sol americano,
sol en que mayas y quichés,
reconocieron y adoraron...”

H. G. R.

REVISTAS

Un equilibrio difícil

Juan José Sebreli, el ya famoso autor de **Buenos Aires, vida cotidiana y alienación**, publica en el número 1 de **Capricornio**, de Bs. As., un artículo sobre Héctor Raurich, al que califica de pensador maldito, y en el que expone algunos dramáticos conceptos sobre el compromiso del intelectual, entre los que elegimos éstos:

“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”.

El escritor y su piel

Mario Vargas Llosa entrevistó en París al escritor norteamericano James Baldwin para los lectores de la revista argentina **Primera Plana**. Un texto sin desperdicio, pues al interés de las preguntas corresponde la agudeza de las respuestas del gran escritor negro, cuyos libros están circulando actualmente en español. Transcribiremos una pregunta y una respuesta de ese extraordinario reportaje.

—¿Por qué hace usted una literatura comprometida si no cree que la literatura influya mayormente en la marcha de la historia?

—Yo soy un negro norteamericano, mi amigo, ¿qué otra cosa podría hacer? La literatura es siempre un testimonio, y yo, al escribir sobre mi condición y la condición de los míos en mi país evoco fatalmente una serie de problemas actuales. ¿A usted la asombra que la mayor parte de los escritores norteamericanos cierren los ojos y se tapen las orejas ante la realidad política y social? A mi no, en absoluto. Para mí, esa actitud es también un testimonio revelador, un símbolo de esa ceguera del pueblo norteamericano que no ve o no quiere ver la realidad, o la ve a través de una especie de sueño de Hollywood: somos un pueblo libre, rico, en estado de gracia y tenemos una misión superior que cumplir. Quien piensa así y se siente tan reconciliado con la realidad, no se atreve jamás a correr riesgos. Y entonces sus relaciones con el mundo se vician. ¿Sabe usted por

qué? Porque un hombre tiene que hacer el amor con el mundo o está perdido, y el amor significa correr un riesgo, luchar...

Da lo mismo pero no es igual...

En dos largos textos, *Le Nouvel Observateur* recoge las opiniones de Sartre sobre la situación de la política francesa ante las próximas elecciones. Luego de establecer la precaria situación de la izquierda, de atacar la candidatura del socialista Defferre ante de Gaulle, al que vaticina un nuevo triunfo, termina proponiendo una política de reformas con estas palabras: "Pero existe otro (reformismo) que yo llamaría reformismo revolucionario. Este viene de abajo, es el resultado de reivindicaciones victoriosas que alteran la estructura de la sociedad. Es el fruto de una lucha permanente de la clase obrera que obtiene, en cada etapa, no solo aumentos de salarios sino un control mayor sobre la gestión y una merma real del poder del patronato. Es un reformismo que no progresa según el ritmo de las concesiones que la burguesía quiere hacer, sino según el ritmo de las victorias que obtiene la clase obrera".

El cisma chino-soviético

El sociólogo Maurice Duverger, en un agudo comentario publicado en "L'Express", da cuenta de algunos de los aspectos del conflicto ideológico que separa a los dos grandes países comunistas, China y Rusia. Después de manifestar cuál es el estado real de ese cisma, advierte sobre sus posibles implicancias políticas, entre ellas la de una cada vez mayor restricción de la coexistencia pacífica. Señala Duverger: "Bajo ciertos aspectos, el acercamiento entre la U.R.S.S. y Occidente como consecuencia de la industrialización, del aumento del nivel de vida y de la liberalización de Rusia, se encuentra más pronto frenado

que acelerado por el cisma de Mao. Este cisma restringe, en efecto, la libertad de maniobra de la Unión Soviética. Moscú no puede andar mucho camino hacia el Oeste sin verse acusado por Pekín de traición. La casi parálisis de la U.R.S.S. en el conflicto del Vietnam es un ejemplo muy claro de una situación general. Algunos occidentales consideran que la división del mundo comunista lo debilita y que por eso mismo el Occidente obtiene ventaja. Sólo la primera proposición es cierta. La consecuencia más segura del conflicto chino-soviético en las relaciones internacionales es restringir la influencia de la U.R.S.S. en el mundo. La discreción actual de la diplomacia rusa se debe menos a las dificultades interiores del país que a la división en el campo socialista. Pero esta disminución del papel de la Unión Soviética no es necesariamente ventajosa para Occidente. Ofrece consecuencias inquietantes para todo el mundo, incluido el mundo occidental".

Pluralismo socialista

Con fecha de junio-julio acaba de aparecer en París otra revista de la oposición española a Franco dirigida por José Martínez, el editor de *Ruedo Ibérico* y el escritor Jorge Semprún. La revista se llama *Cuadernos de Ruedo Ibérico* y en su declaración puede leerse: "...un común proyecto revolucionario global: el de la necesaria transformación revolucionaria de la sociedad. Proyecto común que admite y presupone enfoques diversificados, contraste entre éstos, elaboración de convergencias dialécticas, siempre rebasadas por el proceso mismo de la historia. El pluralismo socialista es un hecho innegable, e incluso en algunos de sus aspectos, aguda y dolorosamente antagónico. Se trata de darle un órgano de expresión y de elaboración que permita, dentro de los límites impuestos por la dispersión de fuerzas, ir superando sus aspectos negativos, en un libre y riguroso contraste de opiniones..."

Jóvenes poetas uruguayos

Walter de Camilli
Enrique Elissalde
Ivan Kmaid
Roberto Maertens
Nelson Marra
Leonardo Milla
Esteban Otero

Suplemento de Temas

EL JUEGO

Está bien:

juguemos al mar.
Tiramos la línea por la ventana
entre los rascacielos
y luego de un rato
recogemos.
Cuesta trabajo, mucho trabajo
pasar la sirena de garganta
ensangrentada
al interior de la casa.
Se mueve demasiado
en sus estertores
y cubre de escamas
las paredes, mancha
de sangre el escritorio y mis lentes,
se refleja en los espejos
como algo ilusorio.

Basta con este juego.
Ojalá no lo hubiera comenzado;
será mejor limpiar las escamas
cubrir su cuerpo con una manta,
ignorar su sexo
y la belleza de lo inesperado,
(ojalá todo hubiera pasado
en la casa de al lado).

1964

EXHORTACION

Compañeros:

Es muy fácil decir:
mientras tomamos mate
"Revolución"
aguardando el momento
en que suceda
(marchando todos a la vez
por las grandes avenidas
puño y fusil en alto
"y la justicia social será
verdad
contra la absurda burguesía"...

Pero yo veo compañeros
que en estos días
el pan nuestro no es tan nuestro
y para ir a recogerlo
entre manos alzadas
y hambrientas
es imposible no aplastar un niño
destrozarlo en las corridas
aunque nos mire con sus cuencas hundidas
sin provocar mi odio
y el de mis compañeros
revolucionarios.

Enrique Elissalde

HACIA EL SUEÑO

Viajar al sueño siempre
por el sueño
perder toda razón
y encadenarse
de cosas días tiempo

y ser rey absoluto
rey presente
omnipotente rey
única voz
único pensamiento

cuánta figura amable
cuánto séquito
pero todo caerá
el sueño borra
en su sueño la paz

y a veces el vacío
el profundo
vacío sueño sin
imagen como
doloroso anticipo
y qué incienso qué gusto a
soledad
el sueño sólo es nada
tu nada donde
tú ya no estás y vives

y te llamo en el sueño a
gritos llamo
pero sin comprender
tus labios cuando
son labios en dolor.

N A C I M I E N T O

Qué fácil para Dios
ordenar con su mano
que el agua fuera agua
y la tiniebla luz
qué rito indiferente
poner flores y pájaros
sin dolor ni desvelo
sin sentir que su carne
era pájaro y flor

y yo no puedo ser
como Dios solamente
apenas soy piedra
que se termina en sí
soy rito de impotencia
que no forma otra piedra
seca piel intentando
compartir tu desvelo
llegando a tu dolor.

Iván Kmaid

Tras paredes de asombro
que de niños nuestros ojos proyectaban
como una sombra
marionetas recreadas noche a noche.

Como una sombra
tu imagen transfiguro
paraíso hecho a su medida.

Habitamos y me habitas.

Caminante mi portafolio a cuestras
con la sonrisa de moda
entre maniquies y palabras
—buenos negocios para una mejor ventura.

Vuelvo como un trompo
que girábamos de niños.
Aliñas la corbata
para no mirar mi cansancio.

Cae una estrella
relincha un caballo
y el ómnibus implacable
sigue su ruta.

En tus ojos reinicio la tarde
no es tiempo de detenerse

las agujas apuntan al corazón.

Ante un rostro tan sereno
decirlo por ejemplo
la tarde en bruma que me aguarda
o tal vez un trébol para suerte

detenido en tu mirada
descansa su búsqueda la sombra

y agregar sucesivamente
como un loco borracho de faroles
la noche está ahí
para calmar el ansia viajera

arrancando la voz de su ventura.

Roberto Maertens

VAMOS VERGUENZA A AVERGONZARNOS

veo pasar el viento como si fuera el árbol
que deja la raíz allá a lo lejos
en medio de la noche de su sangre
me siento bajo el nombre que resguarda
mi pobre pan de las palabras
no quiero que me traigan más camino que el hombre
y busco por el día
y busco por la muerte
y busco por el vientre en punta de aquella ausencia
y quiero así perderme de mis manos

en un absurdo sin domingo
sin inocencia sin impulso sin testimonio
para volver la luz a los que crujen
largados por el llanto del azul a la tierra
para volver la luz al rostro
no más paisaje culpa mito fondo
ya bastan coincidencias de sosiego con niebla
vamos vergüenza a avergonzarnos

Montevideo, junio de 1965.

Y UNA INOCENCIA ROSTRO

saber que un día puede ser un nombre
y una mirada muerte
saber que una palabra queda abierta
mientras la piel en proa desconcierta al sentido
saber que de mis ojos vuelve el verde
y de la mano el hombre a su albedrío
saber que del silencio no hay perfiles
que canten a la tierra más de un viaje
saber que por el pan resbala el uno
y por la calle el alba
saber que con el fondo no hay ausencia
y con bolsillos alas
saber que rueda en sí el dolor previsto de noche
y en mí el pudor por el absurdo
saber que trás el pecho vibra luz
en tanto libertad de la frente no ha partido
saber que cuanto obrero vive el pájaro
haciendo el viento que yo creo mío
saber que un llanto puede ser camino
y una inocencia rostro

Montevideo, junio de 1965.

Nelson Marra

LA ESPERA

Abrirse a nuevos pasos,
esperar el retorno
de una nueva descansada memoria
es la tarea
fatigosa y dispersa
de los que fueron hombres
y creyeron.

Llegarse hasta la mano
de ese niño
acabado y disuelto entre imposturas,
detenerlo
en su mirada anciana de vencido.

Esperar el ascenso
de la mujer horizontal en las arenas,
dormida entre dos playas
prescendente
de inviernos y de estíos
olvidada de brisas
de venenos que fueron,
aplastada por un sol inmóvil
que fija en su contorno
teñido de ausencia y solidez
su máscara
y exhibirle la cara de su muerte.
Aplazar nuevamente
la llegada hacia nosotros mismos,
clausurada estación terminal
de nuestros propios ruegos.

LOS BARCOS

Los barcos aplazan su llegada
hasta la medianoche,
besan el mar constantemente
como una alianza firme, pareciera
de hermanos orgullosos
que nunca se abandonan.

Los barcos son extraños y tristes
desde lejos,
partieron una tarde
sin fechas ni relojes
empujados por los feroces guías de su humildad:
los vientos.

Los barcos siempre, siempre
alojan en su vientre
cien marineros locos
y un suicida
ávido de escenario y de silencios,
y esta pesada carga
de enfermos sin memoria
los desentierra siempre
de su largo hundimiento.

No se detienen nunca en nuestros puertos,
apenas pasan sombras
de su largo delito,
aplazan su llegada hasta la medianoche.
Y mueren.

Leonardo Milla

Esta noche
en mis venas
resuenan añosos trenes
van repletos de culpa
desesperación verde
de mi sangre
corriendo
entre infiernos y estaciones
entre oro y relojes
montañas de humo
y puentes de niebla

esta noche
llegan a Pompeya
estas venas
desbordantes de plomo y lava
allí donde tengo una estatua
hecha solo de culpa

Ten piedad de nosotros

somos
los que rezamos al cemento
aullamos a la nada
y digerimos la muerte despaciosa

somos
los que lloramos
detrás de los picaportes
miramos el cielo
a través de las ventanas
y por los meandros plásticos
de nuestros intestinos
nos abrazamos

somos
los que en los días luminosos
sobre la tierra
con las máquinas brillantes
hacemos nuestro coito infinito

tierra pequeña
hermoso vientre
dónde los veranos son de carne
ten piedad de nosotros

Esteban Otero

I

Estoy arriba
en lo más alto de la torre
con ventanas hacia el mundo lejano.

En la torre
estoy solo y soy libre;
no tengo más problemas
que yo mismo
y yo no soy un problema.

Pero no. No es cierto.
Tengo primero que matar
con una hoja doblada
a ese perro que se asoma marrón
en mi desierto blanco;
y tengo que matar
sobre todo
a esos dos pájaros
azul y verde
con las otras dos hojas que me quedan.

Así podré quedarme
totalmente solo
sin ver siquiera el mundo
allá, lejos.

Solo,
en mi desierto blanco.

II

Aquel día en que cayeron las estrellas
y los árboles murieron, sin la luz nocturna,
los hombres miraron hacia el cielo
fijamente,
fatigosamente.

No encontraron su morada
en ese día.

Pero después,
poco a poco,
uno a uno,
con buen criterio pudieron retornar y encontrar todo
como había sido dejado.

Algunos pocos, sin embargo,
no encontraron su casa. Ellos
se habían perdido.

Aquel día en que cayeron las estrellas.

III

Allí, en medio del bosque,
el sol penetra haciendo ver el aire
y con el aire el árbol, sus ramas, sus hojas.

El humo refleja la luz del sol
y una mujer pasa y cae
bajo su luz.

La unidad, entonces,
y el Ser,
resplandecen,
eternamente.

Porque mil años antes fue así,
porque un millón de años antes fue así,
porque este sol u otro sol
nuevo,
dentro de un millón de años
resplandecerá;
y la mujer,
y el humo,
y el bosque.

Editorial Sur

Buenos Aires

Novedades:

RETRATO DE UN DESCONOCIDO

por Nathalie Sarraute

Una antinovela que se lee como una novela
policial. — *Sartre*.

LOS SIGNOS

por Octavio Paz

Un manifiesto poético por el gran autor de
"Libertad Bajo Palabra".



Colección Tercer Mundo

AFRICA AMBIGUA

por Georges Balandier

600 MILLONES DE CHINOS

por Robert Guillain

EL MUNDO ARABE ACTUAL

por Morroe Berger

EDITORIAL SUR, SRL. — Buenos Aires

CM
80.2

ediciones alfa 1965

UN LARGO SILENCIO

por Jorge Musto

GRACIAS POR EL FUEGO

por Mario Benedetti
(10.000 ejemplares)

NARRADORES RUMANOS

Antología

(Por primera vez en castellano, una de las literaturas
más interesantes de Europa)

ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS Y POLITICA
EN EL TERCER MUNDO

por Seymour M. Lipset
(Una investigación a fondo sobre el tema)

LUIS BATLLE: PENSAMIENTO Y ACCION

(Los discursos políticos de Luis Batlle reunidos y anotados por
Santiago I. Rompani. Un gran volumen ilustrado)



editorial

CIUDADELA 1389 - TELEF. 98 12 44

Montevideo

TRES AMERICAS LIBROS

San Martín 1015
Buenos Aires