

# temas

5

Mario Vargas Llosa  
LA CASA VERDE

Alejandro Paternain: PRESENTACION DE PIERRE

EMMANUEL — Héctor J. Apezechea: EN TORNO

A LA SOCIOLOGIA DEL PODER — Graciela

Mántaras Loedel: EL MUNDO DE UN FRON-

TERIZO — Jesús C. Guiral: LO EROTICO

Y LO PORNOGRAFICO — Jorge Sclavo: UN

CUENTO DE MUERTES — Milton

Schinca: ELLOS Y SUS MENTES SELLADAS

Encuesta

EROTISMO, PORNOGRAFIA, CENSURA

Contestan: C. Martínez Carril - Gabriel Saad

Esteban Otero - Claudio Trobo - Clara Silva

Carlos Martínez Moreno

SEIS POETAS JOVENES DEL PERU

presentados por José Miguel Oviedo

ENERO - FEBRERO - MARZO 1966





## Novedades Seix Barral

POR UNA NUEVA NOVELA, Alain Robbe-Grillet  
LOS DIFICILES, Max Frisch  
EL SIGLO DE LAS LUCES, Alejo Carpentier  
MAMMA ROMA, Pier Paolo Pasolini  
OBRA ABIERTA, Umberto Eco  
EL CRAC DEL 29, J. K. Galbraith  
LOS BUENOS NEGOCIOS, Gabriel Celaya  
CONSTANCIA DE LA RAZON, Vasco Pratolini

Representantes en Uruguay

LIBRERIA EDITORIAL ALFA

Ciudadela 1389 - Montevideo

# temas revista de cultura

Director Responsable: BENITO MILLA  
Secretario de Redacción: Hugo García Robles  
Distribución: Editorial Alfa, Ciudadela 1389, Montevideo

ENERO - FEBRERO - MARZO 1966 - No. 5

- 2 MORAL Y POLITICA. Editorial.  
*Artículos*
- 8 Alejandro Paternain  
PRESENTACION DE PIERRE EMMANUEL
- 20 Héctor J. Apezechea  
EN TORNO A LA SOCIOLOGIA DEL PODER
- 23 Graciela Mántaras Loedel  
EL MUNDO DE UN FRONTERIZO
- 26 Jesús C. Guiral  
LO EROTICO Y LO PORNOGRAFICO
- 30 Fuegos Cruzados  
ENCUESTA SOBRE EL EROTISMO Y LA PORNOGRAFIA  
Responden: C. Martínez Carril, Gabriel Saad, Esteban Otero, Claudio Trobo, Clara Silva y Carlos Martínez Moreno.
- Narrativa*
- 3 Mario Vargas Llosa  
LA CASA VERDE
- 36 Jorge Sclavo  
UN CUENTO DE MUERTES
- Poesía*
- 40 Milton Schinca  
ELLOS CON SUS MENTES SELLADAS
- Crítica*
- 47 Nelson Marra  
LA POESIA DE CLARIBEL ALEGRIA y reseñas sobre Octavio Paz, Gladys Castelvecchi, Zelmar Riccetto.
- 52 NOTAS: "491", CENSURA Y PORNOGRAFIA, por Esteban Otero.  
ASPECTOS DE LA INFORMACION PERIODISTICA EN AMERICA LATINA, por Manuel Olarreaga. LA MUERTE DE CARLOS VEGA, por Lauro Ayestarán.
- 57 SUPLEMENTO: 6 POETAS JOVENES DEL PERU presentados por José Miguel Oviedo: César Calvo, Rodolfo Hinojosa, Javier Heraud, Antonio Cisneros, Julio Ortega, Marco Martos.

PRECIOS: Uruguay, \$ 20.00 - Argentina, 100.00 - Otros Países: US\$ 4.00 un año (4 números)

## Moral y Política

El proceso a los escritores soviéticos André Siniavsky y Yuli Daniel culminó con la condena de ambos a siete y cinco años de trabajos forzados, respectivamente. Ya ha corrido mucha tinta desde que esta inicua sentencia fuera promulgada. Pero es un deber para todos los intelectuales protestar con vehemencia ante esta nueva agresión contra la libertad de pensamiento. Y meditar sobre su significación profunda. Porque esa condena replantea, con la dramaticidad del caso, el problema de las relaciones entre el intelectual y el Estado y, de manera muy particular, entre los intelectuales y la ideología marxista.

El alcance del proceso a esos dos escritores soviéticos va más allá de su misma circunstancia. Como han dicho los comunistas italianos, midiendo lúcidamente el alcance de esa condena, el proceso planteó "el problema más amplio de las relaciones entre la sociedad soviética y sus intelectuales, entre la política y la cultura". Para el escritor comunista francés Louis Aragon, el asunto reviste más gravedad todavía, llegando a manifestar el temor de que la sentencia del tribunal soviético prefigure, a los ojos de los observadores occidentales, lo que será la justicia en los países donde triunfe el comunismo.

Esa misma duda debe plantearse a cualquier intelectual de izquierda que sinceramente aspire a la instauración del socialismo. Por nuestra parte, estamos convencidos que socialismo y estalinismo no son la misma cosa y que los vicios inherentes a la sociedad comunista no tienen que repertirse necesariamente en el mundo de mañana. Pero también estamos convencidos de que la condición indispensable para la libertad futura reside en la capacidad moral e intelectual de que seamos capaces aquí y ahora. Por eso entendemos que callar ante la injusticia, donde quiera que se produzca, y en este caso ante la bárbara condena a los escritores soviéticos mencionados, es una manera de preparar un porvenir sombrío, asintiendo voluntariamente ante la iniquidad y fomentándola con la aquiescencia o el silencio.

Mario Vargas Llosa

## La Casa Verde

"Ce lieu de perdition projetait un éclat fantastique. On le désignait par des périphrases: "L'endroit que vous savez, —une certaine rue—, au bas des Ponts". Les fermières des alentours en tremblaient pour leurs maris, les bourgeois le redoutaient pour leurs hommes, parce que la cuisinière de M. le sous-préfet y avait été surprise; et c'était, bien entendue, l'obsession secrète de tous les adolescents".

Gustave FLAUBERT

...Ella devuelve mi mirada inservible, la de hace apenas quince o veinte años cuando la casa verde envenenaba el cielo.

Mario BENEDETTI

Fue así que nació la Casa Verde. Su edificación demoró muchas semanas; los tablonces, las vigas y los adobes debían ser arrastrados desde el otro límite de la ciudad y las mulas alquiladas por don Anselmo avanzaban lastimosamente por el arenal. El trabajo se iniciaba en las mañanas, al cesar la lluvia seca, y terminaba al arreciar el viento. En la tarde, en la noche, el desierto englutía los cimientos y enterraba las paredes, las iguanas roían las maderas, los gallinazos armaban sus nidos en la incipiente construcción y, cada mañana, había que rehacer lo empezado, corregir los planos, reponer los materiales, en un combate sordo que fue subyugando a la ciudad. ¿En qué momento se dará por

MARIO VARGAS LLOSA nació en Arequipa, Perú, en 1936. Con *Los Jefes*, relatos, ganó el Premio Leopoldo Alas en España, 1958. Pero su fama como gran novelista comenzó al obtener el Premio Biblioteca Breve en 1962 y el de la Crítica en 1963 con su novela *La Ciudad y los Perros*, traducida después a numerosos idiomas. *La Casa Verde*, su segunda gran novela, de la que anticipamos este capítulo, aparecerá en breve en las ediciones Seix Barral, de Barcelona.

vencido el forastero?, se preguntaban los vecinos. Pero transcurrían los días y, sin dejarse abatir por los percances ni contagiarse por el pesimismo de conocidos y de amigos, don Anselmo seguía desplegando una asombrosa actividad. Dirigía los trabajos semidesnudo, la maleza de vellos de su pecho húmeda de sudor, la boca llena de euforia. Distribuía cañazo y chicha a los peones y él mismo acarrea adobes, clavaba vigas, iba y venía por la ciudad azuzando a las mulas. Y un día los piuranos admitieron que don Anselmo vencería, al divisar al otro lado del río, frente a la ciudad, como un emisario de ella en el umbral del desierto, un sólido, invicto esqueleto de madera y de tierra cocida. A partir de entonces, el trabajo fue rápido. Las gentes de Castilla y de las rancherías del Camal, venían todas las mañanas a presenciar las labores, daban consejos y, a veces, espontáneamente, echaban una mano a los peones. Don Anselmo ofrecía de beber a todo el mundo. Los últimos días, una atmósfera de feria popular reinaba en torno a la obra: chicheras, fruterías, vendedores de quesos, dulces y refrescos, acudían a ofrecer su mercancía a trabajadores y curiosos. Los hacendados hacían un alto al pasar por allí y, desde

sus cabalgaduras, dirigían a don Anselmo palabras de estímulo. Un día, Chápiro Seminario, el poderoso agricultor, regaló un buey y una docena de cántaros de chicha y los peones prepararon una pachamanca.

Cuando la casa estuvo edificada, don Anselmo dispuso que fuera íntegramente pintada de verde. Hasta los niños reían a carcajadas al ver cómo esos muros se cubrían de una piel esmeralda donde se estrellaba el sol y retrocedían reflejos escamosos. Viejos y jóvenes, ricos y pobres, hombres y mujeres, bromeaban alegremente por el capricho de don Anselmo de pintarrapear su vivienda de tal manera. La bautizaron de inmediato: *La Casa Verde*. Pero no sólo los divertía el color, también su extravagante anatomía. Constaba de dos plantas, pero la inferior apenas merecía ese nombre: un espacioso salón cortado por cuatro vigas, también verdes, que sostenían el techo, un patio descubierta, tapizada de piedrecillas pulidas por el río y un muro circular, alto como un hombre. La segunda planta comprendía seis cuartos minúsculos, alineados ante un corredor con balaustrada de madera que sobrevolaba el salón del primer piso. Además de la entrada principal, la Casa Verde tenía dos puertas traseras, una caballeriza y una gran despensa.

En el almacén del español Eusebio Romero, don Anselmo compró esteras, lámparas de aceite, cortinas de colores llamativos, muchas sillas. Y una mañana, dos carpinteros de la Gallinacera anunciaron: *Don Anselmo nos encargó un escritorio, un mostrador igualito al de "La Estrella del Norte" y ¡media docena de camas!* Entonces, don Eusebio Romero confesó: *Y a mí seis lavadores, seis espejos, seis bacinitas.* Una especie de efervescencia ganó todos los barrios, una rumorosa y agitada curiosidad.

Brotaron las sospechas. De casa en casa, de salón en salón, cuchicheaban las beatas, las señoras miraban a sus maridos con desconfianza, los vecinos cambiaban sonrisas perplejas y, un domingo, en la misa de doce, el Padre García afirmó desde el púlpito: *Se prepara una agresión contra la moral en esta ciudad.* Los piuranos asaltaban a don Anselmo en la calle, le exigían hablar. Pero era inútil: *es un secreto, les decía, regocijado como un colegial: un po-*

*co de paciencia, ya sabrán.* Indiferente al revuelo de los barrios, seguía viniendo en las mañanas a *La Estrella del Norte* y bebía, bromeaba y distribuía brindis y piropos a las mujeres que cruzaban la Plaza. En las tardes se encerraba en la Casa Verde, a donde se había trasladado después de regalar a don Melchor Espinoza un cajón de botellas de pisco y una montura de cuero repujado.

Poco después, don Anselmo partió. En un caballo negro, que acababa de comprar, abandonó la ciudad como había llegado, una mañana al alba, sin que nadie lo viera, con rumbo desconocido.

Se ha hablado tanto en Piura sobre la primitiva Casa Verde, esa vivienda matriz, que ya nadie sabe con exactitud cómo era realmente, ni los auténticos pormenores de su historia. Los supervivientes de la época, muy pocos, se embrollan y contradicen, han acabado por confundir lo que vieron y oyeron con sus propios embustes. Y los intérpretes están ya tan decrepitos, y es tan obstinado su mutismo, que de nada serviría interrogarlos. En todo caso, la originaria Casa Verde, la mítica, ya no existe. Hasta hace algunos años, en el paraje donde fue levantada —la extensión de desierto limitada por Castilla y Catacaos— se encontraban pedazos de madera y objetos domésticos carbonizados, pero el desierto, y la carretera que construyeron, y las chacras que surgieron por el contorno, acabaron por borrar todos esos restos y ahora no hay piurano capaz de precisar en qué sector del arenal amarillento se irguió, con sus luces, su música, sus risas, y ese resplandor diurno de sus paredes que, a la distancia y en las noches, la convertiría en un cuadrado, fosforescente reptil. En las historias mangaches se dice que existió en las proximidades de la otra orilla del Viejo Puente, que era muy grande, la mayor de las construcciones de entonces, y que había tantas lámparas de colores suspendidas en sus ventanas, que su luz hería la vista, tenía la arena del rededor y hasta alumbraba el puente. Pero su virtud principal era la música que, puntualmente, rompía en su interior al comenzar la tarde, duraba toda la noche y se oía desde la misma catedral. Don Anselmo, dicen, recorría incansable las chicherías de los ba-

rríos, y aun las de pueblos vecinos, en busca de artistas, y de todas partes traía guitarristas, tocadores de cajón, rascadores de quijadas, flautistas, maestros del bombo y la corneta. Pero nunca arpistas: él tocaba ese instrumento y su arpa presidía, inconfundible, la música de la Casa Verde.

—*Era como si el aire se hubiera envenenado* —decían las viejas del Malecón—. *La música entraba por todas partes aunque cerráramos puertas y ventanas, y la oíamos mientras comíamos, mientras rezábamos y mientras dormíamos.*

—*Y había que ver las caras de los hombres al oírlo* —decían las beatas ahogadas en velos—. *Y había que ver cómo los arrancaba del hogar, y los sacaba a la calle y los empujaba hacia el Viejo Puente.*

—*Y de nada servía rezar* —decían las madres, las esposas, las novias—, *de nada nuestros llantos, nuestras súplicas, ni los sermones de los Padres, ni las novenas, ni siquiera los trisagios.*

—*Tenemos el infierno a las puertas* —tronaba el Padre García—, *cualquiera lo vería, pero ustedes están ciegos. Piura es Sodoma y Gomorra.*

—*Quizá sea verdad que la Casa Verde trajo la mala suerte* —decían los viejos relamiéndose—. *Pero cómo se disfrutaba en la maldita.*

A las pocas semanas de regresar a Piura don Anselmo con la caravana de habitantes, la Casa Verde había impuesto su dominio. Al principio, sus visitantes salían de la ciudad a ocultas; esperaban la oscuridad, discretamente cruzaban el Viejo Puente y se sumergían en el arenal. Luego las incursiones aumentaron y a los jóvenes, cada vez más imprudentes, ya no les importó ser reconocidos por las señoras apostadas tras las celosías del Malecón. En ranchos y salones, en las haciendas, no se hablaba de otra cosa. Los púlpitos multiplicaban advertencias y exhortos, el Padre García estigmatizaba la licencia con citas bíblicas. Un Comité de Obras Pías y Buenas Costumbres fue creado y las damas que lo componían visitaron al Prefecto y al Alcalde. Las autoridades asentían, cabezabajas: cierto, ellas tenían razón, la Casa Verde era una afrenta a Piura, pero ¿qué hacer? Las leyes dictadas en esa podrida capital que es Lima amparaban a don Ansel-

mo, la existencia de la Casa Verde no contradecía la Constitución ni era penada por el Código. Las damas quitaron el saludo a las autoridades, les cerraron sus salones. Entre tanto, los adolescentes, los hombres y hasta los pacíficos ancianos se precipitaban en bandadas hacia el bullicioso y lúcido edificio.

Cayeron los piuranos más sobrios, los más trabajadores y rectos. En la ciudad, antes tan silenciosa, se instalaron como pesadillas el ruido, el movimiento nocturnos. Al alba, cuando el arpa y las guitarras de la Casa Verde callaban, un ritmo indisciplinado y múltiple se elevaba al cielo desde la ciudad: los que regresaban, solos o en grupos, recorrían las calles riendo a carcajadas y cantando. Los hombres lucían el desvelo en los rostros averiados por la mordedura de la arena y en *La Estrella del Norte* referían estrambóticas anécdotas que corrían de boca en boca y repetían los mejores.

—*Ya ven, ya ven* —decía, trémulo, el Padre García—, *sólo falta que llueva fuego sobre Piura, todos los males del mundo nos están cayendo encima.*

Porque es cierto que todo esto coincidió con desgracias. El primer año, el río Piura creció y siguió creciendo, despedazó las defensas de las chacras, muchos sembríos del valle se inundaron, algunas bestias perecieron ahogadas y la humedad tiñó anchos sectores del desierto de Sechura: los hombres maldecían, los niños hacían castillos con la arena contaminada. El segundo año, como en represalia contra las injurias que le lanzaron los dueños de tierras anegadas, el río no entró. El cauce del Piura se cubrió de hierbas y abrojos que murieron poco después de nacer y quedó sólo una larga hendidura llagada: los camaverales se secaron, el algodón brotó prematuramente. Al tercer año, las plagas diezmaron las cosechas.

—*Estos son los desastres del pecado* —rugía el Padre García—. *Todavía hay tiempo, el enemigo está en sus venas, mátenlo con oraciones.*

Los brujos de los ranchos rociaban los sembríos con sangre de cabritos tiernos, se revolcaban sobre los surcos, proferían conjuros para atraer el agua y ahuyentar los insectos.

—Dios mío, Dios mío —se lamentaba el Padre García—. *Hay hambre y hay miseria y en vez de escarmentar, pecan y pecan.* Porque ni la inundación, ni la sequía, ni las plagas detuvieron la gloria creciente de la Casa Verde.

El aspecto de la ciudad cambió. Esas tranquilas calles provincianas se poblaron de forasteros que, los fines de semana, viajaban a Piura desde Sullana, Paíta, Huanacabamba y aun Tumbes y Chiclayo, seducidos por la leyenda de la Casa Verde que se había propagado a través del desierto. Pasaban la noche en ella y cuando venían a la ciudad se mostraban soeces y descomedidos, paseaban su borrachera por las calles como una proeza. Los vecinos los odiaban y a veces surgían riñas, no de noche y en el escenario de los desafíos, la pampita que está bajo el Puente, sino a plena luz y en la Plaza de Armas, en la Avenida Grau y en cualquier parte. Estallaron peleas colectivas. Las calles se volvieron peligrosas.

Cuando, pese a la prohibición de las autoridades, alguna de las habitantes se aventuraba por la ciudad, las señoras arrastraban a sus hijas al interior del hogar y corrían las cortinas. El Padre García salía al encuentro de la intrusa, desencajado; los vecinos debían sujetarlo para impedir una agresión.

El primer año, el local albergó a cuatro habitantes solamente, pero al año siguiente, cuando aquellas partieron, don Anselmo viajó y regresó con ocho y dicen que en su apogeo la Casa Verde llegó a tener veinte habitantes. Llegaban directamente a la construcción de las afueras. Desde el Viejo Puente se las veía llegar, se oían sus chillidos y desplantes. Sus indumentarias de colores, sus pañuelos y afeites, centellaban en el árido paisaje como corazas de crustáceos.

Don Anselmo, en cambio, sí frecuentaba la ciudad. Recorría las calles en su caballo negro, al que había enseñado coqueterías: sacudir alegremente el rabo cuando pasaba una mujer, doblar una pata en señal de saludo, ejecutar pasos de danza al oír música. Don Anselmo había engordado, se vestía con exceso chillón: sombreros de paja blanda, bufandas de seda, camisas de hilo,

correa con incrustaciones, pantalones ajustados, botas de tacón alto y espuelas. Sus manos hervían de sortijas. A veces se detenía a beber unos tragos en *La Estrella del Norte* y muchos principales no vacilaban en sentarse a su mesa, charlar con él y acompañarlo luego hasta las afueras.

La prosperidad de don Anselmo se tradujo en ampliaciones laterales y verticales de la Casa Verde. Esta, como un organismo vivo, fue creciendo, madurando, hasta convertirse en fortaleza. La primera innovación fue un cerco de piedra, coronado de cardos, cascotes, púas y espinas para desanimar a los ladrones, que envolvía la planta baja y la ocultaba. El espacio encerrado entre el cerco y la casa fue primero un paticillo pedregoso, luego un nivelado zagúan con macetas de cactus, después un salón circular con suelo y techo de esteras y, por fin, la madera reemplazó la paja, el salón fue empedrado y el techo se cubrió de tejas. Sobre la segunda planta surgió otra, pequeña y cilíndrica como un torreón de vigía. Cada piedra añadida, cada teja o madera era automáticamente pintada de verde. El color elegido por don Anselmo acabó por imprimir al paisaje una nota refrescante, vegetal, casi líquida. Desde lejos, los viajeros avistaban la construcción de muros verdes, diluida a medias en la viva luz amarilla de la arena, y tenían la sensación de acercarse a un oasis de palmeras y cocoteros hospitalarios, de aguas cristalinas, y era como si esa lejana presencia prometiera toda clase de recompensas para el cuerpo fatigado, alientes sin fin para el ánimo deprimido por el bochorno del desierto.

Don Anselmo, dicen, habitaba el último piso, esa angosta cúspide, y nadie, ni sus mejores clientes —Chápiro Seminario, el Prefecto, don Eusebio Romero— tenía acceso a ese lugar. Desde allí, sin duda, observaría don Anselmo el desfile de los visitantes por el arenal, vería sus siluetas desdibujadas por los torbellinos de arena, esas hambrientas bestias que merodean alrededor de la ciudad desde que cae el sol.

Además de las habitantes, la Casa Verde hospedó en su buena época a Angélica Mercedes, joven mangache que había heredado de su madre la sabiduría, el arte de los picantes. Con ella iba don Anselmo al

Mercado, a los almacenes, a encargar víveres y bebidas: comerciantes y placeras se doblaban a su paso como cañas al viento. Los cabritos, cuyes, chanchos y corderos que Angélica Mercedes guisaba con misteriosas yerbas y especias, llegaron a ser uno de los incentivos de la Casa Verde y había viejos que juraban: *sólo vamos allá por saborear esa comida fina.*

Los contornos de la Casa Verde estaban siempre animados por multitud de vagos, mendigos, vendedores de baratijas y fruterías que asediaban a los clientes que llegaban y salían. Los niños de la ciudad escapaban de sus casas en la noche y, disimulados tras los matorrales, espían a los visitantes y escuchaban la música, las carcajadas. Algunos, arañándose manos y piernas, escalaban el muro y ojeaban codiciosamente el interior. Un día (que era fiesta de guardar), el Padre García se plantó en el arenal, a pocos metros de la Casa Verde y, uno por uno, acometía a los visitantes y los exhortaba a retornar a la ciudad y arre-

pentirse. Pero ellos inventaban excusas: una cita de negocios, una pena que hay que ahogar porque si no envenena el alma, una apuesta que compromete el honor. Algunos se burlaban e invitaban al Padre García a acompañarlos y hubo quien se ofendió y sacó pistola.

Nuevos mitos surgieron en Piura sobre don Anselmo. Para algunos, hacía viajes secretos a Lima, donde guardaba el dinero acumulado y adquiría propiedades. Para otros, era el simple escaparate de una empresa que contaba entre sus miembros al Prefecto, el Alcalde y hacendados. En la fantasía popular, el pasado de don Anselmo se enriquecía, a diario se añadían a su vida hechos sublimes o sangrientos. Viejos mangaches aseguraban identificar en él a un adolescente que años atrás perpetró atracos en el barrio y otros afirmaban: *es un presidiario desertor, un antiguo montonero, un político en desgracia.* Pero sólo el Padre García se atrevía a decir: *su cuerpo huele a azufre.*

## Editorial Joaquín Mortiz

PRESENTA

LOS RELAMPAGOS DE AGOSTO, por Jorge Ibarguengoitia  
Premio de novela Casa de las Américas 1964.

EL PAIS MAS VIEJO DEL MUNDO, por Luis G. Piazza  
Un latinoamericano en los Estados Unidos.

SABADO Y DOMINGO, por Ellan Sillitoe  
Uno de los mejores escritores ingleses de hoy.

ESTUDIO Q., por Vicente Leñero  
Otra novela del autor de Los Albañiles.

EROS Y CIVILIZACION, por Herbert Marcuse  
Un nuevo enfoque sobre la civilización actual.

Distribuidores:

LIBRERIA EDITORIAL ALFA  
Ciudadela 1389 — Tell. 98 12 44

MONTEVIDEO

Alejandro Paternain

## Presentación de Pierre Emmanuel

### Días de Cólera

9 de mayo de 1940: "Elegías", el primer libro de poemas de Pierre Emmanuel es publicado en Bruselas. "La poesía francesa," dice Alain Bosquet, "parece preparada para una renovación, a pesar de la especie de estancamiento que la guerra causó tanto en los espíritus como en las conciencias." Se siente la necesidad de otro temperamento, otra crispación, otra insurrección.

10 de mayo de 1940: a las 5 de la mañana más de tres mil aviones alemanes atacan sorpresivamente los aeródromos del norte de Francia, Bélgica y Holanda; miles de paracaidistas germanos se apoderan de puntos vitales; y el 13 de mayo, unidades blindadas de la Wehrmacht irrumpen a través de las posiciones francesas del Mosa. Ha comenzado la lucha en el frente occidental europeo. Lo que siguió después fue rápido y brutal: la aniquilación cerniéndose en Dunkerque, la bandera nazi sobre el Arco de Triunfo, el armisticio negociado en el mismo vagón de ferrocarril en que se firmara la paz de 1918, la rendición final de Francia.

"En junio," cuenta Pierre Emmanuel, "el techo de mi casa se hundió por efecto de una bomba; abandoné Pontoise, después París, gracias a la bondad de Pierre Jean Jouve. En julio de 1940 llegué a Dieulfit, para pasar allí cuatro semanas. Permanecí, en cambio, cuatro años."

ALEJANDRO PATERNAIN es profesor de Literatura, ha escrito crítica —principalmente sobre temas y autores uruguayos— y además ejerce el periodismo. Su Presentación de Pierre Emmanuel tal vez sea el primer estudio a fondo que se hace en español sobre este gran poeta francés contemporáneo.

El mundo se convertía en un infierno, pero la creación poética era posible. No como evasión sino como testimonio; no como consuelo sino como incitación. Comprobación del horror, no rebusca de un armonioso paraíso artificial. "La sangre tiene el olor inextinguible del infierno," leemos en "Jours de colére". El verso de Emmanuel es, en estos tiempos, rebelde, vigoroso y violento:

"Hay en los tiranos una angustia fatal que es la libertad asombrosa de Dios".  
"Desde que la sangre comenzó a correr  
[en este mundo  
suscita por doquier amotinamientos de  
[sangre  
mezclándose a la sangre de Cristo"]...

"Oh mis hermanos en prisiones, sois  
[libres]..."  
(Jours de Colére)

Pierre Emmanuel no aprovecha la circunstancia para escribir poesía sobre la guerra. En realidad no se trata de poesía sobre la guerra sino de poesía a causa de la guerra, poesía engendrada por ese vasto dolor de todos los hombres. El sufrimiento humano, en su hondura, se le hace sensible: "La guerra me reveló esa sensibilidad espiritual que no he cesado de traducir después —y desde luego, en mis obras de "resistencia": "Combats avec tes défenseurs", "Jours de colére", "La liberté guide nos pas". Las he escrito para decir el dolor, elevarlo a lo absoluto —el dolor del inocente es "eso que falta a la pasión de Cristo"— y nombrar el espíritu del Mal: todo hombre que atente contra la imagen de Dios, contra el Rostro humano, es un anticristo."

A los 24 años de edad, el poeta nació el 3 de mayo de 1916, en Gan, pudiera pensarse que la vida está ya sedimentada, que los grandes temas poéticos han echado sus

raíces, sin esperarse otra cosa que el crecimiento y la maduración; y que las posibles conmociones que deparen el azar o el destino habrán de ser gobernadas sin alterar la estabilidad profunda del espíritu y asimiladas con naturalidad por la combustión de la vida interior. Pero no hay plazos ni límites para el desarrollo de ese hombre que siempre nos quiere crecer desde adentro; ni todo es tan estable en el corazón de un poeta como para confiar en que sus reacciones serán siempre iguales y sus emociones transitarán por un mismo sendero. La guerra desgarró la sensibilidad de Pierre Emmanuel, como la de tantos coétanos; y lo hizo porque no fue sólo un profundado acontecimiento bélico sino el estallido de toda la fiera, de toda la atrocidad, de toda la insospechada libertad homicida acumulada en la conciencia humana. "¿El siglo XX tendrá el honor, monstruoso honor, de haber desfigurado al hombre a tal punto que no se lo pueda identificar? ¿Qué mutación se anuncia? ¿Qué prueba de fuego? ¿Qué noche de la especie? Todo cuanto ha ocurrido después de la guerra no ha acallado en mí estas preguntas."

Hijo al fin de su siglo, Emmanuel no ha podido escapar al influjo de su desconcertante horror. Ni como hombre ni como poeta.

### Formación y madurez

¿Cuál fué la infancia, cuál la adolescencia de este escritor cuyo primer libro vio la luz horas antes que la guerra se desatase en el Oeste de Europa? Nifñez solitaria juventud ávida de lecturas. Devoraba bibliotecas enteras, mas sin mayor provecho "Sin gusto, sin selección, sin memoria," acota Pierre Emmanuel. Hasta que la amistad del abate F. Larue le facilitó el contacto inicial con la gran poesía. Personalidad dotada de profundo sentido común, de tranquila audacia, sutil gustador de poemas, sus lecturas e interpretaciones de "La jeune Parque" encaminaron los primeros pasos de Pierre Emmanuel. Nunca olvidará el poeta a este hombre valiente y virtuoso, como tampoco al abate Monchanin. De ambos fueron las influencias benéficas que polarizaron su espíritu: "uno buscaba la

unidad del espíritu humano (Larue); el otro la sobrepasaba lanzándose hacia lo uno absoluto". (Monchanin)

Su formación, esencialmente cristiana, estuvo impregnada por el pensamiento religioso en todas sus formas: Sagradas Escrituras y grandes místicos, de Santo Tomás a Karl Barth, de San Agustín a Lutero. Al mismo tiempo, sus abundantes lecturas lo situaban ante espíritus cuya confluencia determina un mundo poético de nítida orientación: "El alma romántica y el sueño", de Albert Béguin, "Hiperión", de Hölderlin, Odas de Mallarmé, poemas de Jouve. Libabe, del ámbito romántico y simbolista, no sólo en los poetas sino en los teorizantes y estudiosos del modernismo del movimiento. Junto a la poesía —gozada o creada— la reflexión sobre la poesía. Esta basculación es decisiva en toda su obra.

Durante la guerra no deja de publicar. A los aludidos poemarios "de resistencia" (resistencia literaria y de acción a la vez) hay que mencionar "Tombeau d'orphée", 1941; "Le poète et son Christ", 1943; "Sodome", 1944. Después de la liberación se dirige a París para tentar fortuna. Merced a Aragon accede a la codirección del semanario "Les étoiles", que pretendía ser el órgano de la Unión Nacional de los Intelectuales y que fracasó con ella. "La especie de afición", dice el propio Emmanuel, "que habían mostrado hacia la poesía tantas personas absolutamente desprovistas de todo criterio literario, se debilitó rápidamente, las revistas murieron una tras otra y nosotros volvimos al silencio." Ingresa entonces a la Radiodifusión de Francia; poco después, viaja. En 1949, publica lo que él llama una mala novela: "Car enfin je vous aime." No será sino una obra de segundo orden," juzga el autor. "Mi verdadero dominio es la poesía." Y añade inmediatamente, pues no es hombre que guste dar de sí una imagen incompleta: "La poesía y la reflexión sobre ella."

"En la cúspide del siglo, me sentí muy solo. Todo el paisaje," dice Emmanuel, "semejaba a mis ojos una catástrofe geológica. No compartía ningún optimismo, pero creía en el hombre a mi manera: en la esencia humana indestructible, apta para el sufrimiento infinito. Me juzgué capaz de

construir una epopeya espiritual de la historia humana, no en su novedad, sino en su sempiterna repetición: eso fué "Babel", que consideré como *mi libro*." Con "Babel", 1951, en efecto, un período de la vida de Emmanuel termina. "Pues he ido adquiriendo en los años recientes, señala el poeta, "un sentido más justo de la exigencia de la palabra."

Quien crea que intentamos trazar una biografía de Pierre Emmanuel se equivoca lamentablemente. Consignamos, nada más, algunos hechos de su vida. Aquellos que de veras importan, es decir, aquellos que se identifican con los momentos esenciales de su desarrollo poético. "Los poetas no tienen biografía", advierte Octavio Paz al comenzar su estudio sobre Fernando Pessoa. "Su obra es su biografía."

¿Alguien echará de menos los datos que omitimos o que ignoramos? Nadie, salvo el cronista enamorado u obligado por lo efímero, o el débil de corazón que se excusa de leer las obras fatigándose con la menudencia biográfica. Pero la vida de Emmanuel está en su obra. Hacia ella vamos. No sin antes satisfacer, a quienes tienen bien centrada su curiosidad, con un perfil, un esbozo del Pierre Emmanuel que requiere para sí toda la atención y la hospitalidad de nuestro espíritu: "La cuestión del lenguaje," dice, "ha estado cada vez más centrada en mi poesía. Debo aprender a servirme de las palabras para servir a ellas. El lenguaje no es un instrumento, es el ser mismo del hombre, y del mundo donde hace su morada, nombrando y ordenando por medio de las palabras." Quien define al lenguaje se define a sí mismo. Tenemos ya un valioso dato de su ficha personal. Es imperioso, entonces, atender a este otro: "Ninguna obra vana le está permitida a la palabra: ninguna palabra debe venir al ser que no haya sido querida y confirmada en todas las alturas del pensamiento más atento a su objeto."

En suma, una estética implícita en una ética; una dignidad del oficio como condición del derecho al decir poético; y un respeto por el lenguaje que es, a la vez, respeto por el hombre y veneración por aquello que lo trasciende.

## Tentativas y hallazgos

Cuando Pierre Emmanuel comienza a publicar sus obras, la poesía francesa ha conocido, tal como lo señala Gaetan Picon, "una de las épocas más ruidosas, más activas, si no más ricas". La necesidad de poesía es imperiosa; el dolor y el heroísmo reclaman versos en los que se verifique su realidad, tan de bulto, tan opresiva, tan impregnada de estallante pavor. La poesía patriótica, que no puede menos que obedecer a brutales presiones exteriores, se adueña del escenario literario y empieza a configurar una inadecuación, una incómoda postura en la que la inspiración cívica se aviene de mal grado con el lenguaje vigente en esos momentos. "No es posible pasar, de un golpe, de una poesía interior y secreta a una poesía histórica y abierta". (G. Picón, "Panorama de la literatura francesa actual".) Los poetas jóvenes no pueden lograr, en general, más que restauraciones, componendas entre la prosodia clásica y las modalidades modernas, en momentos literariamente considerados, en que la poesía francesa se orientaba hacia otros horizontes.

Como quiera que sea, y observando el acontecer poético en su perspectiva, se comprueba que los esfuerzos creadores tienden a instalarse en terrenos donde el entendimiento se produzca, donde los grandes lugares comunes sean admitidos y devueltos a su fuerza y autenticidad; y donde el yo, paulatinamente, deje el paso a los otros. Acontecimientos, objetos, sentimientos compartidos por una clase o una colectividad, son los que hacen reaccionar a los poetas en ese momento. Ya sea por el camino de una interpretación simbólica y mitológica del mundo (Jouve, Emmanuel, La Tour de Pin) ya descubriendo la densa realidad de los objetos (Ponge), ya captando el bullicioso espectáculo del ir y venir urbanos (Prévert), todos coinciden en el esfuerzo de amalgamar, en la carne lingüística del poema, dos atributos: lo poético y lo comunicable.

"Ese generoso equivoco histórico", al decir de Octavio Paz, que representó el surrealismo a través de su excesiva confianza en el automatismo, logró llegar vivo hasta la mitad del siglo y signar con su impronta

las tentativas poéticas que arrancan de esa crisis sin parangón representada por la segunda guerra mundial. Ya sea para alzarse contra él o para asimilárselo, cada movimiento literario tiene —conciente o azarosamente— que ver con él. Sus últimos estrechamientos (de nada le valdrá resucitar brevemente en México y Estados Unidos, en 1942, abrevando en fuentes más o menos folklóricas o aztecas) son casi simultáneos a la aparición de tres o cuatro poetas que señalan rumbos en las letras francesas. Los libros decisivos de Henri Michaux, "La nuit Remue", "Voyage en Grand Garabagne", "Plume", ya están publicados en 1940; "Seuils demeurent", de René Char, es de 1945; la obra que dió a Ponge un lugar de privilegio, "Le parti pris de Choses", aparece en 1942; los poemas de Prévert posteriores a "Diner de Tetes", 1931, viven diseminados en revistas y en publicaciones diversas hasta ser recogidos en la primera edición de "Paroles" de 1946. Cronológicamente, afirma Picón, pertenecen a la misma generación de Eluard y Aragon; pero en un sentido distinto, en un sentido poético profundo, constituyen otra generación, con otras aspiraciones y con otras necesidades. Ellos implantan exigencias nuevas e inauguran entre el surrealismo y las tentativas iniciales de Pierre Emmanuel, la consigna de la poesía como razón ardiente. Falta aún más de veinte años para que Emmanuel pregunte, y se pregunte, si la poesía no ha legado a ser un arte moribundo.

## La necesidad de definir

"La generación de Pierre Emmanuel está obsesionada por la necesidad de definir, en el cuerpo mismo del poema, a la poesía. No con la ilusión de hallar alguna fórmula mágica a la cual adherirse; al contrario, las definiciones se multiplican, se apoyan, se anulan. Emprenden un diálogo con el lector y con los otros poetas, su mismo principio consiste en demostrar que toda definición que se quiera justa y durable está condenada al fracaso. En suma, esas sucesivas maneras de proclamar sobre la poesía verdades que, por su número, niegan toda verdad, son como las pruebas de una de las virtudes profundas de esta ge-

neración: ella no acepta el fanto y seña más que pensando en los fundamentos de todo santo y seña que se le opondrá". En estas palabras de Alain Bosquet hallamos, a la vez que una fórmula para comprender la generación de Pierre Emmanuel, una incitación para examinar el desarrollo de su obra a la luz de esa necesidad de reflexionar sobre la poesía.

El primer poema de "Elegías" propone, desde los comienzos, una conquista metódica del verbo. Los versos iniciales ofrecen por lo tanto, si no una definición de la poesía, por lo menos una definición del poeta:

"Los poetas son los muros desnudos de la casa enjalbegados de gritos, de sal, de labios, de nubes fundados sobre el infinito de las lágrimas y lanzados hacia el infinito del cielo errante".

(Naissance du Verbe)

Toda la manera de Emmanuel está ya presente en estas primicias de su talento: términos claros y ambiguos a la vez, como corresponde a todos aquellos que aluden a una verdad relativa, oscilante, rica en medias tintas y en metáforas donde la elucidación no debe significar agotamiento; mezcla de cosas de distinta naturaleza: gritos, sal, labios, nubes; la concepción de dos infinitos incompatibles, pero convergentes, afectivo uno (lágrimas), tradicional el otro (cielo errante). Paralelamente a su período "órfico" el tema de Cristo se verifica en su poesía. Esta es definida, dentro del ámbito mítico de Cristo, de una manera directa y fuerte. Cuando Pierre Emmanuel habla de la poesía es como si concibiese a un ser vivo dotado de todos los atributos del hombre; y cuando lanza una fulgurante definición de la poesía es como si definiese a un hombre nacido de alguna palabra de dones milagrosos. Así leemos en "Le poète et son Christ":

"verbo amargo que fornicando con la noche engendra los hijos pesados de la tiniebla"...

En "Babel", publicado en 1951, uno de los libros conjuntamente con "Sodome", más audaces de Pierre Emmanuel, nos hallamos con que el verbo es una de las pie-

dras angulares del edificio mítico. Epopeya de la fe exigente de sí al punto que se sobrepasa, Babel, la legendaria torre, es alta, impositiva, única. "No hay en ella, explica Emmanuel, ni tierra ni cielo, ni arriba ni abajo, derecha o izquierda. Las palabras han perdido su sentido, no se dirigen a nadie. No es más que un braceaje incesante de contradicciones confundidas".

En ciertos pasajes, la fe en la palabra se clarifica, mientras un saber adquirido por participación confirma verdades y promesas:

"Ninguna

palabra grande muere. Supe entonces que el Verbo es la única eternidad:

[promesa

de alma y que un día vendrán hombres en [espíritu fundados sobre seguro asiento del lenguaje que rogarán con el rostro abierto sin

[ocultarse

avergonzado, detrás del sombrero. Pero si [el verbo es oscuro, y la voz del profeta enronquecida es que el hombre de pesada arcilla no es

[poroso

más que por la herida y no cocido con igual

[llama:

todos hablan, pero muy pocos saben

[cantar".

(Veni Creator)

No obstante, Babel es el reino del muro; tanto del verdadero y evidente, el que se eleva poco a poco en los aires, como del invisible, el que está hecho de hombres que renuncian a sí mismos para mostrarse, cuerpos y almas, parecidos al muro. Babel conoce, pues, la "perfección de lo inhumano".

"El poeta tiene como eco las piedras solas", dice casi al final de ese espléndido poema "Veni Creator". Un consuelo, una luz, un resplandor lejano, un destello de unidad pueden ser —empero— concebidos:

"Y Tú, Consolador, tomarás en Tu brasero de Pentecostés el alma única de este mundo, todos los hombres en un solo verbo

[reunidos,

un solo templo votivo, un solo sepulcro vacío, un solo vaso donde libará el espíritu".

Conjuntamente con la aparición de "Babel" el estilo del poeta comienza a sufrir una alteración, una modificación en la cual el verso amplio, la abundancia fogosa del impulso épico va derivando hacia una brevedad ejemplar, hacia una contención estilística. "Chansons du dé a coudre", publicadas en 1947, pero estando muchas de ellas ya escritas en 1939, son el más bello ejemplo, después de Valéry, de una poesía llevada a su densidad suprema en un vuelo totalmente simple. Esta tendencia, o mejor dicho, verdadera necesidad expresiva, vuelve a florecer en la madurez cuando aparecen, en 1955, "Visage nuage", y en 1958, "Versant de l'age". Verso sentencioso, interrogaciones que abren un vasto campo de respuestas, de sugerencias, de reticentes ahondamientos. "¿Qué son las palabras sin el silencio?", se pregunta Emmanuel. "¿Y si el mundo no fuera más que una palabra?". En realidad, palabra y silencio han llegado ahora a un acuerdo casi total, a un equilibrio en el cual el pensamiento, a fuerza de haber madurado, define y canta:

"Traducir lo extraño en lo común de las palabras"

"Dios quiere que el hombre no le nombre".

Pero esta madurez no le impide formular sucesivamente una diversidad de concepciones acerca del fenómeno poético, una pluralidad de lo que ha sido llamado, tradicionalmente, arte poética. Hay, al mismo tiempo, una suerte de fatalidad de la palabra, de esa palabra que no designa otra cosa, lógicamente, que a la poesía:

"El oído está hecho para escuchar la [Palabra

el ojo está hecho para divisar la Palabra la lengua está hecha para proferir la

[Palabra

la boca está hecha para respirar la Palabra las manos están hechas para asir la Palabra los pies están hechos para seguir a la

[Palabra".

Este absolutismo de la Palabra, esta estrecha afechadura del hombre a través de sus sentidos y de sus miembros, esta condición humana tan totalmente consagrada

a una palabra casi divinizada por atributos imperiales, no lo es todo sin embargo; la Palabra tiene aún mayores poderes; aún es posible ir más lejos:

"Nada subsiste más que por la Palabra Nada ha sido creado más que por la [Palabra".

Una poesía dotada de este poder de volver sobre sí misma, de esta afanosa búsqueda de su propia esencia no confía, sin embargo, todas sus tentativas de elucidación a las fuerzas del verso. Pierre Emmanuel gusta intercalar, a intervalos regulares, prosas explicativas de sus poemas. En "Versant de l'age" encontramos esta finísima y honda declaración del misterio del nombre: "Yo digo la rosa. Y esta rosa que digo, ¿por qué la nombro rosa? El vocablo es un acto de pensamiento que hace ser la cosa en espíritu. El ser garantiza a la rosa, y la rosa a su nombre. En ese nombre está encerrado su misterio: ella, la rosa, ignora su misterio y no sabe que ella es. Ella es por mí y para mí: más que ella misma, yo soy ella. Mi atención llegaría hasta el vértigo si pretendiese sondear a la vez el objeto y eso que me vuelve atento. De ese vértigo me salva el vocablo: nombro la rosa en mí, dejando la rosa en toda su existencia. La palabra deviene rosa ideal, misterio activo, que va a producir, en el espíritu, símbolos".

Pero las explicaciones no pueden sustituir a la definición. Bien sabe Emmanuel que definir de una vez para siempre sería matar la viva realidad de aquello que se quiere definir:

"Me abraso al definir ese nombre, el único que importa"

"No hay definición

que no lo reduzca en cenizas el espíritu no se puede comprender más que en su combustión".

Estas transformaciones del sentido de lo poético en la obra de Emmanuel se hallan en conexión con la evolución de sus formas externas. Si sus poemas iniciales significaban una superación del hermetismo, de la discontinuidad, de la crispación lingüística, y apuntaban hacia un retorno a las estructuras tradicionales, a la mitología

de la antigüedad clásica, a los arquetipos bíblicos, ese viraje de "Chansons du dé a coudre" que señalábamos líneas arriba, ese Emmanuel "inesperado, rápido, vigoroso", al decir de Gaetan Picon, equivale a una personalidad depurada, madurada, que no ha roto con su anterior producción, sino que la asume en una capacidad de fe que da testimonio de su unidad interior. "Esa fe, dice Emmanuel, es lo único que distingue a un poeta de un hablador de palabras". Y es la que le permite asegurar, con nítida y serena exaltación, que "la palabra y el Ser no son más que uno". Toda la obra de Emmanuel respira una incontestable unidad; a través de ella su autor ha podido gustar, hasta la embriaguez, el sabor de lo Uno.

## Le Gout de l'Un

"Sin conciencia crítica la poesía sería algo embrionario". Estas palabras, propias de quien ha vivido la exigencia de la definición del fenómeno poético, se pueden leer en la principal obra en prosa de Pierre Emmanuel: "Le gout de l'Un" (Ed. Le Seuil, 1963). "Este libro, dice el poeta, es la historia de un amor. Lo he escrito para conmemorar mis bodas de plata con la poesía. Diré, en su honor, lo que es para mí la palabra poética; y, por ella y en ella, la realidad que creo aprehender". La necesidad de definir se continúa; el verso es sustituido por la prosa; y el análisis, la reflexión, el discurrir del pensamiento se expanden y se convierten en portavoces de la conciencia crítica. "En un sentido", expresa Emmanuel, "el libro prolonga el verbo poético y le da cumplimiento; en otro sentido, lo sobrepasa y anula".

Pero el libro es también otras cosas: el testimonio de un creador aportando luz sobre el acto de creación; una revaloración del símbolo poético y un examen del alcance, las posibilidades y la esencia misma del lenguaje humano; y también una confesión, una puesta en limpio del origen de sus mitos, un repensar la aventura de Orfeo y la pasión de Cristo; un juicio sobre la época, una denuncia de sus monstruosidades y una revelación de las llagas que padece el individuo moderno. Y, si se quiere, un manifiesto literario, un programa

poético, una profesión de fe artística. "Tengo la convicción", escribe Emmanuel al culminar el libro, "que pueden nacer, un día, artistas menos ocupados que nosotros de la singularidad y la diferencia, y que se aplicarán a la profundización de los lugares comunes, a fin de que el abismo del Ser sea colmado de su propio canto. Nadie, en ese abismo, ni tú ni yo, distinguirá entonces, tu voz de la mía". Y más aún: "Le gout de l'Un" puede ser interpretado como un vasto cántico en prosa, un cántico de alabanza a la poesía como presencia del Espíritu y al Ser que todo lo colma, un lento, cotidiano ascenso al monte del Aleluya para ejercer humildemente, en comunión con los que oran, el ministerio del Arte.

No faltará quien piense o pregunte cómo ha podido Emmanuel conciliar tantos aspectos a primera vista disímiles. Testimonio, confesión, denuncia, y, junto a todo eso, una fe robusta que se atreve a proponer un camino y una meta. ¿Unificación por compromiso? Diríamos, mejor, que Emmanuel ha asumido el compromiso de la unificación, la que le confiere el ahondamiento de su experiencia personal. Emmanuel no teoriza: elabora una vivencia; su punto de partida es netamente cristiano; su aspiración, la eternidad; y los acicates de su espíritu, algunas viejas y fuertes virtudes: la fe, por ejemplo, y la esperanza.

Si para un gusto academizante y clasificador "Le gout de l'Un" no es una verdadera poesía, es indudable que en nuestros días no puede escribirse nada semejante si no es en la forma en que lo hizo Emmanuel. Recordemos que el libro es "la historia de un amor" y no un tratado; lo preceptivo no cabe en el perfil de la obra, ni tampoco el análisis, por exacto y profundo que haya podido ser, de los elementos estilísticos o retóricos que intervienen en la formación de todo poema. Emmanuel es claro en este aspecto: "Joven poeta, tenía el orgullo de creer que podría comunicar el sentido de la poesía. Me parecía que explicando la manera cómo la poesía se hace —aclarando la lógica de los símbolos, reduciendo las imágenes a sus soportes concretos, mostrando la parte sensorial de las más sutiles acciones del espíritu, el trazo

de lo inefable— el poeta justificaba el camino de su pensamiento y se asociaba al lector como procreador del poema. Pero más tarde comprendí que la explicación más ajustada, que la más grande generosidad intelectual, que el humilde y paciente esfuerzo de aquellos que no contentos con haber manifestado la palabra quieren desentrañarla ante los otros, no son otra cosa sino pobres sustitutos de la palabra poética misma. Esa palabra es amor y no puede enseñarse".

Esperar de estas páginas un juicio objetivo de la creación poética sería injusto y, además, estéril. Emmanuel nos da su modo de crear, su íntima convicción de cómo se verifica, en él, la poesía. "Escribo", dice, "aquello que se me impone. No es la traducción en imágenes de alguna idea que haya concebido, de algún sentimiento que haya experimentado: es lo que está lejos, frente a mí, y me interroga". Luego de ese impulso, de esa orden creadora, la ejecución, el trabajo de taller, el camino hacia el poema: "Bosquejo algunas líneas, por incitación repentina; a lo sumo, una o dos páginas: vocablos, miembros de frases, figuras, materia estallante o dispersa, pero dotada de una energía centripeta". Cuando el poema adviene, se inscribe en un orden: "Raramente el poema aparece aislado en mi obra: él entra de ordinario en un conjunto ordenado". Orden que presupone, al mismo tiempo, un "equilibrio del día y la noche. Sin ese equilibrio de luz y sombra no hay gran poesía. Armonía y exactitud". Sólo después de esa estabilidad, de ese acuerdo, de esa totalidad que configura la obra, queda en evidencia su orientación: "Mi obra es mi camino hacia el ser".

Su poesía parte de dos centros: Orfeo en los infiernos y Cristo en la tumba. El héroe mítico rompe la limitación temporal y encarnándose, anula la historia, actualiza el pasado. Experiencia poética y a la vez religiosa, Cristo y Orfeo aluden a un mismo plano de angustia, de inmersión en la tiniebla, de nostalgia de esa mitad que le ha sido cercenada al hombre por la dictadura de la razón, por la progresiva intoxicación moral, por su destierro en el tiempo y en la historia. Heredar ciertos mitos antiguos, preferirlos a las divinidades mismas, posibilita la expresión de la perma-

nencia de una insatisfacción humana nutrida sin cesar por nuevos enigmas. Pues, contrariamente a los dioses, los héroes mitológicos no se encuentran entorpecidos por iglesias o instituciones que, al explicarlos, los fijan en una sola dirección. La moral profunda de Orfeo, por ejemplo, podría ser esta conclusión de "Poesía, razón ardiente" (1948): "Es necesidad del hombre probarse que existe; esta prueba se la otorga expresando, construyendo hacia el infinito su propio mito".

En cuanto a la visión mítica de Cristo, diremos que es permanente en Emmanuel. Su filosofía, como él mismo lo señala, tiene por premisas un haz de apariciones de Cristo, diferentes por la forma y la intensidad, mas parecidas por su naturaleza íntima. Pero sabe bien que

"Todo hombre  
en todo minuto  
crucifica a Cristo".

"No es la intercesión del Crucificado", dice en "L'ouvrier de la onzième heure" (1953) tomando sobre sí todo el peso de la historia, lo que funda mi esperanza, mi visión poética de la victoria sobre la muerte, sino el Cristo histórico, el hombre que resucitó porque era Dios".

No se agota su cristianismo, sin embargo, en la concepción mítica de Cristo en la tumba. El Cristo del Evangelio tiene para él una realidad y una vida renovadas cotidianamente. "Cuando leo el Evangelio estoy en presencia del Viviente y no ante el recuerdo de un pedagogo sublime. Jesús no es un modelo: es el origen. Está entre nosotros, en las condiciones de nuestra vida terrestre; al mismo tiempo, y de manera inseparable, El es absolutamente". La rotundidad de ser del Cristo imanta y seduce al lenguaje de los hombres y se constituye en fundamento del diálogo: "No hay palabra humana que no tenga por sustancia el diálogo con el Solo". Amigos del poeta lo han definido como un "cristiano libre". Pero el movimiento hacia Dios es una parte esencial de su energía creadora, sea cual fuere la interpretación de su estilo de vivir el cristianismo, de su constante y creciente tentativa por hacer de su religiosidad el suelo nutricio de su poesía. "Concibo mi arte, explica, como un

camino hacia la verdad. Sobre el plano estético, la tensión creadora es más fuerte cuando un diálogo trágico se establece entre yo mismo y un Dios lejano. Pero en ese diálogo, hablo por los dos. Dios calla". La noción del diálogo con lo divino, de la relación de persona a persona, es permanente en Emmanuel. En algunos momentos, esa relación asoma también como una pugna: "Teatro de la ambición, el arte es asimismo una rivalidad más o menos consciente con Dios. Falta saber si puede ser el teatro de su santificación".

## Del análisis a la condena

La filiación espiritual de Emmanuel lo convierte en un poeta fácil de desear y en blanco tentador de francotiradores ideológicos. Los cruzados del arte comprometido, de la cultura militante, del lenguaje que repique nada más que un solo campanazo: hoy, no tendrán en la poesía y en la prosa de Emmanuel pasto abundante para seguir cebando su devoción de actualidad y su convicción de que por el camino que dicen haber descubierto, y sólo por él, se llega al arte que merece, o que exige nuestro siglo. Posiblemente sean capaces de perdonarle a Emmanuel el empleo de formas tradicionales y la restauración de mitos, por equívocos y crueles que ellos resulten; hasta le perdonarían que alguna vez hubiese escrito un soneto. Lo que no le perdonan, ni le perdonarán jamás, es su fe. Y lo trágico de un poeta poseído de fe es que no dispone de medios para hacerse perdonar. Puede, a lo sumo, justificarse: "Mis temas son los de la época; pero yo lo llevo a otra conclusión. Mi época vive hacia adelante; yo creo en un gran retorno. Su común denominador es un ateísmo que, en muchos intelectuales, no es más que una fatuidad del entendimiento". En ciertos momentos, sus justificaciones se convierten en análisis tanto más implacables cuanto están formulados en un estilo de serena perfección: "Hablamos, pues, como de una evidencia, de un sobrepasar la religión ya sea por la antropología, ya sea por el comunismo. Este optimismo tiene por hermano siamés un pesimismo en el cual la época se halla como encantada. A la espera de una libertad racional, corres-

ponde la desesperación ante la nada que ella revela; al progreso de las ciencias humanas, la asfixia en lo comunicable; a las perspectivas de un humanismo sin Dios, los prodromos de un sub-humanismo. Por sobre todo ello se eleva la obsesión de un instinto totalitario que podría, impulsando su mecanismo, condicionar el espíritu durante generaciones’.

Del análisis de su época a su condena, no hay más que un paso. Emmanuel sabe que la actualidad lo requiere sin cesar, interrumpiendo su diálogo con Dios. Y esa ruptura convierte a su existencia en una imagen centrífuga, incoherente y entorpecida. “He perdido el hábito de mi propio silencio”, comprueba el poeta. El alma personal sería un fantasma destinado a evaporarse en una exterioridad masiva. Así, el hombre contemporáneo que se sueña ser resultaría un individuo a la deriva, como un corcho en la marea que lo arrastra. El advenimiento del hombre cósmico, del cual el astronauta es el abanderado y el semidios, exigiría que la especie entera se transformase en una máquina donde los individuos, sin raíz en ellos mismos, fuesen dóciles a las transformaciones gigantescas. Pero para que la humanidad se hiciera Dios sería necesario ahondar particularmente a cada persona, destruir ese Nombre que la distingue, ese rostro de luz que se ignora y en el cual Dios se complace. ¿Hay alguna calificación para esto? ¿Alguna fórmula que exprese directamente qué es lo que esto significa a los ojos del poeta? “Absurda herejía, delirio de grandeza y de aplastamiento”, dice Emmanuel. Y agrega: “La mañana de la Resurrección es totalmente interior; no es una mañana de masas”. Ello rescata su confianza en los hombres; su fe en ellos permanece intacta. Hay seres, todavía, en los que el alba pasual surge y la humanidad se transfigura.

### Blasfemia y herejía

Plantado su pensamiento en términos tan tajantes, tan opuestos a los lineamientos más o menos sociológicos o pseudo antropológicos de nuestros días, se comprende que la difusión —no nos atrevemos a hablar aquí de popularidad— de Emmanuel no haya interesado a sectores de iz-

quierda o de derecha. Su negación de los totalitarismos de uno u otro campo, su rechazo del aspecto masivo de la civilización actual (“a diferencia de la palabra pueblo, la palabra masa es para el poeta símbolo de caída y de caos”) pueden hacer creer a muchos que Pierre Emmanuel es un poeta a contramano, un espíritu errante, sin ubicación posible dentro del repertorio de sectarismos en que se resuelve la mezquindad del siglo. “Quien habla con éxtasis de las masas blasfema de la personalidad en su corazón”. Estas palabras de Emmanuel parecen terribles en lo que tienen de excluyentes y definitivas; no lo son tanto, sin embargo, en cuanto se repara que la blasfemia, como la herejía, han perdido su prestigio y su poder de penetración. Antes bien, no creer en la masa, no identificarse con ella, no comulgar con la fuerza del totalitarismo o con la hipocresía de las democracias capitalistas parecen ser las más despiadadas herejías, las más crudas blasfemias contra quien sabe qué divinidad que se está inventando entre el ruido, la fiebre, la voracidad de los dominadores y la estulticia de los dominados todos que vagan por esta hora del mundo.

A la herejía general corresponde una herejía particular: la de la poesía hermética. Para Emmanuel, el hermetismo lírico no es otra cosa que un señuelo del narcisismo desdichado, la contrapartida de la palabra, la negación del lugar común. Bajo el pretexto de pureza, destruye toda imagen del mundo. Es una herejía iconoclasta, un antisimbolismo de raíz maniquea, como la de todo orgullo espiritual. Rechazar el hermetismo y negarse a ir hacia las multitudes parecerían dos operaciones incompatibles en el alma de un poeta. En momentos en que, so color de poema, se dan a la estampa toda suerte de chisporroteos metafóricos y de arbitrariedades, de lenguajes crípticos y cifrados, de acumulaciones de versos de recóndito sentido (siempre y cuando los poetas condesciendan a dar sentido a sus decirs); en momentos en que la caprichosa participación de fragmentos en prosa se desesperan por llegar a lo poemático, en que los vocablos soportan enigma tras enigma a fin de enerrarse en el misterio más absoluto; en momentos tales, en que se busca la calidad

por el camino de lo abstruso y de lo rabiósamente original, acusar al hermetismo de hereje sólo puede ser obra de quien no tenga escrúpulos en hablarle a las masas en su propio lenguaje y no vacile en convertirse en poeta de barricadas, de tablados o de plazas.

Este no es, ni por asomo, el caso de Emmanuel. Rechaza el hermetismo por razones, diríamos, teológicas, y no sólo literarias. Y rechaza igualmente la demagogia poética por honestidad artística y por convicción espiritual. Ha conseguido mantenerse a igual distancia de ambos extremos; y ha puesto de manifiesto, asimismo, el engaño del esteticismo. “En nuestros días, la estética es la religión de los no creyentes. La nada, tema favorito de nuestro arte, insufla en el hombre una vanidosa desesperación”. Razones más altas que las del arte mismo le han permitido resistir las tentaciones del esteticismo. “El arte debe dejar de ser para el arte si quiere atender a la esencia de lo bello en su milagrosa pobreza”.

¿Equilibrio? ¿Resolución de íntimos conflictos? ¿Escape, por el atajo de lo clásico, a la exigencia de la época? “Busca comprender su tiempo, pero lo sobrepasa por la pasión”, dice Alain Bosquet en un intento de trazar un balance de la personalidad y la obra de Emmanuel. El poeta surge entonces como testimonio de su siglo, aunque dentro de las limitaciones formales que Gaetan Picon ya ha señalado: elocuencia torrencial, aplicación no siempre exacta de la forma a un contenido dado, versos que se hacen abstractos e incoloros, exceso de epítetos e imágenes que desvalorizan la expresión. Pero hay dos cosas que no es posible olvidar: primero, el propio Picon admite que Emmanuel es capaz de sorprendernos con la sobriedad de formas, con el empleo del verso corto, con la formulación poemática en canciones breves y condensadas; y segundo, la precariedad misma de tales balances, a los que una nueva orientación, una nueva intención, un nuevo acento pueden alterar lo suficiente como para modificarlos en casi todas sus líneas.

Sin embargo, algunos temas tienen, ya, carnalidad y permanencia: la fe en el lenguaje, por ejemplo, a la que tantas veces aludimos; ella lo confirma en su condición

de poeta de la fuerza de ser y de la fuerza del ser, según la fórmula “lapidaria” con que lo ubica Alain Bosquet. Emmanuel sabe bien que no podemos escapar jamás a la verdad concreta del lenguaje; de haberlo, dejaríamos de ser. Pero hay quienes pretenden avizorar una libertad más allá de las palabras, distorsionándolas, vaciándolas sus entrañas significativas, volatilizándolas en polvo irreconocible. No son más que los aventureros de la poesía, los logrerros del verso; los que venden por unas migajas de irrisoria tentativa, la divina aventura de la encarnación.

### La Poesía ¿Arte moribundo?

Casi nadie —entre los espíritus que por una razón o por otra, tienen que ver con la poesía— ha dejado de formularse esta pregunta. Unos, con recelosa curiosidad; otros, con dramática certidumbre; los más, con una respuesta prefabricada que no expresa, en el fondo, sino deseos, temores y esperanzas. Ninguno, tal vez, con el derecho que le asiste a Pierre Emmanuel. Después de haber rechazado hermetismo y esteticismo, de haber condenado el rumbo de la época y haberle inculcado al mundo tener sólo un valor, lo negociable, el interrogante era, además de inevitable, legítimo: ¿Ha terminado la poesía? ¿Puede el hombre moderno prescindir del arte? Esta conferencia pronunciada en 1964, en los Reencuentros internacionales de Ginebra, prolonga la línea del pensamiento poético de Emmanuel y, en cierto sentido, lo ubica en una nueva perspectiva. Preguntarse sobre la perduración de la poesía, “la más abandonada, la más empobrecida de todas las artes”, implica necesariamente preguntarse por la posibilidad de la vida interior. En un mundo al que sólo importan los valores mensurables y de cálculo, que vulganza la cultura, en el que el confort es el ideal supremo, en el que el tener, y aun el parecer, se sobrepone a la vida interior se halla en tren de convertirse en algo perfectamente inútil. “La poesía sería también cosa sin utilidad, como el mismo espíritu”, dice Pierre Emmanuel. Pero el poeta cuenta con esa realidad interior. Sin ella no habría poesía, porque “la poesía es

una de las formas de la vida interior". Cufminación de aquella "necesidad de definir", la poesía ha cobrado ahora, a los ojos de Emmanuel, una entidad, una corporeidad nítida, una ahincada realidad: la poesía es asimismo "una de las formas de la fe en la coherencia del espíritu".

Mas esa fe —poética y también religiosa— es desdeñada por el hombre moderno en su tentativa de liberación. Una nueva herejía surge, y es implacablemente denunciada en tres niveles de ruptura: primero, "un cierto agnosticismo frente a la realidad total y aun frente a la idea de lo real"; segundo, "vemos un cierto arte del lenguaje que trata de recontrar el objeto, de concretarlo mediante una descripción que interese a todos los sentidos, como si la sola realidad no fuera otra cosa que el contacto físico con la cosa descrita". Un tercer nivel de ruptura se verifica en el seno mismo de la ambición poética, de la búsqueda de "una palabra en el germen de todo, que lo contenga todo". Variante, en suma, de la tentativa mallarmeana de la *palabra*, palabra del origen y del fin; éxtasis cuya consecuencia sólo sería el desinterés de la gran masa de los hombres hacia la poesía. "Algunos de entre nosotros", escribe Emmanuel, "se desdoblan, por así decirlo, y se hunden en su yo interior. Adoptan, muchas veces inconscientemente, una posición maniqueísta, viviendo, o creyendo vivir, en las catacumbas; sufriendo, o creyendo sufrir, como *mediadores*, sacrificialmente, para llevar a lo absoluto su espíritu, que identifican con el Espíritu puro, y que sólo está entregado a su propia desmedida, a una aspiración sin objeto fuera de sí. *La poesía se convierte así en un narcisismo, en la persecución de un absoluto indefinidamente postergado por su misma persecución*".

Llegado a este punto, Emmanuel vuelve a plantearse la pregunta inicial, seguro de que la agonía del verbo poético se cumple, se está cumpliendo ya en el mundo actual; y seguro de que los mismos poetas contribuyen a dilatar la revitalización de la poesía. Sería un excelente "ejercicio espiritual" para los poetas, señala Emmanuel, aproximarse a la sencillez de lo concreto, no recurrir al subterfugio evasivo de la palabra enigmática. Su concepción del len-

guaje poético rebasa el mero ámbito de lo estético y se inscribe en el contexto de la comunicabilidad profunda. La palabra no es para crear la altura ni para originar lo absoluto; la palabra es proyección hacia el otro, búsqueda del tú, atención al prójimo, encuentro: eso —y no un regodeo en el yo y sus exigencias, en sus melancolías y en su rapacidad acaparadora— es la vida interior. "La palabra, y la poesía, y todo arte y todo pensamiento sólo vienen después del encuentro con el Otro. Quizá simultáneamente, pero también, por una secreta paradoja, posteriormente".

De ahí a admitir que "la palabra bien podría ser una forma de la caridad" no hay distancia. Quien dé en pensar que tras esta doctrina de las relaciones entre la poesía y la hora actual no existe otra cosa que un prurito de apostolado poético, un trasnochado intento de evangelización de lo literario, un obstinado aferrarse a la sacralización del arte (sin la más mínima cortesía para con los desmitificadores) es porque no comprende el alcance verdadero de la caridad y porque en definitiva no se ha dado cuenta, aunque mucho le cueste reconocerlo, por qué se han divorciado la poesía y el mundo moderno. La caridad está más allá, no del bien y del mal, sino de la moral al uso; exige un despojamiento de todo cuanto se cree que es el vivir y un coraje casi sin límites para admitir la vida interior del prójimo y conducirse en consecuencia, es decir, hacer la vida juntos. Difícil tarea, por cierto. Y tanto más difícil cuanto que los fundamentos en que nuestro mundo se nutre convergen en entorpecer y en desvirtuar las relaciones humanas. Pero si se espera que la poesía —y su correlato, la vida interior— sobrevivan, hay que echar a andar por esa senda estrecha que propone Emmanuel. Que existan otras sendas, no podemos negarlo; y menos hoy, que vivimos la fruición de las pluralidades; pero que el caminar por esa senda es, ya, un modo de la poesía, nos resulta innegable también.

Por supuesto que preguntar acerca de las posibilidades de la poesía no equivale a dudar del valor de las obras. Emmanuel no se formula un problema de calidad sino de historia. ¿El desarrollo futuro del hombre permitirá la supervivencia de la poe-

sía? Sus respuestas, entonces, se hallan sobre un plano de igual resonancia histórica, ajenas a la formulación de un ideal de poesía, de cuáles han de ser las formas, el vocabulario, los ritmos y la prosodia. Aluden a la *actitud* ante el fenómeno poético, pero no son recetas para hacer poemas: son una orientación vital, una invitación a transfigurar la existencia.

La senda estrecha hacia la caridad, hacia la palabra que haga posible la relación y la poesía, pasa por el monte donde una vez se les dijo a los hombres el cómo y el por qué del ser bienaventurado. Y desemboca en un lugar común, más cerca de nosotros, quizá, de lo que nos figuráramos: el lugar común del encuentro, del decir, "con palabras muy antiguas", la verdadera comunidad, no la que es un agregado de individuos a los que sólo junta la publi-

dad o la propaganda. Llegados allí, seremos "verdaderamente pobres en espíritu" y alcanzaremos el fondo de una indigencia en la que nos veremos privados de hablar. Sordos para oír la literatura y el arte supercultivados, aprendiendo del silencio y por el silencio, olvidando el juego verbal que sabemos jugar demasiado bien, aceptaremos perderlo todo menos la "fe en esas relaciones simples entre los hombres, relaciones de las que siempre nació y nacerá la palabra humana".

Esta es, a grandes rasgos, la inquietud que Emmanuel se plantea y que origina en nosotros. Compartir o rechazar sus soluciones depende del grado de conciencia que tengamos de un hambre que, saciados o no, nos corroe a todos; y del convencimiento o la duda de nuestra aptitud para el respeto, para la justicia, para la caridad.

## COLECCION TERCER MUNDO

En un universo ya interdependiente por sus intercambios y sus conflictos, el Tercer Mundo pasa a ocupar todo su lugar, que es grande. Ayer ignoradas, descuidadas o sometidas, inmensas poblaciones alteran el orden internacional y nuestros hábitos mentales, al plantear sus problemas, al manifestar su voluntad, al gritar sus necesidades. Al proyectar esta colección, Sur ha querido que la opinión latinoamericana sea informada por los mejores especialistas de las diversas disciplinas. Acaba de aparecer:

HOANG VAN CHI

VIETNAM NORTE

Del Colonialismo  
al Comunismo

un extenso estudio sobre la posible causa de una nueva guerra mundial realizada por un conocedor profundo.

### OTROS TITULOS PUBLICADOS

Georges Balandier: AFRICA AMBIGUA

Morroe Berger: EL MUNDO ARABE ACTUAL

Robert Guillain: 600 MILLONES DE CHINOS (agotado)

VIAMONTE 494, 8º

BUENOS AIRES

## En torno a la Sociología del Poder

El libro de José de Luis Imaz nos coloca de lleno frente a la compleja problemática de la Sociología del Poder, independientemente de todas las cuestiones referentes al estudio de las "élites". No es del caso —a propósito de "Los que mandan"— discutir acerca de dicha problemática, pero debemos ser concientes de las dificultades a que nos abocamos cuando se intenta —como en este caso— decir algunas palabras —aunque sean pocas— acerca de un libro que tiene íntima relación con el problema del poder. Sirva como ejemplo el siguiente: la antología preparada por el Prof. Peter Heintz que lleva por título "Sociología del Poder" —la mejor colección de trabajos sobre el poder editada en español— que reúne 26 estudios de diversos especialistas en Ciencias Sociales, solamente se ocupa de tres aspectos referidos al poder: el ejercicio del poder, el poder y la diferenciación cultural y las relaciones entre poder y prestigio. Téngase presente además, que el poder es considerado por la Sociología contemporánea como una de las dos dimensiones fundamentales de la estratificación social, lo que amplía enormemente el campo de estudio y análisis.

Por si fuera poco, digamos que el poder en una de sus manifestaciones —el poder político —es uno de los temas propios de una ciencia social muy desarrollada: la Ciencia Política.

Por cierto que puede usarse esa abundante literatura sobre el poder —desde Max Weber a Floyd Hunter, pasando por Biersfeldt, Lasswell y Kaplan, Wright Mills, Bertrand de Juvenel, Lippitt y White y Lazarsfeld entre otros— para mostrar qué es lo que sobra y qué es lo que falta en el libro del Prof. Imaz. No cabe duda que "Los que mandan" merece un análisis concienzudo de un punto de vista técnico, al que se ha hecho acreedor por su excelente factura técnica. Nosotros hemos preferido

—la naturaleza y brevedad de esta nota lo imponen— tratar de señalar la significación que para nuestro medio tiene el trabajo del Prof. Imaz y bosquejar algunos de sus aspectos más salientes.

Para un aficionado a la Sociología el trabajo del Prof. Imaz resulta a primera vista atrayente por varias razones. En primer lugar la enorme recopilación de información llevada a cabo; no es de ninguna manera fácil averiguar, aún con mediana precisión, los "antecedentes de status" de los equipos dirigentes de diversos sectores de la sociedad —en este caso la sociedad argentina—. Otra serie de datos proporcionados también implica dificultades similares: niveles de enseñanza, carreras ocupacionales, vinculaciones personales, etc.

En segundo lugar, sorprende la facilidad que el Prof. Imaz tiene para "traducir" términos y conceptos sociológicos —algunos de bastante complejidad— en un lenguaje llano y accesible para el lector no prevenido respecto de ciertos temas. Es cierto que las Ciencias Sociales a medida que se desarrollan van adoptando un elenco de conceptos y una terminología propias, que las van separando paulatinamente del conocimiento del lector no especializado; pero siempre es necesario conservar —en el marco de lo posible— la capacidad de realizar una eficaz labor docente y la única forma de hacerlo es aproximando el lenguaje técnico al lenguaje corriente.

En tercer término "Los que mandan" es una nueva muestra del desarrollo que en América Latina tiene la mal llamada "Sociología empírica" y decimos mal llamada porque la Sociología —como toda ciencia fáctica— o es empírica o sencillamente no es disciplina científica.

Sobre todo tratándose de un tema que invita al "ensayismo", el Prof. Imaz lo aborda provisto del máximo de material empírico asequible y lo usa con discreción

y cautela. En respuesta a un cuestionario (x), el Prof. Germani ha señalado que Imaz va más allá en sus conclusiones de lo que los datos le permiten. Si bien puede admitirse que para algunos aspectos en especial esto pueda ser cierto, el tono general de las conclusiones a que arriba el autor de "Los que mandan" es de mesura y adecuación a lo que sugieren los datos manejados. Es posible ir un poco más allá: probablemente —dicha tarea está por hacerse— si efectuáramos una crítica metodológica (o aún epistemológica) al trabajo del Prof. Imaz encontremos errores y carencias. Pero podemos concedernos el beneficio de la duda en cuanto a que es probable que el material empírico disponible y las dificultades de adaptación de hipótesis y teorías referentes al problema del poder a una sociedad semi-desarrollada como prefiere decir Imaz, impidan elevar la factura científica de un trabajo de esta índole más allá de cierto nivel.

Al leer "Los que mandan" uno puede sentirse tentado de establecer conexiones muy estrechas entre este libro y "La élite del poder" de Wright Mills y —ya se ha dicho— afirmar que Mills es el modelo en el cual se inspira Imaz. Por cierto que hay obvios paralelismos entre un libro y otro, principalmente en un aspecto: ambos procuran detectar el grupo —o grupos— que se encuentran en la cúspide de la escala jerárquica de las sociedades norteamericana y argentina, respectivamente. Procuran visualizar —pocos trabajos lo han intentado— el equipo dirigente de una sociedad, a escala nacional. Se nos ocurre que sería preferible decir que más que "modelo inspirador" el libro de Mills debe figurar entre los antecedentes científicos de "Los que mandan", porque entre ambos trabajos militan algunas diferencias, que vale la pena señalar.

"La élite del poder", aún cuando discuta los problemas referentes a la estructura del poder en la sociedad estadounidense, está volcando a explicar aquellas cuestiones atingentes al ejercicio del poder en dicha sociedad. Imaz, por su parte, procura

(x) Revista "Rueda", Año 1, Nº 1, diciembre de 1965.

dar una visión primordialmente inclinada a los aspectos estructurales de la distribución del poder, más que a su ejercicio.

En segundo lugar, Mills procura con su trabajo probar sus personales ideas acerca de cómo se distribuye y ejerce el poder en la sociedad en la que vivía; concretamente trata de probar que: a) el poder progresivamente se va concentrando en grupos más reducidos y b) el poder es detentado por tres élites: política, económica y militar. Imaz no plantea su trabajo como búsqueda de una determinada explicación de la distribución o ejercicio del poder en Argentina, sino que se limita a describir —del modo que veremos más abajo— los grupos que detentan poder en su país, sin establecer quienes tienen una cuota-parte mayor o menor del mismo.

En tercer término, Imaz hace hincapié en la asepsia del instrumental científico que maneja, en no pronunciar juicios de valor acerca de los problemas que enfoca; en fin, hace hincapié en una actitud de neutralidad científica frente a la cosa que tiene entre manos. Por el contrario, Mills hace profesión de fe del compromiso del sociólogo con su materia —échese una ojeada "La imaginación sociológica" para corroborar este aserto— y aplica esta manera de encarar la Ciencia Social en la "Elite del Poder": su obra está surcada de juicios de valor acerca de los temas que trata y en este sentido es claramente diferente del trabajo de Imaz.

"En esta investigación se tendrán en cuenta las posiciones jerárquicas de una serie de individuos, lo que llamaremos posiciones institucionalizadas" (pág. 2). "Primero se definió cuáles iban a ser las instituciones básicas a estudiar en todos los órdenes: político-administrativo, militar, religioso, económico y laboral". "Y después se resolvió que el análisis se centraría solamente en las personas que ocuparan sus más altas posiciones institucionalizadas (titulares del Poder Ejecutivo, ministros nacionales, gobernadores de las tres provin-

(xx) Puede pensarse que hay cierta vinculación entre "Los que mandan" y "Estructura del poder Comunitario" de Floyd Hunter.

cias más importantes, oficiales superiores de las Fuerzas Armadas, Obispos y Arzobispos de la Iglesia Católica, dirigentes de los partidos políticos de raigambre nacional e integrantes del secretariado de la central obrera)". (pág. 5)

Las propias palabras del Prof. Imaz delimitan perfectamente el universo sobre el que se centró la investigación. Conviene agregar que estos grupos que detentan "las más altas posiciones institucionalizadas" son tomados en seis años claves, desde 1936 a 1961. "Se confeccionó la lista con todas esas personas que, en intervalos iguales de cinco años, detentaron las más altas posiciones institucionalizadas. Partiendo de 1936, el listado abarcó a los que ejercieron esos roles en 1936, 1941, 1946, 1951, 1956 y 1961".

Uno de los aspectos más interesantes que podrían discutirse a otro nivel que el de la presente nota, es el de la validez de elegir como integrantes de las elites a los que ocupan las más altas posiciones institucionales, sobre todo si tenemos en cuenta las especiales características de nuestros países platenses. Cabe plantearse la duda de si aquellos que verdaderamente "mandan" son los que están en tales posiciones o si muchos de ellos no eligen el desempeño de roles menos expuestos a la luz pública, pero que le reservan un mayor control sobre las personas y grupos que toman decisiones. Es ilustrativo a este respecto el análisis que emprende el Prof. Imaz respecto de la elite empresaria, adoptando como criterio para elegir a sus integrantes el hecho de la pertenencia a las centrales empresarias. A nuestro entender la integración de una central de empresarios no garantiza que nos encontramos frente a los que detentan realmente el poder, aunque se pueda estar de acuerdo en que esas personas desempeñan roles que los colocan en el estrato superior del grupo empresarial. En igual sentido puede hacerse referencia cuando se estudia el grupo de los dirigentes de los sectores agropecuarios.

De los capítulos del libro deben destacarse, a nuestro entender, dos: el ya mencionado sobre la elite empresarial y el dedi-

cado a las fuerzas armadas. En el primero porque, independientemente de la discusión que esbozamos, se lleva a cabo un análisis penetrante acerca de las dificultades que los empresarios argentinos han encontrado y encuentran para insertarse como grupo en la estructura de poder a la altura que le corresponde teniendo en cuenta su situación estratégica en la promoción del desarrollo económico y social. En el segundo, porque se intenta —con indudable éxito— explicar —con tono medido y desapasionado— todas las razones —de formación, primordialmente— que han colocado a los militares argentinos en la situación que detentan en la estructura de poder y las especiales características psico-sociales del grupo militar.

No parece prudente discutir en estas líneas la validez de la tesis que se confecciona en el capítulo final del libro: la inexistencia de una verdadera elite dirigente en la Argentina. Parece más saludable mencionar algunas de las posibilidades de ulteriores desarrollos que este tema podría tener, teniendo en cuenta lo que se nos enseña desde el capítulo introductorio de la "Sociología del Poder": "Suponiendo que en toda sociedad existe el fenómeno del poder, cuál es la forma que este asume, toda vez que el poder se sirve de determinados instrumentos sociales, por ejemplo de las maquinarias burocráticas en las sociedades modernas y complejas. El problema aquí, es el de la administración del poder, o para ponerlo en forma más general, el uso del poder para impartir órdenes". "El segundo pilar sobre el que descansa toda teoría sociológica del poder lo constituyen los factores que determinan la distribución estructural del poder dentro de una sociedad. Quiénes son las personas que pueden servirse de instrumentos para el ejercicio del poder? Por qué criterios se distinguen los poderosos de los no poderosos?"

Una última apreciación: estamos seguros que el trabajo del Prof. Imaz logra un objetivo fundamental: despertar el interés por un tema básico cual es el del poder, de importancia crucial en el mundo moderno. Aunque sólo sea por esto, el libro ha justificado plenamente su existencia.

Graciela Mántaras Loedel

## El mundo de un fronterizo

Penetrar en el mundo narrativo de ARMONIA SOMERS es una tarea ardua, deslumbrante y dolorosa. Desde la primera obra que le conocemos (se inició en la literatura en 1951 con una novela "La mujer desnuda", de la que sólo poseemos referencias), "EL DERRUMBAMIENTO", cinco cuentos aparecidos en 1953, hasta la novela que hoy publica ARCA, (De miedo en miedo, Montevideo, 1965), ese mundo se ha hecho cada vez más cerrado en sí mismo, más riguroso y autosuficiente. En los primeros cuentos lo fantástico se dejaba penetrar por lo real sin demasiada resistencia, el lector accedía más fácilmente a las claves simbólicas (y esto no obstante el estupor e incluso el escándalo que provocó el volumen). A diez años de distancia los relatos de "LA CALLE DEL VIENTO NORTE" (ed. Arca, 1963), persisten en la presentación de seres semejantes, de claves parecidas, pero que se ordenan en un terreno más decididamente propio. La novela que aparece ahora, "DE MIEDO EN MIEDO", retoma los mismos elementos. Los personajes de Armonía Somers son siempre grandes solitarios, hipersensibles, desalojados del mundo real, habitantes de una región de fantasía que se construyen y en la que se refugian hasta la locura o la muerte. Así el Goyo Ribera de "Requiem por Goyo Ribera" y Martín Boggard, el amigo que durante su entierro busca reconstruir la comunidad de sus historias; así el protagonista de "El despojo" a través de sus tres experiencias de sexo, soledad, amor y muerte; o los cuatro hermanos de "La puerta violentada" que enloquecen y mueren sucesivamente; o el Alejo Lebreton de "La calle del viento norte" cuya manía consiste en impedir la entrada del viento al pasaje en que habita, y quien lo mata, obsesionado por el terror de enloquecer a su vez; o la joven de "El hombre del túnel" que muere tratando de alcanzar la sombra

de un hombre por quien cree haber sido violada en la niñez.

Situaciones, sentimientos y procedimientos narrativos son también recurrentes: la especial sensibilidad para detectar olores y colores; la visión obsesiva del sexo a través de la virginidad, la violación, la maternidad y el aborto; el deseo y/o la realización del derrumbe de techos y cielos; la animización de lo inanimado y viceversa; la constatación de los seres con su atmósfera; la obsesión de los pasajes o escondites estrechos como túneles; y finalmente el miedo, la locura y la muerte creando ese clima pesadillesco que la misma autora caracteriza en el "Requiem por Goyo Ribera"; "Todo era irreal, nebuloso, inasible... como en las pesadillas". Este es también el clima de "De miedo en miedo" y aún acentuado, tal vez por la extensión del relato en el que no se da al lector un sólo descanso.

La joven de "El hombre del túnel" había aprendido a no confiar a intermediarios su mensaje ("Todo era capaz de quedar injuriado en el trayecto por el puerto que ellos me tendían"), pero buscando a su verdadero destinatario, una creación de su fantasía, había encontrado la muerte. El protagonista de la novela tiene de antiguo esa sabiduría, y ese conocerse a sí mismo como distinto y singular. tal vez desde aquel día de la niñez en que sus amigos descubrieron que "tiene poderes mágicos". Habita un mundo propio, diferente, "otra ciudad sin luna debajo de esta"; en verdad habita los dos mundos, porque la peripecia que narra la novela es justamente el progresivo desasimiento de lo real y la consiguiente inmersión en la locura del protagonista. Es, en rigor, un "fronterizo" en la acepción del término que ilustraron Quiroga y Martínez Estrada. La autora se ocupa únicamente de ilustrar ese proceso y se vale de elementos mínimos. No trata de mostrar

una época, o una sociedad, o de determinados caracteres humanos en conflicto: se ocupa del tránsito de una conciencia hacia la locura (o, tal vez, la superior cordura).

Pero la narración en primera persona hace que esta sea una conciencia que se muestra a sí misma, y para lograrlo en toda su profundidad, no sólo es necesario confrontarla con el mundo real (recurso frecuente pero al cual la autora no confía las revelaciones mayores) sino ponerla en contacto con una semejante. Así surge la mujer en la librería donde el protagonista trabaja, y apenas en un momento: "Ya había tenido lugar lo principal, que ella y yo nos hubiéramos vivido en una especie de posesión secreta". Desde este momento, en los encuentros sucesivos con la desconocida, se oficiará la revelación del personaje. La mujer no llega a alcanzar esta dimensión, es usada por la autora como catalizador de la conciencia masculina. Y él mismo confesará una vez: "Tú y tus pequeñas cosas son como mis vacaciones. Hablo contigo y duro unos días más. Es esa la verdad, te utilizo para durar". y Luego: "Porque yo era como un ciego que oía ruidos, y ahora van saliendo las formas". El lector es, también, esa especie de ciego: el arte de Armonía Somers consiste en provocarnos para que logremos esa revelación de las formas.

Los diálogos con la mujer desencadenan un torrente de recuerdos que en relatos y monólogos interiores, hacen desfilar multitud de fragmentos de la niñez y adolescencia. Es uno de los mecanismos fundamentales de la narración a la vez que una constante psicológica del personaje. Uno de estos momentos (p. 16-17) pretexto la misma técnica aplicada brillantemente en el final del cuento "Muerte por alacrán", y consistente en mostrar los hechos a través de imágenes fijas y numeradas que se suceden cronológicamente. Pero esta mujer "de oficio devorador", con quien el hombre va descubriendo su identidad hasta hablar de "nuestro mundo compartido", que se transforma en una atadura para él: "encontrarla comenzó a constituir un vicio secreto, una especie de necesidad de droga"... "Me acostumbé a mostrarle las entrañas, y su desesperación por encontrar símbolos

nos empezó a fanatizar, a impedir el curso adelante de la vida", esta mujer que cuando él pregunta por el sentido de la vida "me respondió dejándome como siempre colgado de mí mismo", se constituye al cabo, en la gran curiosidad del lector. ¿Es un producto de la imaginación del hombre solitario y atormentado, o tal vez existe pero ha logrado tal poder de fascinación sobre el protagonista, que éste, en los momentos en que no tiene su presencia, la imagina para continuar el diálogo? A lo largo del relato se oscila entre ambas interpretaciones, no obstante la primera parece más verosímil. A poco del primer encuentro el hombre reflexiona: "Vine a saber que la desconocida no existía". Y luego: "Tuve por unos segundos la sensación de que ella no había estado nunca... si no era que se la acababa de absorber el aire. Pero la rescaté al verla incorporarse con una vaguedad de puntos suspensivos"... Más adelante el hombre, su esposa y su hijo, realizan un viaje en automóvil; durante todo el trayecto se alternan los diálogos reales con la esposa, y los imaginados con la otra mujer. Es este el momento culminante del proceso de enajenación, cuando la ruptura con lo real (ya instaurada en la intimidad del personaje, es percibida por las criaturas terrenas. "Estamos ya en la casa —se oyó decir a mi mujer—. La miré desde el más allá como el pájaro en la niebla. Ella relumbró fugazmente bajo la intuición de mi distancia, apretó a la criatura contra su pecho y descendió sola".

Y acá se instala el verdadero conflicto: la ruptura con el mundo y cierta dosis de soledad son soportables y compatibles con ciertos grados de convivencia social mientras sean un patrimonio escondido; pero cuando lo real se percata de la ruptura, acosa al desdichado obligándolo a la elección de todo o nada. "Entonces yo empecé a temblar ante aquella figura de dos cabezas con el mismo color de pelo, el mismo espejo de alma, abandonándome. Ella era capaz de hacerlo de verdad... un día. Vislumbré lo que acababa de desear concedido así, sin necesidad de escapatorias subterráneas. Pero el miedo hacia una realidad que pudiera ocurrir era más grande

que mi valor para recibirla de igual a igual, me golpeaba en la cara con sus aguas revueltas dejándome ciego".

Corre hacia la esposa para retroceder enseguida a continuar el diálogo con la mujer que comienza a ser identificada con "el ángel que ha bajado a lamer la llaga del vivir". Pero no obtiene respuesta. Se instala en lo real por un lapso provisorio hasta que la mujer reaparece para descubrirle sus verdades finales: "Lo tuyo no era odio sino piedad, una piedad sin remedio... lo tuyo es con dolor, los amas desde el odio". Y él se aleja con los brazos cruzados hacia atrás "molesto de que me viese partir así, como vencido por su espada". Finalmente ella le obliga a desnudarse por entero" porque no puedo ayudarte, debo irme, dejar que lo intentes solo". Y él confiesa: "Es que yo vivo así, de miedo en miedo... mi miedo es mi raíz y mi copa, mi principio y mi desenlace, algo de lo que jamás podría liberarme".

Después viene la búsqueda afanosa de la desconocida cuyo rastro ha perdido y un nuevo miedo: "de que ella viniese". Hasta que: "¡Suelten, suelten —me oí gritar aún con lo que me restaba de mis sentidos— Esto no lo verán, esto se vive solo!".

Las cuatro páginas finales que constituyen el "último de los manuscritos del río", son la instalación definitiva en la locura, el "parto del dolor de haber nacido", la comprobación del tránsito "desde la vida equivocada hasta la siempre segura muerte, con este miedo tan atroz de sabernos perdidos".

Llegados al final, pensamientos, emociones, recuerdos, se clarifican y ordenan; pero en una claridad y un orden propios, incanjeables, de los que podremos participar en la medida en que nos dispongamos a abandonar la lógica de nuestro mundo cotidiano. Porque el arte es, como proclamaba Torres García, "Transfigurar la realidad a fin de entrar en el Orden".

inCl

Jesús C. Guiral

## Lo erótico y lo pornográfico

### 1 Delimitación temática

Con frecuencia se presentan estos conceptos conectados a aspectos particulares colindantes. Pornografía y Literatura, Erotismo y Sexo, Moral y Pornografía, La Mujer y el Erotismo... Y así "ad infinitum". Si sucumbiera a la tentación de enfrentar al lector con una bibliografía al respecto, ambos nos sentiríamos separados, distantes, perdidos uno del otro.

En cuanto sea posible deseo, ante todo, desindividualizar el tema. No me interesará —excepto como ejemplo ocasional— la referencia molecular. Por el contrario, intentaré aquí una expresión molar de las proyecciones de lo erótico y lo pornográfico en el grupo humano como tal.

Es preciso para ello huir —como bien insinúa E. Otero en la encuesta que sigue— de la pretensión de solucionarlo todo por medio del diccionario. Fijar la "definición" básica de lo erótico y lo pornográfico escapa al enclaustramiento académico que, en este caso, no irá más allá de un aséptico "perteneciente a relativo a". Porque, gramaticalmente, Erótico y Pornográfico no son más que adjetivos. Pero lo erótico y lo pornográfico expresan, para nosotros, algo más: configuran un ámbito. Esto es, delimitan algo que:

(a) trasciende las fronteras de Erotismo y Pornografía en sí;

(b) escapa a una estricta definición única (pero no a una ajustadísima "aproximación", "acercamiento" o "entorno" social);

JESUS C. GUIRAL es profesor de filosofía y novelista. Estudió en Irlanda e Inglaterra, donde residió varios años. Publicó, en 1964, su novela Los Altos Muros (Premio Alfa) y después ha colaborado con material narrativo en los diarios EPOCA y LA MAÑANA. Este año aparecerá una nueva novela suya de ambiente sudamericano.

y (c) únicamente reencuentra su sentido referido a una sociedad dada.

Por eso no valoramos los calificativos "erótico" o "pornográfico" en su aspecto subjetivo. Trobo señala con justeza en su respuesta el relativismo histórico de la apreciación: esto es pornográfico. A nadie se le oculta que "las perversiones sexuales, cuya mención hubiera puesto a un libro en entredicho cincuenta años atrás, son moneda corriente gracias a la difusión de tantas versiones aguadas del psicoanálisis; poco le queda a la pornografía, fuera de describir las actividades de unos cuantos sistemas individuales de órganos genitales" (1). Aquí nos fijamos en lo erótico (y, por las razones que daremos en seguida, principalmente en lo pornográfico) como un fenómeno social dado y que, en sí y por sí, tiene una esencialidad peculiar.

### 2 Caracterizantes

No significa lo anterior una evasión premeditada. Más bien es una precisión equitativa. La fuerza —avalancha del tema es difícil de detectar. En el siglo XX sólo enfrentados a unos cuantos números nos persuadimos del poder de algo. En los EE. UU. de N. A. se gastaron (año 1962) doce mil millones de dólares en publicidad. Si añadimos a esto que el promedio de anuncios que un habitante de ese país vio por día durante aquel año resultó ser de mil seiscientos y que uno de los principales temas vendedores fue el aspecto erótico de los "advertisements", obtendremos algo para meditar (2).

El camino claro para la aproximación a lo erótico no lo puede constituir tal o cual definición. Tampoco sus matices de sujeto-

(1) Véase Rolph, C. H.: "Encuesta sobre la pornografía". Seix Barral, Barcelona, 1965. Pág. 69 (Opina Geoffrey Gore).

(2) "The Mammoth MIRROR", Time, Oct. 12, 1962, págs. 55-59.

objeto de estudio. El único camino en cuanto hecho social que se da lo constituye el aislamiento de los caracterizantes imprescindibles, mínimos, de su ámbito.

El ámbito de lo erótico está delimitado por: 1º) su condición de excitador sexual mediante cualquier tipo de sensación (olfativa, táctil, visual, kinestésica, auditiva, etc.);

2º) una influencia liminar de estímulo sexual en los sujetos, de tal manera que las respuestas de éstos quedan libradas enteramente a sus propias capacidades imaginativas o sentimentales;

3º) su aparición en cualquier tipo de sociedad, ya sea a través de expresiones pictóricas, escultóricas, literarias, musicales, etc., ya sea a través de la llamada "obsenidad verbal".

Pongo especial énfasis en este tercer caracterizante, ya que aun en sociedades de las que se catalogan como primitivas lo erótico aparece espontáneamente. (3) Lo que no es extraño. Porque al tener lo erótico su base en cualquier tipo de sensación, su darse naturalmente en un grupo humano es inevitable, irrestrictible y tan necesario a la supervivencia comunitaria como las sensaciones mismas.

En contraposición, el ámbito de lo pornográfico queda circunscrito en sí mismo:

1º) a su carácter de imágenes directas (esto es, de estricta visualización) del acto sexual, sus prolegómenos o post-efectos;

2º) a la restricción o bloqueo que ejerce en la propia imaginación de los sujetos que no deben esforzarse ante la presentación por el momento, puesto que todas las imágenes necesarias están dadas;

3º) a su aparición, restringida a civilizaciones tan "avanzadas" que han sobrepasado la cima y se deslizan ya por la ladera del agotamiento, de la decadencia.

Con respecto a los puntos 1º y 2º téngase en cuenta que estos caracterizantes pueden extender a las imágenes "contadas" (como en literatura) donde la imaginación del lector no crea sino reconstruye simplemente las escenas.

(3) Véase Malinowsky, Bronislaw: "Sex and Repression in Savage Society". Madrid. Bks., N. Y. R./1955.

En cuanto al caracterizante 3º) justo es dedicarle —dentro de la esquematización que me propongo— unas líneas más. Para que aparezca lo pornográfico —apunta con lucidez G. Saad— es necesario que la capacidad imaginativa de los individuos inmersos en una civilización-tipo esté anquilosada. Lo erótico es —fundamentalmente— insinuación, estímulo necesario, por su propio carácter de surgencia espontánea. Pero si la capacidad de la masa está embotada, si a través de excesivas dosis de estimulación erótica indirecta se ha llegado a una especie de bloqueo periférico masivo, de somnolencia colectiva donde la respuesta no surge espontáneamente, entonces sólo entonces —nace el fenómeno que llamamos proliferación de lo pornográfico. Reiteramos que no discutimos la feliz o infeliz aplicación del término a tal caso concreto (esta película, este libro, esta foto) sino que intentamos dilucidar una circunscripción o ámbito en sus características propias.

La gradación de lo pornográfico, lo que encaja en los caracterizantes mínimos ya indicados, no admite mucha variedad, en realidad: Heterosexualismo (con todas las posibles, limitadas variantes), Homosexualismo (idem.), Bestialismo... ¿Y después? La angustia del después la expresa el Dr. Gebhard —sucesor del famoso Kinsey— en "¿Qué haremos después que hayamos mostrado todo? He hablado con varios editores y se muestran un poco preocupados". (4) La literatura ha pasado ya abiertamente los dos primeros ciclos. Algún ejemplo incursiona últimamente con gran éxito popular en el tercero. Y el cine le sigue los pasos con vacilaciones.

### 3 La raíz escondida que pocos quieren ver.

Se ha indicado que la aparición de lo pornográfico resulta de el agotamiento de lo erótico como excitador. Cabe preguntarse dónde ocurre esto. Obviamente en un tipo de sociedad tan desarrollada donde:

(4) "The Second Sexual Revolution", Time, Jan. 24, 1964, pág. 51.

1) las necesidades de subsistencia están —para una parte al menos— al alcance de la mano, y

2) necesidades no-básicas para la subsistencia han sido propuestas como tales al individuo, de manera tal que la satisfacción de ellas ha llegado a constituir en sí misma el fin que el individuo se propone aun a costa del sacrificio o postergación social de los demás.

En este punto coinciden sociólogos, estetas, antropólogos. Malinowsky no encontró rastros de pornografía en sus investigaciones de sociedades primitivas allá donde los civilizadores occidentales no habían puesto su educativo pie cultural. (5) Para un sociólogo-antropólogo como Geoffrey Gorer, la pornografía es "un aspecto de las letras" y en cuanto tal "sólo aparece en civilizaciones superiores: no es un rasgo humano universal que se halle en sociedades de cualquier estadio evolutivo, como es la obscenidad." (6) Y para no sobrecitar, resumo con las palabras de H. Read: "He apuntado que la pornografía es una característica de las civilizaciones altamente desarrolladas y tal vez hubiera sido más correcto decir que de las civilizaciones decadentes." Y añade: "Hay muchas sociedades entre las llamadas primitivas (la de Bali, por ejemplo, antes de llegar los europeos) en las que la experiencia sexual se transforma en drama o danza, y se descubre la pornografía".

Establecer las calificaciones de lo que es una civilización decadente ofrece, sin embargo, flancos débiles a interpretaciones múltiples. El aspecto sintético que pretendo dar a lo que sostengo no me permite afrontarlos uno a uno. Creo, a pesar de todo, que no es arduo hallar una coincidencia inicial común. Sin subrayar una morfología histórica spengleriana en todos sus detalles, es evidente que una civilización decae cuando las bases comunitarias de las

(5) Cfr. o.c. supra (nota 3).

(6) La opinión completa de G. Gorer se encuentra en "Encuesta sobre la pornografía", citada en nota 1.

(7) Ibid., pág. 42.

sociedades que la integran comienzan a resquebrajarse, a dejar de sostener el edificio. Existe una suerte de contagio de individuo, de sociedad a sociedad, de nación a nación que termina por contaminar el todo. Las "termitas" culturales prosiguen la designación común a ritmo invisible, continuado, preciso.

La mayoría de las sociedades que transitan por nuestra civilización actual mantienen una estructura básica capitalista. Y es precisamente a esta estructura —que quiere ser inamovible— a la única que favorece lo pornográfico. La favorece en el sentido de que encauza unas fuerzas que pueden, de otra manera, socavarla. A las termitas-individuos se les puede —se les debe— conceder un tronco en el que sacien sus ansias de morder. Todo mientras no usen sus impetus en horadar la estructura establecida.

La acusación precedente no proviene sólo, como podría pensarse, de hombres de (o que viven en) sociedades anticapitalistas. También integrantes de sociedades capitalistas han teorizado sobre el proceso. Es cierto que en críticas recientes podemos encontrar algunas como la de C. Ionescu Guilian o la de Lefebvre, por ejemplo. Pero no es menos cierto que a ellos —y a otros muchos— se unen Aranguren y los mencionados Read y Gorer. (8)

De este juego, forzoso es confesarlo, todos somos piezas. La visión de personas que deberían sentir la verdadera base, la raíz del problema y mirar lo pornográfico como un resultado de la desintegración de un sistema social, lo miran como el comienzo de algo que —¡horror!— puede llevar a la desintegración (punto de vista moralista). Como algo que no existe si no en la mente de unos cuantos obcecados (punto de vista

(8) —Ionescu Guilian: "El Anticomunismo bajo la bandera del Rearme Moral", en "El Anticomunismo, enemigo de la humanidad", P. y S. Praga, 1965, págs. 383-393.

—Lefebvre, H.: "Le Marxisme", P.U.F., 1948, ch. II.

—Aranguren, J. L.: "Erotismo y Moral de la Juventud", en "El Amor y el Erotismo", Insula. Madrid, 1965, págs. 19-32.

—Read, Gorer: cfr. o.c. supra. (Nota 1)

abierto, comprensivo). Como un algo natural, necesario y propio del ser humano (punto de vista de los confundidos, de los que equivocan lo erótico con lo pornográfico)... El problema total se minimiza, se parcializa. Así sólo se ven ángulos del todo. Y nos quedamos con los resultados de unas discusiones personales, interminables, inconvincentes sobre hasta dónde debe llegar la censura o supresión. Sobre los criterios éticos de artistas, escritores, críticos, etc. Sobre el que no se quiera ver el peligro de dejar en las manos de los humanos novelas de guerra o policiales y se pretenda que todo el peligro está en lo pornográfico. A lo más que se llega así es a un intento de sublimar los instintos que entran en juego... En suma: se dispersa el esfuerzo intelectual en actitudes que van desde el más refinado puritanismo hasta la máxima liberalidad aparente. Pero no se profundiza —o no se quiere ir— hasta la raíz escondida. Lo esencial del fenómeno de lo pornográfico se diluye. Es como discutir la bondad o inconveniencia de las típicas pomadas, cremas y ungüentos para restaurar los eczemas reiterados del paciente. Pero no se hace —de una vez— el necesario y urgente estudio-hemograma.

Teóricamente, en una sociedad donde el fin del individuo sea la sociedad misma, la satisfacción de lo personal queda canalizada en la comunidad. Los impulsos sexuales —como otros— son efectivamente sublimados, encauzados hacia otra actividad. En teoría, al menos, el problema de lo pornográfico (exacerbado como ahora hasta hacer aparecer lo sexual como el *desideratum maximum*, como un último y sobrevalorado ideal) debiera desaparecer en una sociedad no-capitalista.

¿Podrá alguna vez comprobarse este aserto? Creo que sí. Pero —aunque a esta altura parezca un rasgo de dudoso humor de mi parte— sólo dentro de varias generaciones.

Si nos enfrentamos a los hechos, el problema, en mi opinión, es hoy por hoy insoluble:

a) porque todos los que discutimos estos puntos somos **producto generacional directo** de sociedades de estructura capitalista;

b) porque la verificación con los puntos de vista y resultados positivos de sociedades de otro tipo **no puede hacerse aún totalmente**.

Y no porque seamos víctimas de una suspicacia propagandística que no nos alcanza. Ya sabemos con cuánta fruición se observa desde algunas torres vigías occidentales el resurgimiento del problema sexo/delinuencia infante juvenil en países tras el famoso telón, pongamos por caso. Hacer hincapié en ello es pretender desfigurar la realidad. Porque en esos países la sociedad no ha podido aún reeducarse por completo a sí misma en un periodo —en el caso extremo de Rusia— de menos de medio siglo. "No basta modificar estructuras solamente para cambiar la sociedad", es algo que todos cimos continuamente. Se trata —en el caso de lo pornográfico— de algo mucho más difícil. De una labor que no es tarea de años solamente. Se trata de reeducar en el individuo sus condicionados reflejos comunitarios atávicos.

Por ello sostenemos que desde otros planos tal vez sea —ya— posible establecer confrontaciones. En progreso industrial, económico, técnico, científico, es relativamente fácil —aunque no siempre justo— establecer una comparación entre ambos tipos de sociedades. Pero en el ámbito de lo histórico, el lapso temporal de las sociedades no capitalistas es todavía muy reciente como para permitir una decantación estadística social de proyecciones definitivas. Mientras ese momento llega nos queda el aviso —al menos— a los demás. El no dejarnos arrastrar, inocentemente, al juego dispersador establecido en nuestra avanzadísima civilización.

## Fuegos Cruzados

# Erotismo, Pornografía, Censura

Responden: M. Martínez Carril, Esteban Otero, Gabriel Saad, Claudio Trabo, Clara Silva y Carlos Martínez Moreno.

*Entre la maduración de estas páginas y su concreción se han interpuesto las disonancias de una batalla ético-social. Como en las típicas novelas de guerra y espionaje esta batalla goza igualmente de un número clave: "491".*

*Disonancias, tan sólo. No conviene malgastar el clásico "fragor de batalla", porque el debate no ha llegado a tanto. La película de Vilgot Sjöman —se indicó— necesitaba cortes precisos. Se le dieron y "491" se exhibe en dos salas cinematográficas en la actualidad. Tampoco vale el calificativo —no menos clásico— de "batalla sorda" porque a la discusión concreta se le otorgó suficiente publicidad periodística. Todos así nos enteramos de algo que hasta ese momento habíamos sospechado: ciertas escenas de alguna otra película anterior habían sido acortadas en efectivo "silencio".*

*En el maelstrom nórdico a que arrastró la polémica se manejaron con liberalidad los dos conceptos que eran motivo de mi trabajo: erotismo/pornografía. La anécdota me servía de inmejorable introducción. Pero quise ser justo. Antes de exponer lo que sostenía —y sostengo— sobre lo erótico y lo pornográfico, me pareció de estricta ecuanimidad confrontarlo con opiniones autorizadas. Así, aunque el espacio de mi exposición quedé reducido, la tesis —como se verá— resulta confirmada plenamente. Agradezco a los consultados la valiosa aportación de sus ideas.*

JESUS C. GUIRAL

## Resultados de una encuesta

Las preguntas. — Fueron dos. Simples y directas:

1. ¿Qué considera usted que es lo erótico?
2. ¿Qué considera usted que es lo pornográfico?

## 1 M. Martínez Carril

Para los censores, los moralistas, los custodios de la salud pública, tanto el erotismo como la pornografía son malas acciones que habría que eliminar cuanto antes. Para los espíritus religiosos pueden ser formas cambiantes de encarnaciones demoníacas. Para los críticos y antes para los

artistas, han causado siempre múltiples dolores de cabeza porque los implicados en las categorías anteriores (desde los espíritus censores a los religiosos) aprovechan la presencia de lo erótico o lo pornográfico en las obras de arte, para limitar, cortar, prohibir, amordazar al creador. No es ca-

sual que el censor tienda a ser un reaccionario y el creador (en cuanto crea lo que antes no existía) se aproxima en términos generales al revolucionario.

Parece claro, sin embargo, que erotismo y pornografía son simplemente dos formas, dos actitudes quizá, de la labor creadora:

a) el erotismo toma del amor real detalles exteriores (elementos eróticos) y con ellos crea un universo inexistente previamente, artificial, más o menos obsesivo. Sus manifestaciones visibles son las chicas en bikini que beben Coca Cola desde cada columna de Montevideo, los labios entreabiertos que garantizan la permanencia del Revlon frambuesa, Anita Ekberg pronta a recibirlo a usted señor desde los afiches de *La dulce vida*, ese romance inesperado del gato con el pez de los televisores Admiral. Otras manifestaciones más sutiles y cultas incluyen a la poesía clásica griega,

amplios sectores de la creación artística, algo así como la mitad del cine moderno;

b) la pornografía (hasta etimológicamente) es una actividad literaria que empieza en Mesopotamia, Egipto y Creta y llega a las mercantilizadas ediciones de los "magazines for men", coincidiendo con el florecimiento de civilizaciones altamente evolucionadas. Pero la obscenidad es también relativa (el culto fálico o el culto a la fertilidad fueron actitudes religiosas) de su público excitándolo en base a la realidad cotidiana transfigurada (ciencia ficción, western, historias terroríficas y fantasmiales, suspenso). Resulta ridículo por consiguiente que una zona tan importante y alucinante de lo humano, como el sexo, sea prohibida en función de convenciones sociales que no nacen con el hombre y que varían con el tiempo.

## 2 Esteban Otero

De antemano puedo anunciar que renuncio a definir términos que el Diccionario de la Academia define con precisión, es decir, indica, con autoridad, en qué sentido y con qué amplitud deben usarse. Esto no nos impide, sin embargo, el comentario de los conceptos, y, mucho menos aún, el comentario subjetivo.

**Erotismo:** (del griego "eros", amor) m. Pasión de amor. Amor sensual exacerbado.

1. Desde que llega la adolescencia y las glándulas empiezan a hacernos conocer el cuerpo, lo vemos en un terrible conflicto con lo que como moral se nos inculcó en los diez años anteriores y niños, jóvenes hacemos una distinción (¿falsa?) entre amor físico y amor espiritual. (En la teoría, ganaba siempre el primero, pero el único practicado era el segundo).

2. Personalmente, cuando me viene a la vista la palabra erotismo no pienso en el amor de Paolo y Francesca, o de Abelardo y Heloísa, ni en Sócrates y Alcibiades, sino en Lolita (la novela), en Henry Miller, en Isabel Sarli, en el cine americano más

que en el europeo, en las revistas pornográficas: todo en el mismo plano desde el punto de vista erótico. Pienso que el erotismo no es un valor ni una deficiencia, en el arte. Pienso en la necesaria libertad del hombre para su práctica; pienso (y me enfurezco ante tal posibilidad) que si alguien insinúa una limitación, eso es un atentado. Pienso que imponer una moral (cristiana o socialista) es criminal.

3. Son eróticos Lucrecio, San Juan de la Cruz, Sade, Baudelaire, Mallarmé, Ruben Darío, García Lorca, Joyce, Henry Miller.

Son eróticos Oward Hawks, el cine americano en general, Fellini.

Elizabeth Taylor, Jayne Mansfield, Eleonora Rossi-Drago, Corinne Marchand, Anita Ekberg.

4. Son anti-eróticos el teatro, Dante, Fray Luis de León, las películas de Alain Resnais y de Robert Bresson, Jorge Luis Borges.

Jeanne Moreau, Audrey Hepburn, Greta Garbo.

5. Ahora puedo contestar: erotismo es amor sensual, la visión más puramente física de una mujer considerada hermosa. Después de todo, si la mujer se diferencia del hombre sólo por su sexo, ¿qué otra cosa puedo apreciar en ella, si todo lo demás está contenido en la condición humana que conmigo comparte?

Mezclar la moral en esto es tomar una actitud socialmente parecida, estadísticamente abandonada. Ni tampoco mezclar al arte, cuyo camino conduce al ser, es ontológico.

**Pornografía:** (del griego "pornos", pros-

### 3 Gabriel Saad

I. Sobre este tipo de temas tan debatidos, nada mejor que empezar por las verdades de Perogrullo: no hay erotismo sin "eróticos", ni pornografía sin "pornográficos". Con lo que queremos decir que tanto el primero como la segunda son conductas humanas. En este sentido, su definición, su estudio y su valorización corresponden a la ciencia que específicamente se ocupa de ellas: la Psicología. Lo que no significa que los profanos no debamos emitir opinión sobre el asunto, sino que debemos tener conciencia de que la discusión de ambos conceptos no puede desarrollarse en abstracto, porque éstos están sometidos a la experiencia clínica, la que en definitiva dará su opinión. A la espera de ésta, daremos la nuestra.

II. El erotismo es, obviamente, el culto o el ejercicio de Eros. Lo que no significa un gran adelanto en la definición. Pero quizás éste llegue, si recordamos que con ese término Freud designaba lo que también llamó biofilia o "instinto de vida". Y veremos que de allí a lo que comunmente se llama erotismo el camino del esclarecimiento no es ni largo ni tortuoso. En términos habituales, erotismo es un concepto en el que vagamente se mezclan —y no siempre en partes iguales— el sexo y el amor. De acuerdo al concepto freudiano de Eros, el erotismo signi-

ficaria el ejercicio del principio de vida por oposición a Thanatos o necrofilia o instinto de muerte (lo que, en definitiva, representa nuestra capacidad de auto-destrucción). Vale decir, que el erotismo no se limita a lo amoroso y lo genital, sino que abarca toda la esfera de la vida personal, de la personal capacidad de disfrute del hecho de estar vivo, aunque, sin duda, es necesario reconocer, en su ejercicio en la persona madura una primacía genital. Lo erótico, sería, pues, por ejemplo, la creación de vida desarrollando nuestra propia capacidad de vivir, lo que no excluye, como tendenciosamente se ha querido hacer, el mero disfrute de la sensibilidad genital (los genitales constituyen una zona erógena, es bueno anotarlo) o de las formas más generalizadas (por así decir) de la sensibilidad. Y en este sentido, una apertura sensorial frente a la realidad material del mundo también nos parece asimilable al concepto analizado. El erotismo supone, pues, la potencia (en la que aparecen los citados conceptos de amor y sexo). Como conducta humana, puede aparecer reflejado en diversas creaciones: para citar ejemplos recientes, en los film "Adorado John", "Amar", "La felicidad". Y ahora es fácil definir la pornografía como conducta opuesta al erotismo. La pornografía es el predominio de Thanatos sobre Eros. O sea,

(1) Obsceno: (del latín "obscenus" adj. impúdico, torpe, ofensivo al pudor.

No me siento inclinado a comentar algo tan confuso y tan del resorte de cada individuo. Quizás yo me sintiera inclinado, sí, a negar la existencia de la pornografía. Es, para mí, sobre todo un problema legal y como tal lo discuto en otra parte de esta misma revista.

una manifestación de la impotencia. De allí la distorsión del acto sexual en que frecuentemente se regodea, la tendencia a la descripción de conductas perversas (que son conductas pornográficas) en las creaciones de este tipo. Pero, puede ser pornográfica también la actitud del espectador frente a una obra erótica, lo que se aprecia en la frecuente censura que de este tipo de obras se hace, achacándoles, precisamente dicho carácter. La conducta pornográfica aparece descrita, por ejemplo, en el film "El Proceso", y a nadie, que sepa-

### 4 Claudio Trobo

Se puede decir que una obra es pornográfica cuando el carácter obsceno prima en ella, cuando existe una preocupación fundamental por atraer mediante la narración de detalles inmorales. Esto que parecería una definición demasiado general puede aclararse mediante una serie de precisiones particulares. Es imprescindible —aún cuando obvio— señalar que un trabajo pornográfico es el que se basa no sólo en temas inmorales, sino el que tiene el propósito de despertar los apetitos lúbricos y avivar los sentimientos agotados.

No hay como característica un señalamiento de los hechos con criterio de denuncia o simple constatación, a fin de que el lector o espectador pueda sentir una actitud de rechazo o cuando menos de observación respecto a las deformaciones que se narran. Los detalles de una desviación, obsesión sexual, manía erótica están dados in extenso, y hasta con placer. Su visión, produce en el caso de una buena realización, una influencia enormemente negativa en quienes toman contacto con el trabajo.

Es muy común ver decenas de páginas de autores enormemente conocidos y valiosos que muy bien pueden ser tildadas de pornográficas. En estos casos aparecen una serie de factores estéticos que le dan al

mos se le ocurrió censurarla.

III. Todo esto es dicho con una superficialidad de la que tenemos conciencia debido a las limitaciones de espacio que debemos respetar. Somos igualmente conscientes de la necesidad de un mayor desarrollo para un mejor esclarecimiento del tema. Pero como sospechamos que el encuestador busca una definición concisa de los conceptos analizados la daremos como final de esta respuesta, El erotismo es el ejercicio del principio de vida, la pornografía su negación por fantasías de impotencia.

trabajo un valor indudable. Lo que no puede es desconocerse que el criterio de pornográfico es un criterio moral y por lo tanto su estabilidad es relativa. Lo que para nosotros hoy es perfectamente aceptable, para una sociedad medioeval o renacentista podría muy bien ser pornográfico. Este criterio manejado para sociedades diferentes debe ser tenido en cuenta al observar nuestra propia sociedad, pues disimilitudes culturales y de formación de los individuos que la integran, provoca opiniones encontradas, y a veces enormemente distantes. Este hecho lleva indudablemente a plantear las circunstancias de que un trabajo puede ser pornográfico para muchos individuos, mientras no lo es para otros. Y es entonces que nos encontramos en la imposibilidad de realizar una labor de censura adecuada. Para realizarse se maneja un criterio de "buenas costumbres y para buenas señoras", que no resulta el más adecuado.

Genéricamente puede entenderse por erótico todo aquello relacionado con las pasiones amorosas o la sensualidad. Es evidente que uno de los fundamentos de la creación artística de nuestra sociedad es el de las relaciones sexuales y las emociones que de ellas se derivan. Desde el Siglo XI hasta el presente Occidente ha vivido la inundación de una literatura erótica, que

ha tenido una influencia enorme en el desarrollo de nuestras sociedades. Sirvió —entre otras cosas— para cambiar el criterio anterior de las relaciones sexuales, y ha mantenido una tónica erótica que caracteriza a esta sociedad. Previamente a este surgimiento —por cierto no gratuito— la situación del hombre y la mujer y su significado eran bien diferentes.

El erotismo se refiere evidentemente al impulso de una pasión hacia el otro sexo. La sensualidad ha servido —entre otras

## 5 Clara Silva

(Definir el significado de las palabras erotismo y pornografía, sería casi repetir simplemente lo que el Diccionario de la Lengua Castellana dice al respecto. No puede inventarse otro sin caer en falsificación sofisticada, de buena o mala fe; lo cual, también, por lo demás, no deja de intentar hacerse con frecuencia...)

Otra cosa, más aparentemente problemática y discutible, es su aplicación al arte, verdadero motivo de esta encuesta. Y digo aparentemente porque, para mí, la cosa es clara. Creo que todo consiste en que la obra artística, sea verdaderamente artística o no lo sea. La obra de arte verdadera, nunca es pornográfica, aunque trate los temas sexuales más escabrosos; porque el artista de verdad —sea escritor, plástico, cineasta, etc.— sabe cómo debe tratarlos, sin caer en la pornografía. Y es que los trata en función de un sentido profundo de lo humano, un fin estético que los trasciende. Pero esos mismos temas pueden volverse simplemente pornográficos si carecen de ese sentido estético y humano que

cosas— para inventar mitos, para adjudicar encantos en seres que pueden no tenerlos, para compensar enormes frustraciones, a la par que calmar muchos organismos desequilibrados por circunstancias muy particulares.

Montherland —entre otros— lo ha dicho, ha servido para trocar “la moral del guerrero por la de la modistilla”. Esto puede parecer exagerado, pero se relaciona con uno de los fundamentos de nuestro submundo umbilical.

los justifique; entonces todo se reduce a una exhibición, grosera y vacía, de cosas sexuales.

Esto último es lo que se hace generalmente buscando el éxito comercial —de venta o de público— el cual, siempre pretende escudarse en el argumento de la libertad del arte, aunque el arte sea sólo un pretexto y no tenga de él sino los medios externos, materiales, de expresión, pero no sus idealidades intrínsecas. Además, no basta que una cosa sea verdad para que sea arte. Es necesario que dentro de esa verdad “realista”, haya otra, esencial: la del espíritu.

Comparemos el erotismo de una película de Bergman o de Rosellini, con el de alguna otra de esas protagonizada por Isabel Sarli, por ejemplo... y tendremos gráficamente la diferencia.

En fin, recordando a Wilde, podría decirse que no hay obras o escenas pornográficas o no-pornográficas, sino bien o mal concebidas estéticamente.

(escribir). Obviamente, es una definición literalista, inservible. El Código Penal uruguayo es más cauto: exige la categoría pero no la define. El artículo 278, perte-

ciente al título “De los delitos contra las buenas costumbres y el orden de la familia”, dice que “comete el delito de exhibición pornográfica el que ofrece públicamente espectáculos teatrales o cinematográficos obscenos, el que trasmite audiciones o efectúa publicaciones de idéntico carácter”. Se atiene a la sinonimia entre pornografía y obscenidad, pero no precisa ninguno de ambos términos. Es, proverbialmente, uno de los casos en que la disposición de Derecho Positivo se remite a una “norma de cultura”, de la que extrae su razón de ser. Y culturalmente, todos estos conceptos tienen una aureola cambiante, contingente, imprecisa, variable de una época a otra. Porque se relacionan con las represiones, con las inhibiciones sexuales de cada tiempo y con lo que ellas condenan. Incluso la zona marginal de hipocresía desde donde se denuncia la pornografía, cambia con los años.

Todo esto alude a lo escabroso que puede ser aplicar estas categorías a la obra de arte, y distinguir a ésta del mero producto comercial. El asunto tiene una larguísima historia, en la que figuran los nombres de Aristófanes, Aretino, Boccaccio, Flaubert, Joyce, Henry Miller, Tennessee Williams, cualquiera de ellos más importante y atendible que el del creador del film “491”, piedra del escándalo del Aquí y Ahora uruguayo.

Goodman ha escrito un largo ensayo, concluyendo en que lo pornográfico (o la obs-

cenidad) supone la excitación o el estímulo de formas aberrantes o enfermizas de la sexualidad. Porque si lo que se excita son las formas sanas y normales de la sexualidad, tal incitante puede ser socialmente útil, edificante y necesario. En cierto modo, creo, lo pornográfico contiene una proposición de violencia contra el orden de lo que se ha convenido en considerar natural en materia sexual. Pero tal canon de lo que es normal o extraviado, en esta zona, es altamente cuestionable, cambiante y contingente.

2. Erótico es simplemente lo amoroso; en el uso contemporáneo de la palabra, referido preferentemente al estado físico del amor. Se trasladan a este tópico las salvedades sobre precariedad, elasticidad y variabilidad temporal de los contenidos.

En cualquiera de los supuestos (pornografía, obscenidad, erotismo) creo que la tuición de los mayores a cargo de la autoridad municipal no cabe. ¿No son éstas cuestiones demasiado delicadas y vidriosas para una apreciación burocrática con poderes compulsivos?

Prefiero que, llegado el caso, actúe el juez. Porque él afinará necesariamente los conceptos, sabiendo de antemano que si se pronuncia porque un espectáculo es pornográfico, se pronuncia al mismo tiempo por la cárcel. Y esa dura consecuencia dicta una medida e impone un escrupulo que la cuestión reclama imprescindiblemente.

## 6 Carlos Martínez Moreno

1. El diccionario dice que es todo tratado acerca de la prostitución, ya que etimológicamente el vocablo se integra con las voces griegas *porné* (prostituta) y *graphein*

Jorge Sclavo

## Un cuento de muertes

Si hubiera podido precisar claramente todo lo ocurrido en la borrachera del velorio, quizás no hubiera seguido sintiendo aquella angustia que no lo dejaba respirar casi y que se instalaba plenamente, desplazando al dolor de las erosiones provocadas por la pelea. Después de todo, a aquel hombre no lo conocía o si lo había conocido, había sido de vista nomás. Pero cuando vió su espalda uniformada, perfectamente cuadrada y gris, como un policía de muertos sentado al volante de la carroza fúnebre, sintió que todo ese algo furioso que le había recorrido el cuerpo con el alcohol tenía que decidirse a pelear. Y eso que el nunca había peleado, y menos por la espalda. Cuando empezó a dar golpes, el otro lo miró con ojos sorprendidos, como los de un niño descubriendo o los de un extranjero en ese país de gestos y puños y palabras obscenas que le iban dirigidas sin motivo. Morales se sintió desubicado con su violencia inusitada. Pero cuando vió la sangre en la mejilla del cochero encontró un sentido perdido para todo aquello, una dirección hacia atrás donde estaban las túnicas manchadas de los enfermeros que atendieron a la niña, duramente manchadas, profesionalmente manchadas y el paragolpes del coche negro de aquel señor que llevaba otros niños a pasear y que lloraba, también manchado, como si una flor se hubiera pegado al cromado para seguir allí

---

JORGE SCLAVO nació en Montevideo en 1936. Hizo crítica de Jazz y de teatro y cine en diversas publicaciones de Montevideo. Escribe para Radio y TV y desarrolla una intensa actividad teatral como autor, actor y ayudante de dirección. Ha publicado cuentos en Marcha, Epoca, La Mañana y en el volumen Gentes y Lugares (Arca, 1965).

como un testigo de otras formas que no eran la carne y el pelo ni la sangre misma o los metales, era algo que salía de todos ellos, independiente de sus materias y sólo creado por una condición de coordenadas, con espacios y tiempos, azar y coincidencias contra las cuales él mismo había peleado, modificándolas sin resultado durante la agonía de la niña y el velorio.

El otro había abierto la puerta, Morales había perdido el equilibrio y cayó contra el cordón de la vereda. Era tonto precísalo ahora, pero lo hizo. Fue al lado del plátano, donde olvidado por los últimos acontecimientos había quedado el tacho de basura de algún vecino, con las botellas de la noche. Nunca hubiera pensado el velorio de la niña con tan poca gente. La finada madre de la niña tampoco. Y durante todo ese tiempo que quedaron solos él y la niña y el hombre de la funeraria, se sintió fuerte, casi responsable de esa muerte pequeña y rubia, que podía volver a repetirse día tras día, dulce y melancólica como si fuera la muerte celeste de los atardeceres. Responsable tal vez de haberla enviado al almacén, responsable de la mirada fría y segura con que la niña miró la muerte cromada y aceptó el choque y los brillos de los metales y el ruido seco en su cuerpo sin historias, sin pausas, sin comienzos.

Cuando llegaron los del fondo, olorosos todavía de la cama, sintió que le robaban toda esa muerte suya que ya se proyectaba en cosas que no habían sido, con el vestido blanco de la nena y un novio alto, de pelo negro, y la foto de la nena con su nieto mal pintado de celeste —como solía hacerlas Rodríguez el fotógrafo—. El cuarto comenzó a llenarse de un pasado gastado y ridículo ahora, con historias que ya no tenían sentido de es-

tar junto a ese presente rubio que aspiraba a ser respetado en los cortos y pocos tiempos que le quedaban de vigencia. Se habló de la madre y de la ausencia de los parientes, de las peleas y la intolerancia familiar. Se habló de él, como siempre mucho tiempo después de lo que le hubiera gustado. Y todo ese tiempo de los del fondo se hizo artificial y fue cayendo como pesadas pelotas de arena hasta que no hubo más que frases casi flores encerradas y coronas de cintas doradas que se hicieron tendones duros y doloridos en los rincones cargados de cigarros a los que la caña y el café devolvieron su naturalidad. Una naturalidad falsa, que nada tenía que ver con el momento y con el de la funeraria y él y la niña cargada con ese resto de vida que le hacía sediento de alcohol para aflojar el pecho y las manos húmedas y los ojos que no querían llorar por temor al grito o la puteada. Y tuvo que frenarse para que no llegara aquello que sabía que iba a llegar y lo alejaría para siempre de esa muerte rubia, como antes lo había alejado de la finada y de todas sus cosas. Porque esa familiar compasión de sí mismo, estaba filtrándose en su cansancio. Le pegaba en el estómago hinchado, como en un tambor y sintió que la estaba usando para escaparse, para poder aceptar a esa gente y para que a su vez lo aceptaran en ese juego de lamentos e historias viejas lleno de coronas usadas con cintas para otros muertos, donde olvidar. Y entonces iba a haber el llorar por otros muertos, por todos los muertos, que era llorar por ninguno. Ese llorar casi profesional de Doña Emilia con su ridícula excusa de muertos olvidados que volvían a cada muerte del barrio como cansados asistentes a cada nuevo velorio. Y el aceptar como verdadero ese largo y consolador refranero mortuario que el Toto recordaba con mayor precisión y abundancia cuanto mayor y abundantes eran el consumo del café y la caña. Entretanto, estaba la compasión chorreando por dentro como un jugo más, adhiriéndose a las tripas y calentándolas como un mate tranquilizador para conformar a la culpa que saldría como excremento sin vida hacia un silencio sin voces de juego, ni cantos ni cuentos, ni pe-

didos de dibujos o juguetes, de ese silencio rubio, impávido, que esperaba en la madera ridícula la terminación de ese espectáculo de mal gusto.

Por eso cuando oyó que la maestra le dijo al oído casi: "Mírela. Si parece un ángel que fuera a volar", sintió que las fuerzas se le habían terminado —como las frases a los otros—, que aquel tiempo había terminado de inutilizarse y la compasión ya era de muchos. Y que los otros habían dejado de reprocharse la incomodidad de la noche cortada y el desaseo y el mal aliento, para compadecerse de ellos también y lanzarse decididos al espectáculo desenfundado de su propio llanto como estimulante de otros llantos casi tan oficiosos e igualmente convencionales. En ese momento fue que ocurrió lo que temía, lo único que se reprochó una vez pasada la borrachera y la pelea con el cochero. Se fugó, y la dejó sola y rubia con su coro de lloronas y velones alquilados. Y se metió en él, donde tenía su finada con otro velorio, donde había el joven periodista que luchaba contra todo y donde había glicinas agrias y paseos por jardines, con versos que nunca se publicaron al lado de notas de diarios que se fueron vendiendo cada vez más antes de pasar de moda. Y al final el periodista se vendió porque había que comprar remedios para la finada. Y cuando ella murió, el periodista se dio cuenta que se había regalado y ya no servía, y así como tomaba para escribir después empezó a tomar para no escribir. Y un día despertó borracho al lado de una niña rubia a la que tuvo que enseñarle a escribir.

Eso fue, casi un cuento que se contó mientras le cococaban la corbata unas vecinas para el entierro, antes de la pelea que no fue larga más que en el recuerdo y que se cumplió ridícula en esos momentos en que él dejaba de creer en el aporrrear al posible desconocido de la funeraria.

En la noche luego del entierro, después de aquella siesta larga de la inyección donde todo se pobló de ese negro hundirse, de nada, de tiempo infinito del que le fue imposible recordar otra cosa excepto el brillo del agua mineral en la mesita de luz, se prometió entre cortas dormidas

que volvería a ver al cochero para disculparse. Quizás lo haya decidido aquel fundirse, en el recuerdo, de dos imágenes: la del empleado del velorio y la del propio cochero. Cuando se aseguró que podían ser una sola consideró como una deslealtad aquella agresión insólita hacia el único que con su silencio profesional había concretado la muerte definitiva de la niña y había obviado aquel aleteo vacío de los otros tan inútil como repugnante. Se levantó de la cama y miró por la ventana del altillo. La noche había ordenado las pequeñas nubes de la tarde para formar un cielo compacto y tormentoso, casi rojizo, como no dejaba ver nada detrás. El calor inundaba la pieza y sintió su camiseta húmeda.

Ese fue el primer testimonio de que su cuerpo no estaba dormido y era capaz de sentir y hacer. Pensó en la idea remota del sexo y se sonrió. Luego, buscó tirarse los pelos del vientre y ensayó una breve sonrisa del cuerpo al sentir un confortable dolor. El cielo tenía un rojo oscuro. El, cuando amante, hubiera deseado la lluvia. Ahora el sexo era un sentimiento inútil de repetir aún con las imágenes más excitantes que se hubiera propuesto. Pero tal vez el cochero tuviera esa noche libre. Entonces se pondría su mejor traje, se fumaría y esperaría en una esquina o tal vez en el café la llamada de alguien a la que le contaría del loco que le pegó. O tal vez en la casa de citas mostraría sus heridas o sus moretones en el cuerpo desnudo del espejo a una amante ansiosa, mientras se sentirían afuera, las primeras gotas y sus redobles separados por los truenos. Comparó inconscientemente su historia de sexo, aquella con la finada como un recuerdo —culpa— así lo consideraba ella: un castigo en sí mismo— y recordó más allá del recuerdo su cuerpo joven y tibio en aquellas largas tardes del primer año de matrimonio. Y aquel castigo pasado ya de adultos, cuando ella se dio cuenta del embarazo inesperado de la nena. Luego, después, se fue, convencida de la pena que le había sido asignada, confortada por el recuerdo que dejaba, liberada del peso del sexo, casi muerta, descargando la circunstancia de su muerte como una última culpa sin remedio que ni siquiera aceptaba

el reproche de abandono, casi santa, sin ser tocada, confundida entre su religión y la gente que la rodeaba. Entonces él tuvo que luchar para que los demás lo dejaran solo con su nena sin que pusieran a la recién finada de por medio. Porque ese era el último recurso que le había quedado de ella, el de seguirse, chantajeándolos dulcemente, como había hecho siempre todo.

Después de aquella entrevista en la que se disculpó con Fonseca en el café de enfrente a la empresa, Morales siguió viéndose con él. Lo motivó el pie que le dio el cochero por la jubilación de una tía que tenía, casi a cargo de él. Fonseca le quedó muy agradecido por la tarjeta de recomendación que le consiguió.

Fue por ese motivo que lo convidó un domingo a almorzar. Morales llegó unos minutos antes y pudo asistir al ritual matinal del cochero, su peinada. En camiseta Fonseca frente al lavabo, estiraba hacia atrás su pelo negro, lacio y ya dócil por fatiga a la brillantina.

—Hace bien, hay que cuidar la estampa. El cochero sorprendido infraganti, musitó como una excusa:

—Son cosas del oficio. Hay que cuidar-se, siempre hay alguna para consolar.

Se hizo un silencio que llenaron los pájaros de la tía revoloteando su domingo colorido y lleno de promesas. Fonseca se escuchó la frase varias veces y cuando dejó de oírlo, o cuando le resultó bastante estúpida se apuró a interrogar:

—Se toma una añaña, Morales?

—Sin hielo. Le respondió el otro. Y mientras quedaba sonando el silencio, el recién peinado ordenó a la cocinera:

—Que sean dos, tía, en tono profesional.

Cuando la mujer traía los vasos, los dos hombres conservaban el sopor de la última risa y Morales recordó que hacía muchos domingos que no se reía. Eso no impidió que se siguiera riendo durante la comida, porque Fonseca sabía hacer reír, y luego de tarde cuando se fueron al fútbol.

Quizás fuera por eso que se siguieron viendo y Morales iba a buscarlo casi todas las noches a la cochería. Y poco a poco fue acompañándolo cada vez más seguido, hasta velorios y entierros.

“Fuí el único que los ví entrar a ellos dos al café.

—Quién iba a decir —comentó Fernández— ahora parecen novios. Y todos nos reímos.

—Y desde que aquél largó con la Zulma se pasan el día meta copas.

—Tomo y obligo mándese un trago. De las mujeres mejor no hay que hablar.

—Parecen maricas mismo, lapidó el Chino con una risa y no se dio cuenta que Morales y Fonseca estaban ya casi al lado de él.

Raúl lo empujó de la silla, después lo tomó de la camisa y lo tiró encima de Fernández que cayó entre pedazos de queso y galletas. Nos fuimos encima de ellos. No me hubiera sorprendido que Raúl nos hiciera frente, pero cuando se pusieron espalda con espalda, aquél viejo flaco y canoso se empezó a mover como un gato. Se le puso la cara colorada y gritaba como llorando hasta que Fernández le dio un sillazo a Raúl que se cortó en los vidrios al caer. Nos quedamos en silencio. El viejo miró a Fonseca y se inclinó. parecía que se iba a poner a llorar como un niño. Tomó a Raúl de las axilas, le recostó al mostrador y mientras le pasaba un paño por la frente nos gritó con voz ronca, como si no fuera la de él, con una de esas voces que salen cuando uno habla dormido, con esa misma voz con que nos diría luego que Raúl había muerto:

—Animales, abusarse de un enfermo”.

Después de lavarle la cara en el baño, Morales lo peinó como tantas otras noches para llevarlo a la casa. Raúl hipaba dulcemente mientras un mechón negro le caía sobre esa frente de foto de novio antigua, escondida en una memoria poco cui-

dadosa que Morales había conservado luego de la muerte de la nena. Comenzaron el camino hacia la casa. La cabeza de Raúl caía como un pucho apretado levemente en un cenicero a medida que la marcha se le hacía imposible. Cuando Morales lo tiró en la cama, su respiración agitada llenó el cuarto y el vaho del alcohol no alcanzaba a ser evacuado por la ventana entreabierta. Fonseca empezó a tensarse como un arco a la espera del dedo, a la espera de algo que estaba en alguna parte, tranquilo, y que se hacía desear, regodeándose en la espera del joven de pelo negro, cochero gris que esperaba en las puertas, viejo soldado que había sabido esperar, también, con sus espaldas cuadradas y su melena de brillantina, respetuoso, con las manos en el volante y los guantes asépticos y elegantes. De pronto se quebró y el viejo quedó mirando los ojos fijos y profundos que había seguido en tantas copas, esos mismos que se habían llevado, discretos, casi sin mirar, a la nena. Y en ellos, donde se continuaba un largo discurso de noches, de ojerías y tiempo, ahora fijos, hubiera continuado su lardo crepitar de silencios antiguos, menos de tierras que caían unas sobre otras, sobre otros ojos negros, casi muertes paridas las unas por las otras, cambiables, sustituibles y que lo dejaban a él —paria entre dos aguas— siguiendo ojos y ojos que se llevaban entre sí.

Quizás por eso fue que hubiera aceptado el puesto de Raúl, cuando se lo ofreció al otro día, en el entierro, el dueño de la funeraria.

Julio 1965

## Ellos con sus mentes selladas

### 1. METAMORFOSIS

Una noche por fin arribarán.  
No tendré sitio para tantos  
en mi cuarto. Ellos lo mismo  
se apeñuscarán  
en oliente, sonora asamblea  
y me será difícil imponer orden  
en tal magma, qué les diré:  
"señores", "niños", "ejemplares"  
pero igual no acatarán.

Allí, mano a mano con ellos,  
querré serles cálido,  
emitir mi ternura largamente reservada  
pero no entenderán.  
Enroscarán sus ojos ancestrales  
(fueron los de la especie, creo),  
toparán sus hocicos, repartirán  
de aquí hacia allá baboseos,  
cómo se bambolean esas cabezas  
ganadas interiormente por pegajosas  
mareas, y cómo van por dentro  
de esos cuerpos vanos circuitos  
que desatinadamente extravían el camino  
y arrojan sus corrientes inútiles  
sobre un pozo cegado y sin respuesta.

Difícil compartir con ellos  
cuarto tan estrecho. Hacerles sitio  
a sus sonrisas de bondad incoherente  
que imitan gestos faciales  
de la claridad, pero de golpe  
saltan hacia el furor como dogos,  
o a un odio recogido  
en charcas que no entendemos.  
Qué haré si me cercan  
con esos collares de fauces melosas,  
las pinzas húmedas, los belfos tanteadores,  
los testuces, los élitros, con ruido,  
con roces, con incisión.

Controlo la llave de la luz:  
que no la conquisten. Mejor será  
que les hable o los arengue. Pero

sólo responden tramos amputados  
de lenguaje, bajos resuellos,  
que hacen constar cómo estoy solo,  
sin accesos, dentro de esta parcela  
inteligente que me fue concedida,  
pero que aquí nada vale  
o sólo para certificar horror,  
o peor: para enrostrarme  
dudas ilevantables.

Por ejemplo pregunto:  
qué razón hay  
para no estar del lado de ellos,  
por qué yo aquí — ellos allí,  
yo palabras — ellos resople.  
Y pregunto si en algo las ideas  
superan a las blandas cenestestas  
que a ellos los mueven;  
si vale más formularse el mundo  
que orinarse encima;  
preguntarse sobre la muerte  
a no salirse nunca de un tibio limbo  
pasivo y gruñidor.

Entonces me decido.  
Abandono la llave de la luz. Ruego:  
que apaguen ya, que apaguen  
por favor. Intentaría entonces  
mutar, dar el salto, trasponer  
la línea crítica.  
Y así en la oscuridad mezclarme  
con sus miembros y resuellos y olores,  
y empezar yo también  
a emitir los míos con dulzura,  
compenetrándome grado a grado,  
absorbiendo en segura ósmosis  
la sustancia con que ellos me ciñen.  
Y entonces asociarme,  
pedir la afiliación,  
pedirla con toda carnalidad,  
querer pasarme entero,

hasta que una silenciosa explosión  
en mi mente, acompañada  
de lentos centelleos,  
indiquen que ya estoy,  
que puedo cooperar, ser uno más,  
elevar yo también a los cielos  
mis propios sonidos testimoniales  
de qué: bujidos ladridos cloqueos  
ayes salmodias jadeos alaridos  
todo coral ingente caos sonoro  
que cada vez más alto  
arrojaremos en acción de furia.

Y así,  
este clamor colmando toda zona humana,  
agolpándose en cada piedad omisa,  
quizás haga operante mi plegaria:

pido que ellos,  
los que duran guturales,  
¡no nosotros!  
estén en luz con el mundo.  
Pido que únicamente ellos,  
que gotean sin coherencia,  
¡no nosotros!  
completen lo que importa.  
Que más allá de lo que ellos  
enuncian con baba,  
nada exista, nada cuente,  
nada resulte en nada;  
y que ellos solos sean los duraderos,  
y que estén modelados ¡no nosotros!  
para acopiar en sus mentes  
la entera plenitud  
adjudicada a nuestro bajo sitio.

Pero ninguno de ellos hace caso  
de la llave de luz.  
No hacen caso de mí, de mi ternura.  
Todo prosigue igual, yo de este lado.  
La asamblea durará. La luz prendida  
durará.

## 2. EL DIALOGO

Allí está él, sellado  
sobre sí mismo. El solo  
conmigo en el habitáculo.  
Le doy vueltas en torno:  
él masa, él clausurado.  
Describo una señal  
frente a sus globos oculares.  
Como respuesta, en su cerebro  
una tarántula cambia  
la actitud de una pata.  
Da como resultado:  
la mano de él  
hurgándose el cabello.  
Cambio mi seña:  
chasqueo dedos festivalmente.  
Ahora la tarántula oprime  
su abdomen contra  
la masa en que flota.  
Se traduce por tensión  
en los trazos faciales del murado

y un sonido labial.  
Y así cambiantes señas con respuestas  
ilegibles. Yo y tarántula  
dialogando a través  
de una carne empozada.  
Mensajes sin hilo conductor;  
signos mutuos que nada establecen.  
En medio, el muro carnal intermediando  
para qué, porque sí.

Si me mirara. Si me proporcionara  
cierta pista. Velo por él y sé  
que velaré siempre.  
Lo llevo y llevaré a cuestras.  
Le cambio y cambiaré  
ropa y aderezos. Sé asistirlo  
en sus apremios más obvios.  
Ignoro su nombre, sus padres,  
su madriguera habitual.

A veces le sospecho  
una misión siniestra. O denunciar  
nuestra insolvencia terrena,  
o aludir a un origen pavoroso,  
o algo así. ¡Por algo  
persiste en quedar frente a uno!  
Atisbarlo hasta que él mismo  
parta porque sí o se aniquile.  
El pudo ser yo. Yo él.  
Le digo hermano.  
La tarántula no registra  
el cumplido. Insisto:  
hermano te sienta cerca.  
La tarántula contrae dos patas:  
un rictus fatigado  
tuerce los labios de él.  
Algo recojo, pues.  
Se me escapa musitarle:  
te tengo conmiseración,  
me muero de piedad y llanto.  
Tarántula indecisa.  
Suelto más ternura:  
dulce mole, plácida inanidad,  
me duelo por ti, quisiera  
inocularle un río de claridades.  
Rígida la tarántula.  
Y si no romper a puntapiés el mundo,  
no a puntapiés,  
¡a puteadas!  
ulcerosas, mefíticas,  
como descerrajadas, enfermas,  
contra Dios  
porque cómo pudo  
cómo pudo.

Inútil ya: dormita  
flotando la tarántula.

### 3. QUE CERCANOS

Procuro no alarmar.  
Pero es lo cierto que  
crecientemente me analizo.  
Controlo mi marcha  
sin tolerarme un descuido.  
¿Acaso no he registrado  
indicaciones ciertas de?

Un súbito temblor sombrío  
que llega y pasa  
por el pensamiento.  
Una idea o una noción que aflojan  
de pronto como si pisaran hueco.  
O mi mano:  
la vi no acatarme y urdir sola.  
Alguna vez mi lengua  
tecleó. Por qué. Y el brazo  
anduvo en algo que no sé.  
Y el pie incoherente.  
Cierta vez esperaba palabras  
desde la voz, y salió ronquido.  
Contaba con decir algo trivial  
y formé espuma. ¿Y acaso la mente  
no me notificó su perversa  
inclinación a sellarse un día?

En el espejo a veces pasan rasgos  
no conocidos, rictus en la cara  
que no puedo filiar,  
pero que aluden a fosas  
de la inteligencia, a hondones del ser,  
tragadores.  
Si penetrara en mi examen  
¿qué develaría? Si persistiera  
en compenetrarme ¿me transformaría?

Entonces prefiero suponer que  
son éstos signos residuales,  
trazas de la sombra lesiva  
que una vez se llegó hasta nosotros,  
oprimió, tanteó sigilosa  
el terreno, y quién sabe  
por qué opción desistió  
aunque dejando un leve sello,  
como un recordatorio o un alerta.  
Fuimos visitados.  
¿A todos, tal vez, se nos estudia

y prueba? La monstruosidad  
¿experimenta un instante  
en cada carne, y decide?  
Digo que sí,  
que estuvo presente en el origen  
como un roce al menos;  
residió su aliento en cada cual,  
indagando, intentando.

Ah si lo formulo  
en términos de partículas!  
Allí, en la azarosa comunión de genes,  
qué levisima frontera nos salva,  
qué impasibles ecuaciones deciden!  
Cara o cruz. Ellos o nosotros.  
Provenimos de tembladerales  
donde a tientas se elige  
¿por quién?  
nuestra luz o el espanto.

### 4. TODO ROGANDO

Si pudiera amputarme en favor de ellos.  
Ir por todas las madres pidiendo mejoría.  
Porque ¿qué comodoro innoble nos dirige?  
Ir médula por médula, dolido, reclamando.  
Me extirparía por ellos el júbilo sexual.  
Acopio inútilmente iracundia,  
apelo de rodillas.  
Ah los ilusos!: todo es horror  
si un solo horror permanece.  
Simiestro Señor: repudio el edicto de tu mano.  
Para volverlos a la luz donaría un hijo entero.  
Mientras subsistan ellos, ninguna revolución  
o sacerdocio podrán colmarnos.  
No poder salvarlos es como verse quemado uno.  
Si sirviera enfermarle los pájaros al mundo.  
Abdicaría de mis órganos mejores;  
sería más que mudo.  
Ah padres vulnerados: denigren, aullando conmigo,  
a todo cuanto existe!  
A descascaración, a piel arrancada,  
a desgarraduras.  
Para qué los almuerzos; ciérrrense los cumpleaños.

Prefiero saber que avanzan bajo tierra  
complots atómicos.

Cómo crujo cuando parodio sus pensamientitos.

Una cruzada rabiosa ¿no los rescataría?

Si ellos están ahí ¿para qué mis amigos?

Doy aliento a esas madres que sollozan,  
secas, de pie.

Se caen con lepra las palabras: ya ni orar.

Los extremistas ¡fuercen también  
la justicia genética!

Todas las risas se tapiarán, solidarias.

Basta de paz en los noviazgos;  
odio en las nurseries.

Qué veneno se corre por los panes.

Dénme sobre mis hombros la blasfemia  
y el puño en alto del abuelo.

Todo el mundo animal de pie, agrediendo.

Voy dando mueras a las cópulas:  
¡allí la trampa!

Lo vegetal, conciente, podría pedir por ellos.

Donaría también mi nombre:  
seguir andando nadie.

Los meses, lo social, las geografías  
pedir por ellos.

Quizás si todo el Universo se arrastrase,  
si todas las partículas rogasen amando,  
si nada se excluyese de pedir  
a jirones por ellos,

tal vez la Fuerza Inicua,  
eso que se diría Bestia Impasible  
acaso revocara  
su minucioso homicidio  
y nos restituyera la cuantía de soles  
robada por su mano a la carne en sí bella,  
a tanta alegría de hijos, inmolada.

MILTON SCHINCA se ha destacado, desde la aparición de su primer libro *De la Aventura* (Alfa, 1961), como uno de los mejores poetas uruguayos actuales. Nació en 1926, en Montevideo, ejerció la crítica

teatral y ha publicado tres libros de poesía. Este año aparecerá, también en las ediciones "Alfa", su poema dramático *Nora Paz*.

## Crítica

# La Poesía de Claribel Alegría

por Nelson Marra

A través de esta "Vía Única" (Ed. Alfa. Colección Carabela 62 Pp.) transitan los temas cardinales en la poesía de Claribel Alegría llegados a un estado de madurez creadora. Desde el punto de vista estilístico nos encontramos ante un lirismo tradicional, desde el punto de vista psicológico se nos plantea una filosofía de reintegración a través del amor y que echa raíces en la psicología contemporánea, desde el punto de vista social hay una clara actitud de compromiso (no se qué me mueve a rechazar la incómoda posibilidad de escribir esta manida y distorsionada expresión) y rebeldía frente al mundo.

Partiendo de estos tres pre-supuestos debemos rastrear las motivaciones clave que nos ofrece la autora, a veces ocultas tras una enigmática superficialidad, otras sugeridas por un verso donde se sintetiza toda una actitud vital y por último hábilmente dieceminadas en el contexto poético.

El tópico motivador del poemario sería la evocación de una infancia perdida, de un mundo perdido, de un mundo idílico, quizá hasta en su violencia. Pero esta evocación, este intento de recuperación, no es solo de un ámbito temporal, sino también espacial, casi diría geográfico. En esta "búsqueda de un ámbito perdido", expresada siempre con una persistente originalidad, no debemos ver un mero regodeo idiomático o turístico, sino que debemos extraer de allí una actitud crítica por parte de la autora, actitud enfocada hacia su mundo interior y hacia el que la circunda. Porque en esta poesía el pasado está alimentando el presente, lo está completando en las carencias que este ofrece para el espíritu del creador, y, en definitiva es casi una figura obsesiva. Hasta tal punto que como síntesis de estas conclusiones afirmamos

que una atenta lectura nos demuestra que todo es pasado en estos poemas, aun aquello que es dicho en tiempo presente como expresión verbal.

Quizá la causa fundamental de esta intencionalidad estética sea otra de las motivaciones que rigen esta poesía: la soledad, tema que se nos desliza, a veces con emocionante sencillez, recato y plenitud ("Pero el miedo es un ácido, / Los amigos, / Los libros, / La familia, / no esconden el vacío. / lo disfrazan apenas / Niño demente el tiempo: / ofreciéndome muertes. Pág. 12) y estado espiritual del cual sólo se aspirará a salir a través de la reintegración a un mundo distinto, pero en definitiva se saldrá a través del amor, como intento último e imprescindible ("Soy una boya, / un corcho, / que se levanta / y cae, / un ala templada por el viento, / un grito ronco, / inútil, / mendigando ternura. Pág. 38).

Habíamos afirmado como segundo presupuesto de esta nota una intencionalidad clave en la psicología actual: la idea de reintegración. A través de todo el libro la idea persiste: como un retorno al pasado, en que ya todo es fantasma o despedida, y como una desnuda exclamación de amor para vivir las instancias que ofrece el presente. Allí surge, entonces, como corolario el tema de la soledad y como solución poética-vital el amor, despojado de carnalidad o definición, caracterizado por su universalidad, por su presencia metafísica, por su condición de elemento salvador ("construir una cadena humana, / una trenza de manos, / que pueda rescatarme, / si resbalo". (Pág. 11) Es así que entramos a uno de los mitos del arte actual: la incomodidad que produce este mundo hostil, el deseo de integrarlo y de sentirse obrando

sobre él el afán de comunicación, entendimiento, amor.

Lentamente, vamos extrayendo conclusiones y comprobamos que toda la temática está orquestada hacia un punto único, que las motivaciones son variaciones de un mismo tema, madurando, obsesivo y que conforman una situación espiritual que a través de esta poesía va encontrando una "Vía Única" como reacción. Este estado espiritual, como clave central de motivación poética, como también está sometido a oscilaciones que van desde un tímido pero reconocible optimismo ("Aunque dure un instante") hasta esa terca declaración de negativas representada por su poema "Confesión", donde se niega "al otro" y a Dios, como símbolo austero de una soledad metafísica.

Afirmábamos también que estamos ante una poesía eminentemente lírica. Claribel Alegría no objetiviza sus estados de ánimo, sino que subjetiviza el mundo, se adhiere a lo que la rodea, hace suyos los objetos, los nombres, los lugares. Todo atraviesa un tamiz interior y adquiere una tonalidad distinta, como si atravesara un haz de colores en que diferenciado e inmenso el color que le imprime el estilo de la autora primara.

Hay una verdadera pasión por nombrar, enumerar, aferrarse a objetos que vayan adquiriendo una tonalidad distinta al subsumirse en la voz del poeta. Los nombres propios, fantasmas acuciantes de un pasado obsesivo, los nombres de regiones o pueblos, los modismos, adquieren una funcionalidad especial, están enriquecidos por la voz de la autora y enriquecen su intencionalidad. La poesía de Claribel Alegría no es una poesía oscura. Con esto no quiero decir que sea traslúcida, sino que la autora ha llegado a un punto de madurez creadora en que no precisa violentar el lenguaje y en que la palabra en su máxima desnudez cobra la mayor carnalidad y riqueza expresiva. Habíamos hablado, también, de una enigmática superficialidad en el tono del poema, pero una atenta lectura nos hace comprobar que esto es aparente, que es un estilo sin resbuscamientos para hacernos participar de inmediato en su mundo. A partir de este pre-supuesto C. Alegría utiliza todos

los recursos técnicos que sirvan a su intencionalidad estilística y conforma ese tren de enlace o ingreso del lector a su poesía. Hay un letanismo, un tono descriptivo o enumerativo, una reiteración obsesiva, un prosaísmo que son los instrumentos de esta unión. Hay un deleite en el mentar esos nombres propios (familiares, regiones) y de que ellos cobren una suerte de familiaridad en el lector, que vayan adquiriendo en él esa significación esencial que tienen para la autora. Estos nombres llevan al lector a las regiones de un mundo perdido, a las zonas más ricas y vivenciales de una conciencia, a las justificaciones últimas de una poesía.

El libro en su segunda parte (está dividido en dos) se va nutriendo de un aire de ausencia o despedida y se va compensando de una necesidad de mostrar una América acuciante y que florece con un colorido extraño y totalizador (América es una viva piedra verde / Es difícil América, / es oscura, / es verde, / es difícil. La estrangula la selva, / El sol / le siembra desiertos (Pág. 59).

Hay un deseo de retener ese mundo que se le escapa en la partida y se cuestiona con visión crítica esa paradoja del desarraigo superficial y del arraigo esencial. Solo queda el sonido de voces lejanas, la visión de una cordillera solitaria, la música típica de una América que sufre y los nombres de regiones queridas, nombres de increíble sonoridad y belleza. Todo este mundo primitivo son los orígenes, las raíces de una poesía distinta, que se rebela y proclama el amor como única salida para una reintegración firme a un mundo en que los nombres familiares son, solo, fantasmas acuciantes de un pasado. De ese pasado obsesivo que legará la fuerza primitiva y las esencias de una poesía rebelde y madura.

## Octavio Paz y algunos poetas contemporáneos

Siempre me entusiasmaron los poetas mirados por los poetas. Fundamentalmente

cuando esta mirada no está teñida de un excluyente subjetivismo y no deviene en una crítica romántica. Me entusiasma la interpretación que proviene de la alianza entre esa intuición natural del poeta y una vasta cultura defendiendo esa intuición. Si está brillantemente escrito, mejor. Lo exagerado de estas pretensiones puede verse colmado en este excelente material reunido para la Editorial Joaquín Mortiz ("Cuadrivio" Serie del Volador de Joaquín Mortiz Ed. 20 3 Pp.) por el poeta Octavio Paz.

En el mismo se propone una tesis de una poesía disidente y rupturista como tradición de la poesía moderna y a través del enfoque de cuatro distintos y excelentes poetas (Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda). En sí mismos, en su condición de adelantados a una época, en su inconclavista y en su creación-crítica han alimentado esta corriente rupturista y creadora. Este volumen dividido en cuatro partes (El caracol y la sirena, El camino de la pasión, El desconocido de sí mismo, La palabra edificante), cada una de las cuales toma como centro cada uno de los poetas, presenta una admirable coherencia a pesar de la firme autonomía que cada uno posee. Esto es una fiel consecuencia de la tesis que se desea demostrar así como también del estilo brillante de Paz.

El completísimo análisis que se hace de los autores, de sus obras, del medio ambiente creador en que se movieron, no excluye ninguno de los criterios manejables: el sociológico, el histórico, el biográfico, el psicológico, y especialmente el estilístico.

Las aseveraciones de Paz (muchas audaces, polémicas) están siempre fundamentadas con una interesante documentación y un amplio conocimiento de los esquemas histórico-culturales. Además la visión del autor es actualísima, destacándose así la universalidad y la importante función de los autores que estudia, inmersos en el necesario aparato crítico.

Es de destacar dentro del volumen el importante análisis que se hace del modernismo, de su función crítica y creadora, de su calidad de basamento para las nuevas corrientes literarias, la ruptura con un romanticismo que poco había aportado, un

deseo de actualizar la realidad americana (a propósito del Modernismo "Más cierto sería decir que fue una fuga de la actualidad local —que era, a sus ojos— un anacronismo —en busca de una actualidad universal, la única y verdadera actualidad". (Pág. 19).

Admirable es también el riguroso estudio de la creación-vida de Cernuda (y sus afirmaciones iconoclastas), del mundo ambiguo de Pessoa y sus heterónimos, de las renovaciones técnicas de López Velarde. Octavio Paz tiene la virtud de transportarnos al ámbito creador de los autores, a su problemática individual, a su función de adelantados y de exaltados. Los puentes de enlace entre ellos y las nuevas corrientes actuales están perfectamente ubicados, así como también los movimientos que les precedieron.

Todo en este libro está enfocado con rigurosidad, con una prosa crítica y poética, con una envidiable vivacidad, con un admirable estilo. La impostergable lectura del volumen es en todo momento un ejercicio fascinante. N. M.

## Una voz nueva en la poesía Uruguaya

La poesía femenina en el Uruguay tiene una larga tradición y se caracteriza por una constante fundamental que la identifica: el tema del amor como móvil de actitud poética. Desde Delmira Agustini a Idea Vilariño el tema se repite con las variantes que responden a la originalidad de las poetisas, pero siempre manteniendo un tono de carnalidad, de arrebatado, de extroversión melancólica, que es el rasgo genérico y esencial.

Este tema ocupa el centro de este delgado volumen de poesía que ha publicado Gladys Castelvecchi ("No más cierto que el sueño" Ed. Alfa 36 p.) y es además el mejor desarrollado, el más valioso estilísticamente y en definitiva el más auténtico.

Esta temática amorosa ocupa la segunda parte del volumen (esta dividido en tres partes) y es además la más extensa. Cons-

tan de diez poemas que representan el devenir del amor, desde los orígenes hasta la disolución con una visión que oscila entre el escepticismo y la irrealidad. Hay una concepción vital en esta expresión de una temática amorosa sometida a la inclemencia de lo temporal e irremediable. Desde los impulsos que determina el origen hasta el ocaso ("la ceniza") en que las fuerzas naturales pierden su savia natural, el amor determinado por lo temporal es solamente un ciclo que perdura a través del sueño y en su disolución llega a identificarse con la nada.

Los orígenes están enclavados antes de la presencia del amor ("Antes de ti") y se desvanecen en una última visión fatalista que aparece casi como una moraleja trágica ("Conclusiones").

En medio de este ciclo encadenado a su lógica existe el desencuentro ("pronunciamos palabras / y no nos entendemos / porque tú estás hablando de un agua subterránea / y yo estoy esperando verme espejada en ella" Pág. 22), la urgente necesidad de adherirse a símbolos ("una desgarradura una escama de tiempo / que oficie de testigo / Pero es ayer" Pág. 23) la soledad circunstancial ("Tendré que ser ahora / la madre de mi misma / parirme reluciente / con un duro cordón umbilical / atado a nada" Pág. 21), pero también existe el amor alegre, mágico ("siempre los dos para engendrar el mundo / y obligados a darlo / luminoso / a través del milagro y del abrazo. Pág. 19). Este sería, entonces, el contexto más valioso del volumen y donde la visión es más profunda y coherente.

El resto no está al mismo nivel. En la primera parte se comprueba que la poetisa no se ha desprendido de la tutela de los clásicos y es la más floja y despareja del volumen. La revalorización y el canto de temas íntimos, intransferibles y menores no están elevados a un plano esencialmente poético y los objetos no crecen de su cotidianidad más inmediata.

La tercera parte (si bien superior a la primera) tampoco está a la altura de ese núcleo central amoroso donde surge la voz auténtica de Castelvechchi. El esencialism

que la rige está demasiado adherido a moldes clásicos y a una expresión que está a medio camino entre la corrección y el retoricismo. Hay un tono borgiano en algunos de los poemas de esta tercera parte ("Por eso solo digo / lo que yo tantas veces he sentido: / soñé un muerto / y un muerto me soñaba" Pág. 34) pero este tono no está defendido por una visión filosófica concomitante.

Por eso no dudo en afirmar que lo valioso del libro está en esa segunda parte, ocupada por un ciclo amoroso y donde el tópico íntimo-afectivo está desarrollado auténticamente y con originalidad.

Este tópico de tradición ilustre en nuestra poesía femenina da lugar a los mejores poemas de Gladys Castelvechchi y nos permite percibir una visión profunda y ordenadora de un mundo natural y de sus leyes. - N. M.

## Vivir y mirar vivir

El último libro de Zelmar Riccetto ("Como quien está viviendo" Ed. Alfa 49 P.) representa un eslabón más en la obra coherente del poeta. En él se continúa esa temática permanente y reiterada que responde a una larga tradición lírica pero que Riccetto la adapta a su medio, a su circunstancia histórico-geográfica: la naturaleza y la mancomunidad humana en ese ámbito natural. A pesar de lo transitado del tema Riccetto no cae en facilidades en su estilo ni su expresión poética es retórica o vacua.

Esta poesía de gran arraigo en lo telúrico tiene una fuerza expresiva muy particular, que convierte, por momentos, la visión del poeta en un exaltado panteísmo ("y una calandria viene a mi ventana / porque hoy no he madrugado / y me precisa el aire: / yo también soy paisaje / Pág. 38).

El libro, es también rico en metáforas, en símbolos, muchos de los cuales se reiteran creando un cumo de referencias que nos llevan a zonas más íntimas de su lenguaje y de su visión.

El poeta no mira su medio, su ambiente, con objetividad, desde fuera, sino que él

es una presencia más y fundamental del mismo. Por eso hay un enriquecimiento recíproco entre el tema natural y el humano, entre la naturaleza y el hombre, entre esos objetos definidores de un mundo y quien los canta ("Yo repito mi ser / en la memoria / de mi sombra y el agua / el barro que se yergue me repite" Pág. 28).

Pero el poemario no es solo un canto a los elementos naturales que conforman un mundo delimitado por sus circunstancias sino que es también un canto a los hombres que lo habitan y con los que se siente hermanado a través de ese ámbito común y fermental.

Hay un tono optimista y de regocijo sensorial en este canto en que, por momentos los elementos naturales se unifican y todo se confunde en la voz y en la presencia del poeta, como en esa "noche de campo" que describe Riccetto ("Tendido sobre el pasto / el cielo que ha bajado / me humedece / de relente y de noche / Pág. 7).

Se percibe en la lectura del texto algunas influencias importantes de los grandes cultivadores (Aleixandre, García Lorca, etc.) de esta temática, pero se percibe también que estas influencias no han profijado a Riccetto ya que en su tratamiento poético hay una voz original, reconocible y propia. Hay también un medio identificable que se filia en una tradición nacional y que determina esta voz. Tampoco se cae en el folklorismo estéril y falso a que son proclives muchos publicitados cultores del género, consecuencia de que se vive con intensidad aquello que se canta.

Por último cabe señalar que la visión del poeta está en un medio camino entre un mirar cotidiano y un mirar trascendente que hace que estemos ante una obra ambigua y parcialmente frustrada. También carece de la necesaria fuerza expresiva que el tema requiere y que el poeta parece imponerse. Pero hay un buen dominio del lenguaje, una clara orquestación de los motivos, una madura autocrítica y como coronación del libro un único soneto ("Porque sí") de gran calidad y de impecable estructura; lo mejor del libro. - N. M.

## CENTRO URUGUAYO DE PROMOCION CULTURAL

### PROGRAMA DE EXPOSICIONES 1966

Situado en el centro de la ciudad (Edificio Ciudadela, Plaza Independencia y Sarandí), el *Centro Uruguayo de Promoción Cultural*, que en 1965 cumplió una activa y destacada labor intelectual, iniciará el 12 de abril su programa de Exposiciones de Pintura y Escultura uruguaya contemporáneas en las que intervendrán, sucesivamente:

OSCAR GARCIA REINO  
TERESA VILA  
GERMAN CABRERA  
ENRIQUE FERNANDEZ  
JOSE GAMARRA  
GLAUCO TELLIS  
RUISDAEL SUAREZ  
LUIS ARBONDO  
CARLOS FOSSATTI  
MIGUEL BRESCIANO

Todos los días, de 14.30 a 21 horas.

# NOTAS

## "491", censura y pornografía

Un nuevo hecho de censura viene a confirmar una amenaza que ya había dado malos frutos en años anteriores. La prohibición de la película "491" en su forma original es un hecho de esos que "no pueden" suceder en el Uruguay. Sin embargo, ha sucedido.

El estreno del film fue precedido de una exhibición privada y de un (discutible) auspicio de parte de la Asociación de Cronistas Cinematográficos del Uruguay. Sin embargo, el día del estreno en el cine Coventry se hicieron presentes en la sala funcionarios municipales que exigieron la realización de cortes en el film o su inmediata prohibición. En una primera instancia el propietario del film se negó a ellos pero después, como siempre ha sucedido, accedió. ("Sólo dos minutos", pero que moralmente son iguales a treinta).

No se trata de un hecho nuevo, ni mucho menos. Es una vieja historia, que cubre films de valor (La ronda, Un verano con Mónica, El silencio), o sin valor (Jóvenes Afroditas, 491), fruto de la presión burocrática municipal. (Ver nota de HAT en TEMAS N° 2).

El problema está estrechamente ligado a la represión de la pornografía (ver artículo de J. C. Guiral en esta revista), una de cuyas componentes fundamentales es la noción de "ofensivo al pudor". No necesito hacer una historia de las costumbres porque todos saben cómo ha variado a través de poco tiempo la noción de pudor. A nadie (Uruguay 1966) ofende, creo, la exhibición de cuerpos desnudos. Quizás el límite actual de la "ofensa" se sitúe, para la mayoría del público, en la exhibición próxima de órganos sexuales.

La función del Estado como controlador de la moral pública (¿qué cosa distinta es "la moral pública" que una extraña suma o promedio de la moral de todos los individuos?) no puede ir más allá de los menores de 18 años, salvo, claro está, en

los hechos que pueden afectar a terceros.

Creo, además, que si tanto revuelo (justificado) se ha formado en torno a la prohibición de "491" desde el punto de vista de la defensa de la libertad artística, una prohibición de películas puramente pornográficas a mayores de edad sería atentatoria a la libertad del individuo y debería causar el mismo justificado revuelo.

El espectáculo público, artístico o no, se elige, va el que quiere ir; como la radio o el televisor, que se pueden apagar. La mejor defensa de este punto de vista es una anécdota referida a alguien que, efectivamente ofendido por lo que estaba presenciando, se retiró del cine. Cada individuo tiene su umbral de paciencia o de "ofensa"; todos soportamos diferentes intensidades de luz, de sonido y también de violencia o de cursilería. Personalmente, me ruborizo frente a dos o tres minutos de teleteatro argentino y no creo, en cambio, que me conmoviera presenciar una escena de bestialidad.

Propongo algunos problemas:

1) La Franja Verde. Es una humillación que se inflige a las "Sras. y Srtas." a quienes está dirigida. ¿Tiene algún efecto restrictivo? (Recuerdo de mi época de adolescente que la Franja Verde era uno de los expedientes a que recurriamos, junto a la "calificación moral" que entonces sólo salía en "El Bien Público", para estar seguros de que una película era de verdad "relajada"). ¿Es posible tolerar esa distinción, entre hombres y mujeres, en 1966? ¿Saben Uds., además, que un Cine Club fue multado por exhibir "La fuente de la doncella" sin Franja Verde?

2) No sólo se restringe la exhibición de lo pornográfico sino también la exhibición de la violencia, siendo esto último una vieja aspiración de muchos supuestos "avanzados". Estoy convencido de que presenciar un espectáculo violento (un film de guerra, una obra teatral como "¿Quién le teme a Virginia Woolf?") es un excelente medio de dar rienda suelta, vicariamente, claro está, a los propios impulsos; del mismo modo actúan ciertas formas del jazz y del canto y baile "flamencos".

3) El más grave y más teórico: la pornografía no está al alcance de los menores, que son, y esto todo psicopedagogo lo sabe, sus consumidores más ávidos. Del mismo modo que no pueden adquirir revistas pornográficas pueden ver, en cambio, reproducciones de desnudos de Goya, Rubens o Delacroix. Doy la palabra a los psicólogos: ¿hasta qué punto deslinda el adolescente entre la "Maja Desnuda" de Goya e Isabel Sarli, desnuda? - *Esteban Otero.*

## Aspectos de la información periodística en América Latina

El primer siglo de vida institucional de la mayor parte de los países sudamericanos ha sido marcado por el monopolio francés en el plano de la información. Por lo tanto, la visión del mundo que tenían los lectores de periódicos de esta parte del continente era bajo el ángulo francés. "La Agencia Havas en América del Sur no es sólo un grupo de diarios, es toda la prensa", declaraba en 1911 el director de la misma, Charles Houssaye. Ella fué el cordón umbilical por el cual Francia alimentó con su cultura y su civilización los países de la América Latina. Esta agencia de información fué uno de los principales factores de acercamiento de los países sudamericanos hacia Francia, pues las actitudes de una opinión pública nacional respecto a un país extranjero dependen en gran parte de la percepción que ella se ha formado, en función de como fué informada.

### INVERSIONES Y EMIGRANTES

La agencia francesa se instaló en América del Sur después de la repartición del mundo —julio 1859—, por parte de las agencias existentes, Havas (francesa), Reuter (inglesa) y Wolff (alemana), que le adjudicó la América española y portuguesa. Las razones de Havas para elegir esta parte del mundo fueron el gran número de emigrantes y las inversiones francesas.

La emigración francesa, especialmente en los países del Atlántico Sur, fue muy im-

portante. En Montevideo, según un censo de octubre de 1843, los franceses que se declararon tales, constituían cerca de un cuarto total de la población.

En el aspecto económico, Francia ocupó hasta la primera guerra mundial el segundo lugar, después de Inglaterra, en las inversiones en América Latina. La información de esta región era indispensable para las previsiones de los banqueros, de los comerciantes y de los especuladores. Es necesario recordar que ninguno de los fundadores de las tres primeras grandes agencias fueron periodistas, sino hombres de negocios que en el momento oportuno trataron de llenar una nueva necesidad.

Al comienzo, el principal problema de las agencias era la transmisión de noticias. Por ejemplo, en 1865, la noticia del asesinato de Abraham Lincoln tardó un mes en llegar a Santiago de Chile por correo marítimo.

El primer cable que atravesó el Atlántico Sur, uniendo Europa y esta parte del continente llegó a la costa brasilera en los primeros meses de 1874. Desde 1866, existía un cable a través de la desembocadura del Río de la Plata que aseguraba la comunicación entre Montevideo y Buenos Aires.

En 1869, Havas y Reuter decidieron explotar a gastos comunes el servicio de informaciones para la América del Sur. Esta unión duró hasta mayo de 1876.

### BRASIL, ARGENTINA Y URUGUAY

El servicio de la Agencia Telegráfica Havas-Reuter comenzó a publicarse en el "Jornal do Comercio" de Río de Janeiro, a partir del 1 de agosto de 1874.

En Argentina, el primer diario en publicar el servicio teleográfico europeo fué "The Buenos Aires Herald", diario inglés fundado el 15 de setiembre de 1876 en la capital bonaerense.

En Uruguay, el servicio Havas, con informaciones comerciales, apareció en 1875 en "El Telégrafo Marítimo". En 1882 se pudo leer en "El Hilo Eléctrico" de León Strauss, el servicio teleográfico completo de informaciones de todo el mundo. El 6 de octubre de 1885 se inauguró el primer servicio telegrá-

fico cotidiano con Europa por parte de "La France", órgano de la colonia francesa, dirigido por Carlos Garet. Es de destacar que aun no existía un servicio telegráfico cotidiano con los departamentos del interior. Era más fácil para la prensa montevideana recibir una noticia de París, que de Salto.

Cuando los diarios comienzan a publicar las noticias internacionales del servicio Havas, el público sud-americano manifiesta una cierta resistencia a creer en la autenticidad de esos cables. Los diarios chilenos, por ejemplo, publicaban el texto original con la traducción al lado, para darle un carácter de mayor verosimilitud.

#### LAS AGENCIAS AMERICANAS

Este período próspero para la agencia francesa, que ilustra la declaración de C. Houssaye, llega a su fin con la primera guerra mundial.

Durante el eclipse de Havas, las agencias americanas encontraron un mercado interesante en los diarios sudamericanos, quienes les llevaron a transformarse en agencias mundiales. Ellos tenían una masa de lectores, la mayor parte europeos, que exigían una vasta información del Viejo Mundo. Algunos de estos diarios publicaban un número de páginas superior a la de los periódicos europeos, de manera que las agencias americanas fueron obligadas a desarrollar considerablemente sus servicios.

Después de la guerra 1914-18, la Associated Press y la United Press le hicieron la vida difícil a la agencia francesa.

Durante la década del treinta, la agencia Havas tuvo un refloramiento que duró hasta la segunda guerra mundial. El se debió a la actividad de un gran periodista, León Rollin, y a la utilización de la radiotelegrafía para la transmisión de noticias, lo cual permitió abaratar los gastos. Las agencias americanas ligadas por contratos a las compañías de cables tardaron mucho tiempo en convencerse de la eficacia de la radiotelegrafía, lo cual permitió a la Agencia Havas demostrar la calidad de sus servicios renovados y relativamente más baratos, consolidando su antiguo prestigio.

Durante la última guerra, Havas se transformó en un instrumento de propaganda del Gobierno de Vichy. A la liberación, las oficinas de Havas fueron reorganizadas, creándose la Agencia France-Presse.

Manuel Olarreaga

## La muerte de Carlos Vega

No es lugar común ni generoso ni perdurable entusiasmo postrero de sudamericano, decir que la muerte de Carlos Vega acaecida en Buenos Aires hace unos días, despoja a la musicología universal de una de sus mentalidades más robustas, más audaces, más lúcidas.

Iba a cumplir 68 años y en el mes de octubre pasado en su estudio de la calle Cangallo con voz quebrada me dijo: "Ayes-tarán: me muero dentro de tres meses. Sin embargo, aquí dentro — y se tocó la frente— hay ideas y libros inéditos para alimentar treinta años de vida". Sus manos entonces recorrieron los altos manuscritos de transcripción de los trovadores y como quien no da mayor importancia nos mostró prolijamente los originales de su último libro que entraba en ese momento en la imprenta, "El Tango Argentino", el definitivo ensayo —creo— sobre este tema.

"Músico soy y nada de la música me es ajeno", pensó yo. Carlos Vega había concebido la música como una coherente y vasta unidad que había que estudiar en toda la profundidad y en toda la extensión de su vivencia. Frente a la tradicional musicología histórica y restringida de los tiempos pretéritos que él conocía tan bien —sobre todo el de la Edad Media secular— se alineaba en su mente una musicología que tocaba, ya en la realidad folklórica, ya la de la mesomúsica, ya la de las culturas no occidentales.

Antes de que Jaap Kunst hubiera acuñado en 1950 la palabra "Etnomusicología", Carlos Vega trabajaba con la realidad musical que cubría esa expresión como un experto consumado.

Había nacido Vega en Cañuelas, provincia de Buenos Aires, el 14 de abril de 1898,

y en una carta memorable enviada a cierto promotor musical que criticó con livandad extrema su tratado de "Fraseología" se retrató así: "Quiero decirle ante todo, algunas palabras sobre mi supuesto aislamiento y mi condición de autodidacta. No existe un autodidacta absoluto: Ud. sabe que llamamos así a quien no tuvo estímulo ni el apremio directo del maestro, pero nadie puede prescindir de los maestros, indirectamente. Yo tuve a los doce años, profesor de teoría y solfeo, a los quince de violín, a los diez y siete de guitarra, después de piano y finalmente de armonía. A los veinticinco años era concertista y ofrecí algunos actos de concierto en Buenos Aires. En seguida abandoné la música como arte para dedicarme a la musicología, en la cual soy autodidacta. Desde entonces (1926) me dediqué a estudiar los trabajos de los más grandes musicólogos del mundo. Gran parte de la obra de Hornbostel me es perfectamente conocida". . .

Después de dar a conocer en 1931 su primer libro sobre "La música de un código colonial del siglo XVII", se lanzó a la tarea de recolección sistemática del folklore musical argentino. A lomo de mula con su aparato "Presto" de grabación de discos y su grupo electrógeno que pesaba más de 30 kilos se internó en el Chaco y tomó en la tribu de los "matacos" impresionantes registros que son hoy uno de los tesoros de la etnología musical sudamericana. Provincia a provincia y luego los países limítrofes, fué cubriendo metódicamente su recolección y paralelamente siguió trabajando en los códices trovadorescos cuyas copias fotostáticas le había donado en testamento el gran arabista Julián Ribera, el autor de "La música en las Cantigas" de Alfonso el Sabio. La observación inicial de Carlos Vega hace 35 años fué la de percatarse de la similitud de los sistemas musicales del folklore sudamericano con los que "a prima facie" y hasta donde se conocían, existían en la música profana europea del siglo XIII. Surgió en él de inmediato la "hipótesis de trabajo" de que la música de los trovadores no había muerto y que sus características po-

dían conocerse por tradición oral en el mundo folklórico, previa una severa crítica de los materiales recolectados. Para demostrar esa hipótesis comenzó entonces una doble y larga faena de recolección: por un lado en el estrato folklórico sudamericano; por otro en los códices trovadorescos. Para ello era necesario dar con la clave de la notación trovadoresca ya que las versiones que se conocían —insuficientes y contradictorias— no satisficaban ni bastificaban el deseo de realizar una lectura coherente de los documentos. Esa clave se inducía por los vestigios sobrevivientes del arte trovadoresco en el campo del folklore sudamericano, y se deducía de la lectura cuidadosa y paciente de los teóricos medievales que trataban, a manera de compleja teoría del solfeo del siglo XIII, las notaciones de ese período.

Los resultados fueron anticipados en dos ocasiones: en un folleto "El movimiento de los trovadores" publicado en 1959 y en un extenso artículo aparecido en el número 35 del "Boletín Interamericano de Música" editado en Washington por la Unión Panamericana. Previamente, invitado por la Unesco, disertó en 1957 en el Instituto de Musicología de la Universidad de París, presentado en esa oportunidad por el más eminente medievalista francés, Jacques Chailley.

Entre tanto Vega había ido publicando una obra gigantesca en extensión y profundidad: "Danzas y Canciones Argentinas" en 1936, los dos volúmenes de su "Fraseología" en 1941, el "Panorama de la música popular argentina" en 1944, "Los instrumentos aborígenes y criollos de la Argentina" en 1946, "Las danzas populares argentinas" en 1952, "La ciencia del Folklore" en 1960, "Las canciones folklóricas argentinas" en 1965. Omite la enumeración de sus libros menores.

Sin embargo sus obras definitivas: "Los Cancioneros Argentinos" y "La música de los trovadores", permanecen inéditas. Cuando ellas vean luz, todas la audaces hipótesis de Vega, alcanzarán su demostración y coronamiento. Frente al espíritu acumulativo anglosajón, simplista y ostentoso, él se lanzó a la elaboración de los

materiales y desembocó en ideas como la del ascenso y descenso de las danzas folklóricas en los salones señoriales primero y burgueses luego que hoy corren por todo el mundo. Pero también, frente al espíritu frívolo y comodón de los sudamericanos de elaborar hipótesis conjeturales sin sustento masivo de documentos ni crítica de los mismos, se lanzó a la agobiadora tarea de recolectarlos en su misma fuente. Su colección de grabaciones de campo, la más importante de la América Latina, alcanza a seis mil registros. Y como si ello fuera poco orientó al grupo de investigadores que comenzaron a tomar contacto con la realidad del folklore del continente. Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera, hoy en Venezuela; el que habla en el Uruguay.

Hace cinco años Vega fué invitado por

el Sodre (1) para realizar tres disertaciones sobre folklore argentino; llegó con sus grabaciones y registró en el Instituto un ciclo que de inmediato se va a escuchar. El Archivo de la Palabra del Sodre presta hoy un invaluable servicio porque debe saberse que es esta una de las pocas veces en que su voz quedó debidamente registrada. ¿Y qué mejor homenaje que éste de escuchar una lección del gran maestro que acaba de desaparecer?

Lauro Ayestarán

(1) El profesor Ayestarán tenía una larga amistad y devoción personal por el ilustre Carlos Vega. Este texto que nos ha cedido, con "Temas" ya en la imprenta, fué leído por las ondas de CX 6, Sodre (Radio Oficial) el 19 de marzo pasado. Sin pretender ser el texto de homenaje al maestro desaparecido, que el Profesor Ayestarán está preparando, encierran el testimonio inmediato y espontáneo que nos interesaba recoger y aquí lo damos.

## Seis Poetas Jóvenes del Perú

Selección y Nota:

JOSE MIGUEL OVIEDO

*En el Perú, la temperatura literaria actual está dada por sus jóvenes poetas. Desde las aulas universitarias; utilizando como instrumentos ciertas revistas exclusivamente poéticas (sobre todo, HARAU); al amparo de instituciones que les brindan tribunas para escribir, enseñar o leer sus propias obras; estimulados por premios que les consagran en plena juventud (Premio "El Poeta Joven del Perú", con 15,000 soles de recompensa y publicación) y por editoriales (como "La Rama Florida", montada por el poeta Javier Sologuren a partir de una "minerva") que les imprimen plaquetas pulcras y económicas; detectados desde temprano por la crítica y los estudios de la literatura; hasta con algunos centros de reunión que facilitan la discusión y el contacto personal, los poetas peruanos de hoy comienzan a practicar su oficio en condiciones muchísimo más ventajosas que los de la generación anterior. Estos (y los anteriores también) tuvieron que vencer la resistencia de una Lima que, culturalmente, era un perfecto páramo, donde ser poeta era una ridícula locura, una enfermedad vergonzosa que esconder; los de ahora reciben orgullosamente el título de poetas cuando cruzan el umbral de la adolescencia, dialogan sin sentimiento de inferioridad con los mayores, exhiben una saludable insolencia cuando los entrevistan (lo que no ocurre pocas veces), escriben en periódicos y, si pueden, escandalizan y provocan. Las cosas han cambiado en este país y la insurgencia poética no es uno de los fenómenos menos significativos.*

*Se reúnen aquí seis de ellos, ninguno de los cuales pasa de los 26 años; los menores acaban de nacer a la literatura. Naturalmente, su obra édita es breve (dos o tres libritos, a veces un cuaderno) y no es fácil distinguir qué tendencias representan ni de qué modo vienen a implantarse en el panorama general de la poesía peruana. Pero algunos rasgos generales pueden señalarse; en primer término, son buenos lectores, se interesan por las obras de los otros —no siempre para destrozarlas. Luego, son descreídos estéticamente (aunque no políticamente); no hay teoría que los satisfaga, ni siquiera la suya propia y por eso, siendo distintas sus búsquedas, el tono que los hermana "generacionalmente" es el escepticismo, la reserva, la duda. Por último, no ignoran a los jóvenes que, en la costa o en la sierra, tratan de mover las pesadas losas que sellan la cultura provinciana. Los poetas de Lima escuchan ahora las voces que les llegan desde Trujillo, Arequipa, Cuzco, y hasta auspician su "debut" capitalino.*

Estos seis son, pues, frutos selectos de una cosecha muy rica. ¿Qué nos dicen, cómo nos lo dicen? Sin dogmas literarios, jactándose de su sinceridad, cada uno canta a su modo: César Calvo parece el de lenguaje más lujoso y modulado, el de imágenes más deslumbrantes, refinadas; Rodolfo Hinostroza enfoja también sus versos, lentos y amplios, para dar cabida a extrañas visiones que mezclan incongruentemente la mitología y los acontecimientos políticos inmediatos; Javier Heraud refleja en su poesía una generosa pasión por la vida y una turbadora premonición de la muerte; Antonio Cisneros reconstruye escenas de nuestra historia para demolerlas bajo el peso de una crítica sarcástica, de fría lucidez; Julio Ortega mira el espectáculo de su vida interior que lo sumerge en un mundo de espejos metafísicos y de angustias indefinibles; Marco Martos elige deliberadamente el prosaísmo y se burla de la absurdidad de todo. Son sus primeras palabras y no garantizamos que algunas no parezcan balbuceos. De todos modos, son voces que nos interesan, que nos conmueven; ojalá escapen a esa triste ley de la literatura peruana que ha condenado a sus poetas a la muerte prematura —esto es, al silencio— al borde de los 30 años.

JOSE MIGUEL OVIEDO

## César Calvo

### NOCTURNO DE VERMONT

Me ha contado también que allá las noches  
tienen ojos azules  
y lavan sus cabellos en ginebra.

¿Es cierto que allá en Vermont, cuando sueñas,  
el silencio es un viento de jazz sobre la hierba?

¿Y es cierto que allá en Vermont los geranios  
inclinan al crepúsculo,  
y en tu voz, a la hora de mi nombre,  
en tu voz, las tristezas?

O tal vez, desde Vermont enojado de otoño,  
besada tarde a tarde por un idioma pálido  
sumerges en olvido la cabeza.

Porque en barcos de nieve, diariamente,  
tus cartas  
no me llegan.

Y como el prisionero que sostiene  
con su frente lejana  
las estrellas:  
chamuscadas las manos, diariamente  
te busco entre la niebla.

Ni el galope del mar; atrás quedaron  
inmóviles sus cascos de diamante en la arena.

Pero un viento más bello  
amanece en mi cuarto,  
un viento más cargado de naufragios que el mar.  
(Qué luna inalcanzable  
desmadejan tus manos  
en tanto el tiempo temporal golpeando  
como una puerta de silencio suena.)

Desde el viento te escribo.  
Y es cual si navegaran mis palabras  
en los frascos de nácar que los sobrevivientes  
encargan al vaivén de las sirenas.

A lo lejos escucho  
el estrujado celofán del río  
bajar por la ladera  
(un silencio de jazz sobre la hierba).

Y pregunto y pregunto:

¿Es cierto que allá en Vermont  
las noches tienen ojos azules  
y lavan sus cabellos en ginebra?

¿Es cierto que allá en Vermont los geranios  
otoñan la tristeza?

¿Es cierto que allá en Vermont es agosto  
y en este mar, ausencia....?

## POEMA II

También en las paredes,  
en el aire,  
en la hierba de vidrio que crece sobre el sueño,  
en los relampagueantes tejados del mar.  
Cubierto por el moho,  
escrito con un hueso sobre la arena húmeda,  
sangrando como un pájaro en la nieve,  
ahorcado en las lianas de la lluvia,  
dibujado por mí en los urinarios,  
rengueando entre las ruinas,  
como el humo sonámbulo en los bares,  
andrajoso,  
sagrado,  
incomparable,  
a la intemperie,  
indefenso aserrín bajo qué pies mojados,  
expuesto a la saliva de los mudos,  
a las injurias,  
a las inundaciones,  
a los codazos de los transeúntes,  
al amor:

Tu nombre.  
Vaho de hollín perdido en un espejo,  
serpiente de mercurio  
en el pico roto de un huacquirí,  
tu nombre que cae en la mano de los mendigos,  
tu nombre como una llave en el fondo de un pozo,  
tu nombre como un ala de ceniza  
ardiendo  
en todas partes  
sobre mi corazón.

## POEMA V

(No ignoro que los muertos esperaban, al doblar inmediato de cada despedida, para poner el asco de su sed en tu rostro. Si de silencio entonces mis trajines de pez sobre tus hombros, fue porque a los pantanos desnudo y siempre solo contigo fui, monstruosamente hermoso.

Magdalena, tu rostro.

Mientras enloquecías de arena en el rocío, y el insomnio azotaba tus muslos y la luna, con esa astucia propia de los ciegos: yo tocaba tu rostro.  
Falanges de la dicha, epidermis del odio, Magdalena, mis manos de leproso.)

Nació en 1940, en Iquitos. Ha publicado: *Poemas bajo tierra* (Lima, 1961), *Ausencias y retardos* (Lima, 1963). Primer Premio del Concurso "El Poeta Joven de Perú" 1961 (compartido con Javier Heraud). Mención Honrosa en el Concurso Casa de las Américas, de La Habana.

## Rodolfo Hinostroza

### AL EXTRANJERO

El extranjero canta entre mares resecos. Su voz se asemeja a un entrechocar de piedras, es árida como los terrones rojos. Sabemos que en su pueblo, justamente bajo la estatua de Neptuno y la hierbamala algo ha terminado de morir.  
(Lo vieron en Queen Street mezclado a las procesiones bárbaras bebiendo del gollote licores concebidos por esas hierbas secas, y esto fue en tiempos del ciclón de la gruesa cintura.)  
Se sabe que ha pisado el espíritu de sus jóvenes amantes, que ha besado las cuernas de un bergantín que oía. Se sabe que cerca de Artemisa y más tarde en La Mulata se bañaba desnudo y decía que el mar era de orines de virgen, y esto era hacia el quinto año de la revolución.  
(Hace más de dos años se le vió en la Plaza del Caballito descifrando las inscripciones de cierto momento. Y reía con ganas, y abrazaba a su amiga, una que tenía rostro de medallón azteca.)  
El sol le da en los ojos y fatiga su nuca.  
El extranjero hilvana fragmentos y fragmentos de canciones, y recuerda los arcos de los grillos y la forma de las constelaciones como viejos rebaños congelados. Hay soledad en las partes siderales ahora. Hay soledad en los caminos mundos y en las pavorosas piedras que guardan las ciudades. Reposan las llanuras reseca, y los mitos, y los nombres de las ciudades ácidas y las moscas que rondan esa fruta podrida.

## LA VOZ EN LA PLAYA

“...Mañana, cuando reposen como trozos de yegua al sol la Santa Biblia y el Talmud, reseco en nuestras bocas estará el sabor a sangre ajena, y el enemigo será sólo una palabra repugnante a nuestra lengua. Maldeciremos el tacto de la lluvia, el olor del mar, la olla del crepúsculo. Ella, la Idea, finalmente refulgirá como un pedazo de nieve a la luna. Yo no estaré. Entonces mis huesos hablarán por mí, y este siglo de catástrofes y trágica grandeza, penderá ante mis ojos que vieron el fulgor de la matanza. Entonces querré decir que no participé y que mi amor fue más hondo que el devenir de los espejos y las esferas naturales. Entonces querré decirlo en tanto otras voces no me cierren la boca. Maldeciré esta vida que atado al rejón me hizo ser lo que no era, y miraré con amargura a los hijos engendrados en la mujer que no era la mía robada por el espectro de la Idea. La luna cantará en la espalda de los héroes y otros ojos mirarán estas mismas estrellas, y se preguntarán si estuvo bien que pensáramos en la inútil metafísica en este siglo violento, entre el hedor de los hombres que amamos, y la inmaculada muerte.

(Vida, soez bajel de lo que era humano en nosotros. La historia, como un buey en la noche, nos arrastró a la Gran Aventura, y además poseyó nuestro cuerpo una intolerable sed de vivir en otro mundo, distinto a todo lo conocido, y agotar las formas de experiencias resecaas en el tiempo como muertas mariposas). Otros sabrán de otro mundo, porque la fatiga, y los dioses que derramaron su sangre en mis errores, me anuncian que he perdido la pureza. Que soy el débil resultado de la circunstancia histórica, marcado por el egoísmo de mi raza, y señalado desde lejos por el dedo negro de la paridora. Dormiré un largo rato aún, y luego bajaré a la playa, y beberé, y escucharé las viejas voces de otros tiempos...”

## FINAL

*¿Qué visitáis tan lejos, que es necesario que soñemos,  
y en soñar perdamos la vida y aún soñemos?*

*Sant-John Perse*

¿Qué es aquello, qué es aquello? Dí.  
Tengo los párpados heridos hoy como casi nunca. Dí  
si aquello se desplaza como un tropel de aguas vivas  
o si lo ha detenido ese espino del odio. Dí,  
porque en noches pasadas tuve un sueño y el alba  
me llenó de amargura. Tenía los sentidos colmados,

pensé que iban a estallar y entonces desperté  
y el sol ya se reflejaba en el lavatorio, dibujando  
formas y formas luminosas en el techo del cuarto.  
¿Qué es aquello? Dílo, porque sé que está hecho  
de la terca sustancia de los sueños, porque sé  
que aquello obsedió la vejez de mi nodriza y  
llenó de azucenas los cántaros, allá, en mi infancia.  
Dílo, o que otro lo diga. Dílo o yo tendré que volver a hablar  
entre el caos y la muerte repartido, y mis palabras  
enfermarán y harán volverse locos a los hijos  
de los notables.

Nació en Lima, en 1941. Ha publicado *Consejero del lobo* (1965). Escribe también teatro.

## Javier Heraud

### MI CASA

1  
Mi cuarto es una  
manzana,  
con sus  
libros,  
con su  
cáscara,  
con su cama  
tierna para  
la noche dura.  
Mi cuarto es el  
de todos,  
es decir,  
con su  
lmparín que  
me permite reir  
al lado de Vallejo,  
me permite reir  
la luz eterna de  
Neruda.  
Mi cuarto, en  
fin,  
es una  
manzana,  
con sus libros,  
sus papeles,  
conmigo,  
con su  
corazón.

Por mi ventana nace  
el sol casi todas  
las mañanas.  
Y en mi cara,  
en mis manos,  
en el dulce  
clamor de la luz pura,  
abro mis ojos entre la  
noche muerta,  
entre la tierna  
esperanza de  
quedar vivo un  
día más,  
un nuevo día,  
para  
abrir los  
ojos ante la  
luz eterna.

#### YO NO ME RIO DE LA MUERTE

Tú quisiste descansar  
en tierra muerta y en olvido.  
Creías poder vivir sólo  
en el mar, o en los montes.  
Luego supiste que la vida  
es soledad entre los hombres  
y soledad entre los valles.  
Que los días que circulaban  
en tu pecho sólo eran muestras  
de dolor entre tu llanto. Pobre  
amigo. No sabías nada ni llorabas nada.

Yo nunca me río  
de la muerte.  
Simplemente  
sucede que  
no tengo  
miedo  
de  
morir  
entre  
pájaros y árboles.

Yo no me río de la muerte.  
Pero a veces tengo sed  
y pido un poco de vida,  
a veces tengo sed y pregunto  
diariamente, y como siempre  
sucede que no hallo respuestas  
sino una carcajada profunda

y negra. Ya lo dije, nunca  
suelo reír de la muerte,  
pero sí conozco su blanco  
rostro, su tétrica vestimenta.

Yo no me río de la muerte.  
Sin embargo, conozco su  
blanca casa, conozco su  
blanca vestimenta, conozco  
su humedad y su silencio.  
Claro está, la muerte no  
me ha visitado todavía,  
y ustedes preguntarán: ¿qué  
conoces? No conozco nada.  
Es cierto también eso.  
Empero, sé que al llegar  
ella yo estaré esperando,  
yo estaré esperando de pie  
o tal vez desayunando.  
La miraré blandamente  
(no se vaya a asustar)  
y como jamás he reído  
de su túnica, la acompañaré,  
solitario y solitario.

#### EL NUEVO VIAJE

Hacía  
las blancas montañas  
que me esperan  
debo viajar nuevamente.

Hacia los mismos vientos  
y hacia los mismos naranjales  
deben mis pies enormes  
acaparar las tierras  
y tienen mis ojos  
que acariciar las parras  
de los campos.

Viaje rotundo y solo:  
¡qué difícil es dejar  
todo abandonado!  
¡Qué difícil es vivir  
entre ciudades y ciudades,  
una calle,  
un tranvía,  
todo se acumula  
para que sobreviva  
la eterna estación  
del desencanto!

No se puede pasear  
por las arenas  
si existen caracoles  
opresores y arañas  
submarinas.

Y sin embargo,  
caminando un poco,  
volteando hacia la izquierda,  
se llega a la montaña  
y a los ríos.

No es que yo quiera  
alejarme de la vida,  
sino que tengo  
que acercarme hacia la muerte.

No es que yo quiera  
asegurar mis pasos:  
a cada rato nos  
tienden emboscadas,  
a cada rato nos roban  
nuestras cartas,  
a cada rato nos salen  
con engaños.

Es mejor: lo recomiendo:  
Alejarse por un tiempo  
del bullicio  
y conocer  
las montañas ignoradas.

#### ARTE POETICA

En verdad, en verdad hablando,  
la poesía es un trabajo difícil  
que se pierde o se gana  
al compás de los años otoñales.

(Cuando uno es joven  
y las flores que caen no se recogen  
uno escribe y escribe entre las noches,  
y a veces se llenan cientos y cientos  
de cuartillas inservibles.  
Uno puede alardear y decir

"yo escribo y no corrijo,  
los poemas salen de mi mano  
como la primavera que derrumbaron  
los viejos cipreses de mi calle".)  
Pero conforme pasa el tiempo  
y los años se filtran entre las sienes,  
la poesía se va haciendo  
trabajo de alfarero,  
arcilla que se cuece entre las manos,  
arcilla que moldean fuegos rápidos.

Y la poesía es  
un relámpago maravilloso,  
una lluvia de palabras silenciosas,  
un bosque de latidos y esperanzas,  
el canto de los pueblos oprimidos,  
el nuevo canto de los pueblos liberados.

Y la poesía es entonces,  
el amor, la muerte,  
la redención del hombre.

Nació en 1942, en Lima. Se hizo guerrillero y fue muerto por la policía en 1963, en plena selva peruana. Publicó: *El río* (Lima, 1960), *El viaje* (Lima, 1961); en forma póstuma aparecieron sus *Poesías completas y homenaje* (Lima, 1964). Primer Premio del Concurso "El Poeta Joven del Perú" 1961. Premio de Poesía en los "Juegos Florales de la Universidad de San Marcos" 1961 (otorgado póstumamente).

### Antonio Cisneros

#### PACHACAMAC

Todavía la tierra entre mis dedos  
y esta dura paja, me entristecen.  
Aquí, el constructor hundía sus rodillas  
en la arena, o espantaba  
muchachos de quemadas espaldas,  
merodeadores de estanques y terrazas.  
No han llegado las balsas,  
ni los viejos con sus gorros peludos,  
su cinta de colmillos. Apenas  
unas lagartijas arrugadas y verdes  
se acuestan en los muros, orinan  
casi a diario sobre el pellejo  
del sabio constructor.

## LOS CONQUISTADORES MUERTOS

### I

Por el agua aparecieron  
los hombres de carne azul,  
que arrastraban su barba  
y no dormían  
para robarse el pellejo.  
Negociantes de cruces  
y aguardiente,  
comenzaron las ciudades  
con un templo.

### II

Durante este verano de 1526,  
derrumbóse la lluvia  
sobre sus diarios trajes y cabezas,  
cuando ninguno había remendado  
las viejas armaduras oxidadas.  
Crecieron también, negras higueras  
entre bancas y altares.  
En los tejados  
unos gorriones le cerraban el pico  
a las campanas.  
Después en el Perú, nadie fue dueño  
de mover sus zapatos por la casa  
sin pisar a los muertos  
ni acostarse junto a las blancas sillas  
o pantanos,  
sin compartir el lecho con algunos  
parientes cancerosos.  
Cagados por arañas y alacranes,  
pocos sobrevivieron a sus caballos.

## CUANDO LIBRADO DEL DEMONIO, COMULGUE DE MANOS DEL OBISPO

Señor, siento tu sangre  
embravecer mis venas,  
lecho de hojas tu carne  
me conforta,  
es más dulce este amor  
de los rigores,  
que ropajes ociosos  
y tabernas.  
Fiero, me has colmado  
de favores,  
mas mi reciente piedad  
está quejosa

del obispo. Señor,  
tu santo cuerpo en sus manos  
—las mismas que secuestran  
candelabros  
y los cambian por vino—  
se hace añicos.  
Manos viajeras  
entre confesionarios  
sobre el cuerpo  
de viudas  
o muchachos.  
Raja sus dedos, Señor,  
con sal lava sus ojos,  
que las ratas  
mastiquen sus anillos,  
su mitra colorada,  
y haz un cerco, Señor,  
con tus guerreros,  
porque el diablo  
no escape de su alma.

## DESCRIPCION DE PLAZA, MONUMENTO Y ALEGORIAS EN BRONCE

El caballo, un libertador  
de verde bronce y blanco  
por los pájaros.  
Tres gordas muchachas:  
Patria, Libertad  
y un poco recostada  
la Justicia. Junto al rabo  
de caballo: Soberanía,  
Fraternidad, Buenas Costumbres  
(gran barriga y laureles  
abiertos en sus manos).  
Modestia y Caridad  
refriegan ramas  
sobre el libertador,  
envuelto en la bandera  
verde y blanca.  
Arcángeles con cuernos  
de abundancia. Una placa  
con el nombre del muerto,  
alcalde de turno,  
firmas auspiciadoras,  
las batallas, presidente  
y obispos. Empalados  
senderos, escaleras  
para uso de mendigos, oxidadas  
casi a diario por los perros.  
Bancas de palo, geranios, otras muchachas  
(su pelo blanco verde): Esperanza,

Belleza, Castidad,  
al fondo Primavera, ficus agusanados,  
Democracia. Casi a diario  
también, guardias de asalto:  
negros garrotes, cascos verdes  
o blancos por los pájaros.

Nació en 1942, en Lima. Ha publicado: *Destierro* (Lima, 1961); *David* (Lima, 1962); *Comentarios Reales* (Lima, 1964). Premio Nacional de Poesía 1964.

## Julio Ortega

### JULIO ORTEGA

Nado en un negro mar  
soñando a mi lado una mujer.  
Estas aguas que domino  
me ocultan el abismo  
donde podría olvidarme en pez o flora.  
Sobre el agua mi cuerpo, y una espada  
en mi mano.  
Los reflejos persiguen la ceguera de mi sombra.  
El mar una araña, la noche un murciélago.  
Ya gano una oculta orilla:  
abismos de oscuras montañas,  
azul, me abren el cielo;  
y en un perdido rincón  
mi cuerpo tiembla  
cuando esta infinitud  
posa en mi mirada  
su peso de piedra.

### MI PADRE

Cuando inclina su cabeza,  
el mundo en mi pecho reposa.  
Oigo la voz del mar, llamándome;  
el dedo del tiempo haciéndome nacer,  
otra vez dibujándome.  
Fuma inmóvil y se duerme  
de tanta vida. El mundo se mece  
en su entresueño; por él yo despierto.  
Y cuando acabe su cigarro  
el humo que arrojó seguirá dibujándolo  
ante mis ojos,  
como un licor dorado que se embriaga  
de silencio.

### EL CANDIL

Qué será de nosotros, mañana cuando esta casa dejemos,  
el país de nuestra juventud, estos sueños.  
Qué lugar, quiénes, leerán en nuestros rostros  
la ausencia de un tiempo más nuevo  
donde todo objeto elevó su figura.  
Qué mañana, cuál cielo, nos abrirán los ojos,  
en el lecho del fin del día, qué lecho, al nuevo  
sol de qué suelo.  
Qué será de este cuerpo, de esta cueva en ruta trajinada;  
si mi blanda piedra aprenderá su vuelo.  
Oh sí, tú, el aprendiz que sueñas en tus pasos el camino,  
aprieta tus ojos al aire de tu hora,  
del filo de tu sombra prosigue tu dibujo,  
cúmplete.  
Ordena las piedras de tu cueva,  
dirige el vértice de tu cuerpo,  
de pie siempre, arco y flecha,  
tu corazón un blanco.

Destello  
ojo anhelante.  
Fluye una mano de dedos invisible.  
Aprehede en su temblor —viento  
tras el ala—  
Va el cuerpo opaco: ciega  
la luz en sus ojos.  
Pero fugaz ha sido visto  
desde un espejo oculto.  
Aquél destello lo descubre:  
quieto.  
Y se rinde, como una piel,  
el cuerpo.

Nació en 1942, en Casma. Ha publicado: *De este reino* (Lima, 1964); también ha escrito teatro y una biografía del poeta José María Eguren. Primeros Premios de Cuento y Poesía en los "Juegos Florales de la Universidad Católica" 1963 y 1964.

FABULA

¿Recuerdas  
 los cuentos  
 de princesas  
 y animales,  
 recuerdas  
 los cuentos  
 de las uvas  
 y las zorras,  
 de la lechera  
 y de sus sueños,  
 de la cigarra  
 y de su canto,  
 los recuerdas?  
 Te voy a dar  
 una sorpresa:  
 también yo soy un animal,  
 también se han ocupado de mí  
 sin saberlo:  
 soy la vituperada cigarra  
 de los cuentos morales,  
 soy la cigarra  
 y canto en el verano  
 con mis pinceles negros,  
 con mis mágicas palabras  
 robadas de los diccionarios,  
 canto alegremente  
 a lo que me rodean:  
 canto al amor sencillo y bueno,  
 canto a los deseos turbios,  
 canto al mar —gigantesco mensaje  
 de esperanzas y torbellinos—,  
 canto al hombre  
 y a sus sueños,  
 canto a todo lo que veo.  
 Soy feliz,  
 soy la cigarra de los cuentos.

2

Cuando llega el invierno  
 me hundo en mis calcetines negros,  
 me zambullo en el silencio  
 y abandono mi lira  
 entre los helechos.

De mi torpe sueño  
 me despiertan,  
 la ignorancia,  
 las preguntas difíciles,  
 la búsqueda de los valores.  
 Entonces dejo las aguas tranquilas  
 y me convierto  
 en el germen del suicidio colectivo,  
 en el último balido de la desesperanza,  
 en el corazón de las granadas en la batalla,  
 en el furor desencadenado,  
 en la angustia torpe  
 y sin causa aparente,  
 en el heraldo,  
 en la muerte personificada.  
 Detrás de cada sonrisa  
 escondo la guadaña.

3

A veces visito la ciudad  
 y hago lo que todos:  
 camino por las calles,  
 subo a los tranvías,  
 compro los periódicos.  
 Me aburro.  
 Entro en los cinemas.  
 El suicidio me sonríe  
 desde las azoteas  
 de los edificios altos.  
 No le hago caso,  
 regreso al campo.

4

No lo olvides:  
 soy la cigarra y canto  
 y pido un favor  
 con la mirada puesta  
 en las estrellas:  
 búscame un amigo  
 que me dé pan y vino,  
 casa y trabajo fácil  
 en los duros días  
 que se acercan.  
 Sé que estamos en febrero,  
 pero soy una cigarra moderna,  
 me estoy volviendo cauto.

Todos suponen  
que mis veinte años  
encierran juventud  
y un sol agradable.  
Todos creen  
que rezo los domingos  
o que soy camarada.  
Se engañan.  
Soy un ser despreciable.  
Destilo pus  
y escupo vinagre.  
Mi barca navega  
sin velas  
por las cloacas.  
Sé que soy malo,  
no se engañen.  
Soy malo,  
pero trato de arreglarme.

Con desusado  
interés  
leo libros y revistas  
sobre  
la cuestión social  
pero no visito  
las barriadas  
ni quiero alfabetizar.  
Cargado  
de dudas  
digo mi palabra  
a los que buscan  
mi amistad.  
Qué puede importar  
lo que pienso  
a todos los demás:  
yo no hablo  
de barquitos  
ni hago  
juego intelectual;  
escribo  
para calmar  
mis nervios,  
casi por necesidad.

Nació en Piura, en 1942. Ha publicado *Casa nuestra* (Lima, 1965).

**SHELL  
EN EL  
MUNDO  
DE LA**

**QUIMICA**

Todo lo que se asocia a SHELL en el campo del petróleo, tiene su equivalente cuando el clásico símbolo aparece en el mundo de la química. En efecto, SHELL es una de las primeras proveedoras de productos petro-químicos en el mundo entero. En sus laboratorios de investigación y campos de experimentación se han desarrollado nuevas fórmulas y creado nuevos productos y combinaciones, en una tarea permanente a la que aplica su talento, imaginación y capacidad creativa, un equipo de técnicos entre los que se cuentan famosas personalidades. Por eso, también en el campo de la química, UD. PUEDE CONFIAR EN SHELL.

**PRODUCTOS QUIMICOS**



**PARA LA INDUSTRIA Y EL AGRO**

# novedades alfa

Mario Benedetti

## L A T R E G U A

(3ª Edición. 8.000 ejemplares)

Unánimemente aceptada como la mejor novela del autor de *Gracias por el fuego*.

Juan Carlos Curutchet

## LA NOVELA ESPAÑOLA DE POSTGUERRA

Un ensayo sobre las tendencias de la nueva novela española a través de las obras de Camilo José Cela, Juan Goytisolo, Jesús Fernández Santos, Carmen Laforet, Ana María Matute y los más recientes narradores peninsulares.

De inminente publicación

## LITERATURA URUGUAYA DEL MEDIO SIGLO

por Emir Rodríguez Monegal

Un enfoque polémico sobre las figuras y las obras más representativas de la nueva literatura uruguaya y su proyección en la vida cultural del país.



EDITORIAL ALFA  
Ciudadela 1389 — Tel. 98 12 44  
MONTEVIDEO