

temas

6

Umberto Eco

EL INFORMALISMO COMO OBRA ABIERTA

Aldo Solari

SOBRE EL TERCERISMO

Alain Bosquet: PROBLEMAS DE LA
TRADUCCION POETICA - Benito Milla: OCTAVIO

PAZ: ENTRE LA POESIA Y LA HISTORIA

Nelson Marra: SANTA MARIA, CIUDAD-MITO,
EN LA LITERATURA DE ONETTI - Rodolfo

Alonso: ALGUNOS POEMAS - Fernando Ainsa:
LOS OBJETOS DE SU PRESENCIA - Carlos H.

Filgueira: TIPOLOGIA Y ANALISIS DE LA
SOCIEDAD INDUSTRIAL - Alberto Paganini:

IRACUNDIA Y CATOLICISMO ALEMAN

Domingo M. Rivarola: PARAGUAY, AHORA

Crítica - Notas - Libros

ABRIL-MAYO 1966



Novedades Seix Barral



Colección Biblioteca Breve

LA CASA VERDE, por Mario Vargas Llosa.

ULTIMAS TARDES CON TERESA, por Juan Marsé (Premio Biblioteca Breve 1965).

EL SIGLO DE LAS LUCES, por Alejo Carpentier.

CONSTANCIA DE LA RAZON, por Vasco Pratolini.



Colección Testimonio

EL AFRICA NEGRA HA EMPEZADO MAL, por René Dumont.

PODER SIN MORAL, por Reimund Schnabel.

VENDE Y DISTRIBUYE EN URUGUAY

LIBRERIA ALFA

CIUDADELA 1389 — TEL.: 98 12 44

temas revista de cultura

Director Responsable: BENITO MILLA

Secretario de Redacción: Hugo García Robles

Distribución: Editorial Alfa, Ciudadela 1389, Montevideo

ABRIL - MAYO 1966 - No. 6

Artículos

- 3 Humberto Eco
EL INFORMALISMO COMO OBRA ABIERTA
- 18 Aldo Solari
ALGUNAS CUESTIONES COMPLEMENTARIAS SOBRE TERCERISMO
- 25 Alain Bosquet
PROBLEMAS DE LA TRADUCCION POETICA
- 29 Benito Milla
OCTAVIO PAZ: LA POESIA Y LA HISTORIA

- 32 Nelson Marra
SANTA MARIA, CIUDAD-MITO, EN LA LITERATURA DE ONETTI

Poesía

- 35 Rodolfo Alonso
ALGUNOS POEMAS

Narrativa

- 38 Fernando Ainsa
LOS OBJETOS DE SU PRESENCIA

Crítica

- 42 Carlos H. Filgueira
UNA TIPOLOGIA Y UN ANALISIS DE LA SOCIEDAD INDUSTRIAL

- 46 Alberto Paganini
IRACUNDIA Y CATOLICISMO ALEMAN

Crónica

- 50 Domingo M. Rivarola
PARAGUAY, AHORA

NOTAS

- 53 *Jesús C. Guiral*: EL OLVIDADO "GRAN PISCATOR DE SALAMANCA" Y SU HOMENAJE A CERVANTES. — *Hugo García Robles*: JOHN CAGE, TERESA VILA Y LA OBRA ABIERTA. — *Luis Mercier Vega*: UNA TESIS INSOLITA: LA PEQUEÑA BURGUESIA VANGUARDIA DE LA REVOLUCION. — *Roberto Fabregat Cúneo*: UN ASPECTO EN LA LITERATURA NEO-PERONISTA.

- 58 NOTAS VARIAS.

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

Umberto Eco

El Informalismo como obra abierta

Hablar de una poética de lo informal como típica de la pintura contemporánea implica una generalización: "informal", como categoría crítica se convierte en calificación de una tendencia general de la cultura de un período, de tal modo que comprende al mismo tiempo figuras como Wols o Bryen, los tachistes, los maestros de la acción painting, el art autre, etc. Así la categoría de informal entra bajo la definición más amplia de poética de la obra abierta (1).

Obra abierta como proposición de un "campo" de posibilidades interpretativas, como configuración de estímulos dotados de una sustancial indeterminación, de tal modo que el gozador sea inducido a una serie de "lecturas" siempre variables; estructuras, por último, como "constelación" de elementos que se prestan a varias relaciones recíprocas. En tal sentido lo informal en pintura se vincula a las estructuras musicales abiertas de la música post-weberniana y a la poesía "novísima" que de informal ha aceptado, admitiéndola sus representantes, la definición.

Lo informal pictórico podría verse como el último eslabón de una cadena de experimentos dirigidos a introducir un cierto "movimiento" en el interno de la obra. Pero el término "movimiento" puede tener distintas acepciones, y es también búsqueda de movimiento aquella que va al mismo paso que la evolución de las artes plásticas, y que encontramos ya en las pinturas rupestres o en la Nike de Samotracia (búsqueda, por lo tanto, de una representación, en el rasgo fijo e inmóvil de un movimiento propio de los objetos reales representados). Otra forma de movimiento la tenemos en la repetición de una misma figura en el intento de representar

un personaje o un asunto en momentos sucesivos de su desarrollo: es la técnica adoptada en el frontispicio de la portada de Souvillac con la historia del clérigo Téofil, o la de la Tapisserie de la Reine Mathilde, de Bayeux, verdadera narración "fílmica" hecha con muchos fotogramas yuxtapuestos. Se trataba, no obstante, de una representación del movimiento gracias a estructuras sustancialmente fijas; el movimiento no involucraba la estructura de la obra, la naturaleza misma del signo.

Actuar sobre la estructura quiere decir en cambio, moverse en la dirección de Magnasco, o de Tintoretto, o mejor aún de los impresionistas: el signo se hace impreciso y ambiguo, en el intento de dar una impresión de animación interna. Pero la ambigüedad del signo no hace indeterminada la visión de las formas representadas: sugiere una conatural vibración interna, un más íntimo contacto; el ambiente, pone en crisis los contornos, las distinciones rígidas entre forma y forma, entre formas y luz, entre formas y fondo. Pero el ojo, no obstante, está siempre determinado a reconocer aquellas —y no otras— formas (si bien ha sido ya inducido a dudar de la posibilidad de una disolución eventual, de la promesa de una fecunda indeterminación, asistiendo a una crisis de las configuraciones tradicionales, a un llamado a lo informe como se manifiesta en las catedrales del último Monet).

La ampliación dinámica de las formas futuristas y la descomposición cubista sugieren sin duda otras posibilidades de movilidad de las configuraciones; pero por último la movilidad es permitida precisamente por la estabilidad de las formas asumidas como punto de partida, confirmadas de nuevo en el momento en que se niegan a través de la deformación o de la descomposición.

En la escultura encontramos otra decisión de apertura de la obra: las formas plásticas de un Gabo o de un Lippold in-

Con este número 6, **Temas** cumple un año de vida literaria. Una primera aproximación a esta primera etapa de tareas indica, entre varias insuficiencias, dos hechos positivos: la creciente inclusión, en sus sumarios, de escritores de varios países de América Latina y la sistemática incorporación de jóvenes escritores uruguayos a sus páginas. Aspirando, como dijimos en el primer número, a estimular la confrontación y el diálogo en la vida cultural de nuestro país y del Continente y a destacar los valores nuevos de su cultura, habernos acercado en alguna medida a ese propósito justifica y recompensa el esfuerzo realizado.

Estamos lejos, sin embargo, de la meta. La vida cultural uruguaya conoce, paradójicamente, uno de sus momentos más fecundos en el plano de la creación —lo atestigua la intensidad de su movimiento editorial, la importante y creciente participación de sus artistas plásticos, la irrupción de jóvenes valores en la poesía y en la narrativa—, pero también conoce la confusión política, el sarampión ideológico, el terrorismo crítico y la demagogia verbal como sustituto inocuo de la acción. Esos elementos negativos y distorsionantes neutralizan en parte los aspectos positivos y creadores de su aportación al movimiento de la cultura universal.

El movimiento de la cultura es profundamente libertario. Por eso no participamos del infantilismo que aqueja a algunos pseudointelectuales de esta zona, que sostienen anacrónicamente que la libertad es un prejuicio burgués y se han embarcado alegremente en la empresa de destruirla. Creemos, contra ellos, que hay que defenderla y ensancharla, incesante tarea del espíritu verdaderamente revolucionario, en la que seguiremos participando a nuestra medida y sin descanso. Por eso, esta revista seguirá adscrita al movimiento de apertura cultural, de desmilitarización ideológica, que es a nuestro entender el más positivo de esta hora del mundo, mal que les pese a los nostálgicos epígonos de la guerra fría.

Temas

Este texto integra el libro OBRA ABIERTA, que tuvo una excepcional repercusión cuando apareció en Italia y posteriormente en la traducción francesa. Acaba de aparecer en español bajo el sello editorial Seix Barral y configura una notable aportación a la clarificación de los aspectos más esenciales de la estética contemporánea.

vitan al gozador a una intervención activa, a una decisión motriz, en favor de una poliedricidad del punto de partida. La forma está construida de modo que resulte ambigua y visible desde perspectivas diversas en distintos modos (2). Cuando el gozador rodea la forma, ésta le parece varias formas. Es lo que ya había parcialmente ocurrido con el edificio barroco y con el abandono de una perspectiva formal privilegiada. Es obvio que la posibilidad de ser vista desde distintos puntos de perspectiva pertenece a cualquier obra de escultura, y el Apolo de Belvedere visto de costado resulta diferente del que se ve de frente. Pero, fuera del caso en que la obra está construida de modo que exige la exclusiva visión frontal (pensemos en las estatuas y columnas de las catedrales góticas), la forma vista desde varias perspectivas tiende siempre a hacer converger la atención sobre el resultado total —respecto del cual los aspectos distintos de la perspectiva son complementarios y permiten que se los considere acumulativamente. El Apolo visto desde la parte posterior deja adivinar el Apolo total, la visión frontal confirma una vez más la precedente, la una estimula el deseo como complemento, aunque sea imaginativo, de la otra. La forma completa se constituye de nuevo poco a poco en la memoria y en la imaginación.

La obra de Gabo vista desde la parte inferior, en cambio, nos hace intuir la coexistencia de perspectivas variables que se excluyen entre sí. Nos satisface y nos deja insatisfechos al mismo tiempo, con la curiosidad de poder imaginar la totalidad de las perspectivas (lo que de hecho es prácticamente imposible) (3).

Calder da un paso adelante: ahora la forma se mueve ante nuestros ojos, y la obra se convierte en "obra en movimiento". Su movimiento se compone con el del espectador. En rigor no deberían existir dos momentos, en el tiempo, en que la posición recíproca de la obra y del espectador puedan reproducirse de igual modo. El campo de las elecciones no es ya una sugerencia, es una realidad y la obra es un campo de posibilidades. Los "vetrini" de Munari, las obras en movimiento de la van-

guardia más joven, llevan a las extremas consecuencias estas premisas (4).

Y he aquí que junto a estas direcciones formativas tenemos las de lo informal, entendido en el sentido llano que ya hemos definido. No ya obra en movimiento, porque el cuadro está ahí, ante nuestros ojos, definido de una vez por todas, físicamente, en los signos pictóricos que lo componen; ni obra que exige el movimiento del gozador —más de cuanto lo exija cualquier cuadro que pide ser visto teniendo en cuenta las varias incidencias de la luz sobre las asperezas de la materia, sobre los relieves del color. Y sin embargo obra abierta con pleno derecho —casi de modo más maduro y radical— porque aquí verdaderamente los signos se componen como constelaciones en las que la relación estructural no está determinada, desde el inicio, de modo unívoco, en el que la ambigüedad del signo no es llevada de nuevo (como en los impresionistas) a una confirmación final de la distinción entre la forma y el fondo, sino que el fondo mismo se convierte en el tema del cuadro (el tema del cuadro se convierte en el fondo como posibilidad de metamorfosis continuas (5)).

De aquí la posibilidad —por parte del gozador— de escoger las propias direcciones y los propios vínculos, las perspectivas privilegiadas por elección y de entrever, en el fondo de la configuración individual, las demás individualizaciones posibles, que se excluyen pero se comprenden, en continua exclusión - implicación recíproca. De esto se originan dos problemas, implicados no sólo en una poética de lo Informal, sino en toda poética de la obra abierta: 1) las razones históricas, el background cultural de una decisión formativa semejante, la visión del mundo que ella supone; 2) las posibilidades de "lectura" de tales obras, las condiciones comunicativas a las que se someten las garantías de una relación de comunicación que no degenera en el caos, la tensión entre una masa de información puesta intencionadamente a disposición del gozador y un mínimo de comprensión garantizada, la adecuación entre voluntad del creador y respuesta del consumidor. Como se ve en ambos problemas no se plantea la cuestión de valor estético, de la "be-

lleza" de las obras en discusión. El primer punto presume que las obras, para manifestar de modo preciso una implícita visión del mundo y los vínculos con toda una condición de la cultura contemporánea, deben satisfacer por lo menos en parte las condiciones indispensables del particular discurso comunicativo que se suele definir como "estético". El segundo punto examina las condiciones comunicativas elementales sobre cuya base se puede luego plantear una comunicativa más rica y profunda, caracterizada por una fusión orgánica de múltiples elementos, que es propia del valor estético. Una discusión sobre las posibilidades estéticas de lo Informal constituirá por consiguiente la tercera fase del discurso que se quiere emprender.

La obra como Metáfora Epistemológica

En el primer aspecto de lo Informal se conecta decididamente con una condición general de todas las obras abiertas. Se trata de estructuras que aparecen como metáforas epistemológicas, resoluciones estructurales de una difusa conciencia teórica (no de una teoría determinada, sino de una persuasión cultural asimilada): representan la repercusión, en la actividad formativa, de determinadas adquisiciones de la metodología científica contemporánea, la confirmación, en el arte, de las categorías de indeterminación, de distribución estadística, que regulan la interpretación de los hechos naturales. Lo informal pone así en discusión, con los medios que le son propios, las categorías de la causalidad, la lógica de dos valores, las relaciones de lo unívoco, el principio del tercio excluido.

No es ésta una indicación del filósofo que a toda costa quiere ver un mensaje conceptual implícito en la actitud de las formas del arte. Es un acto de autoconciencia de los mismos artistas que traicionan, en el mismo vocabulario que utilizan para declarar su poética, las influencias culturales a que reaccionan. Muchas veces el uso acritico de la categoría científica para caracterizar un comportamiento formativo es muy peligroso; llevar un término propio de la ciencia al discurso filosófico o al discurso crítico impone una serie de verifi-

caciones y delimitaciones de su significado, de modo que se pueda determinar en qué medida el empleo del término tiene valor sugestivo o metafórico. Es muy cierto que quien se escandaliza y teme por la pureza del discurso filosófico cuando se encuentra frente al empleo, en estética o en cualquier otra disciplina, de términos como "indeterminación", "distribución estadística", "información", "entropía", etc., olvida que la filosofía y la estética tradicionales se han valido siempre de términos como "forma", "potencia", "germen" y así sucesivamente, que no eran, en origen, sino términos físico-cosmológicos pasados a otro campo. Pero es también verdad que precisamente por causa de estas mezcolanzas terminológicas la filosofía tradicional ha podido discutirse con actitudes analíticas más rigurosas: por lo que, tomando esto en cuenta, al encontrar un artista que emplea determinados términos de la metodología científica para designar sus intenciones formativas, no nos aventuramos a imaginar que las estructuras de este arte reflejen las presuntas estructuras del universo real, pero señalaremos sólo que la circulación cultural de determinadas nociones ha influenciado particularmente al artista en cuestión de tal modo que su arte quiere ser y debe verse como la reacción imaginativa, la metaforización estructural de una cierta visión de las cosas (que las adquisiciones de la ciencia han hecho familiar al hombre contemporáneo). En este sentido nuestra búsqueda no tendrá el carácter de inspección ontológica sino de una más modesta contribución a la historia de las ideas.

Los ejemplos son múltiples y se podrían sacar de los diversos prospectos de exposiciones o artículos críticos (6). Como un ejemplo particularmente llamativo nos referimos al artículo de George Mathieu, D'Aristote a l'abstraction lyrique (7) en el que el pintor trata de delinear el paso progresivo, en la civilización occidental, de lo ideal a lo real, de lo real a lo abstracto y de lo abstracto a lo posible. Es una historia de la poética de lo Informal y de la abstracción lírica, y de las formas nuevas que la vanguardia descubre antes que la conciencia común las haya integrado. La evolución de las formas aparece a Mathieu

paralela a la de los conceptos científicos: "Si asistimos al derrumbe de todos los valores clásicos en el dominio del arte, una revolución paralela igualmente profunda tiene lugar en el sector de las ciencias, donde el jaque reciente a los conceptos sobre el espacio, la materia, la realidad, la gravitación, el resurgir de las nociones de indeterminismo y probabilidad, de contradicción, de entropía, plantean por todas partes el despertar de un misticismo y las posibilidades de un nuevo trascendentalismo".

Estamos de acuerdo en que en el plano metodológico una noción como la de indeterminación no plantea ninguna posibilidad mística sino que permite describir con la cautela debida algunos acontecimientos microfísicos; y que no debe concederse, en el plano filosófico, asumirla con demasiada desenvoltura: pero si el pintor, Mathieu en este caso, la acoge de este modo y si hace de ella un estímulo imaginativo, no podemos dudar sobre su derecho a hacerlo. Será preciso examinar, en cambio, si del estímulo a la estructuración de signos pictóricos se conserva una cierta analogía entre la visión de las cosas implícita en la noción metodológica y la que manifiestan las nuevas formas. Como ya hemos dicho en otro lugar, la poética del barroco reacciona en el fondo de una nueva visión del cosmos introducida por la revolución copernicana, sugerida casi en términos figurativos por el descubrimiento de la elipsis de las órbitas planetarias realizado por Kepler —descubrimiento que pone en crisis la posición privilegiada del círculo como símbolo clásico de perfección cósmica. Y así como la posibilidad múltiple de perspectivas del edificio barroco resiente esta concepción— ya no geocéntrica, y por lo tanto ya no antropocéntrica, de un universo ampliado en dirección del infinito, también hoy, como hace el mismo Mathieu procediendo en su artículo, es en teoría posible establecer paralelos entre el advenimiento de nuevas geometrías no euclidianas y el abandono de las formas geométricas clásicas realizado por los Fauves y por el Cubismo: entre la aparición en la escena matemática de los números imaginarios y transfinitos y de la teoría de los conjuntos y la aparición de

la pintura abstracta; entre los intentos de axiomatización de la geometría de Hilbert y los primeros intentos del neoplasticismo y del constructivismo: "Por último la Teoría de los Juegos de Von Neumann y Morgenstern, uno de los acontecimientos científicos más importantes de este siglo, se ha comprobado particularmente fecunda en sus aplicaciones al arte actual, como Toni del Renzio ha demostrado magistralmente a propósito de la *action-painting*. En este vasto dominio que va ahora de lo posible a lo probable, en esta nueva aventura del indeterminismo que rige las leyes, de la materia inanimada, viviente o psíquica, los problemas planteados por Cavalier de Mere a Pascal, hace tres siglos, han sido tan superados como las nociones de *hasard-objectif* de Dalí o de meta-ironía de Duchamp. Las nuevas relaciones de lo casual con la causalidad, la introducción de lo anti-casual positivo o negativo, son una confirmación más de la ruptura de nuestra civilización con el racionalismo cartesiano".

Pase por alto el lector indulgente las aventuradas afirmaciones científicas del citado pintor y su persuasión metafísica de que el indeterminismo rige las leyes de la materia inanimada, viviente y psíquica. Pero no puede pretenderse que la ciencia introduzca cautamente conceptos válidos en un preciso ámbito metodológico y que toda la cultura de un período, tomando su significado revolucionario, renuncie a adueñarse de ella con la violencia salvaje de la reacción sentimental e imaginativa. Es verdad que el principio de indeterminación y la metodología cuántica no nos dicen nada sobre la estructura del mundo, sino sólo sobre un cierto modo de describir determinados aspectos del mundo: pero nos dice en cambio que algunos valores que se consideraban absolutos, válidos como armazones metafísicos del mundo (el principio de causalidad o el del tercio excluso), tienen el mismo valor convencional que los nuevos principios metodológicos asumidos, y sea como fuere no son ya indispensables para explicar el mundo o para fundamentar otro. De aquí, en las formas del arte, no tanto la instauración rigurosa de equivalentes de los nuevos conceptos, cuanto la negación de los

antiguos. Y al mismo tiempo el intento de sugerir, junto a una nueva actitud metodológica frente a una probable estructura de las cosas, una imagen posible de este mundo nuevo, una imagen que la sensibilidad no ha hecho aún suya, porque la sensibilidad lleva siempre un retraso respecto de las adquisiciones de la inteligencia y aún hoy tendemos ancestralmente a pensar que "el sol se levanta", aunque desde hace tres siglos y medio nuestros antepasados aprenden en la escuela que el sol no se mueve.

De aquí la función de un arte abierto como metáfora epistemológica: en el mundo en el que la discontinuidad de los fenómenos ha puesto en crisis la posibilidad de una imagen unitaria y definitiva, ésta sugiere un modo de ver aquello en que se vive, y, viéndolo, aceptarlo, integrarlo a la propia sensibilidad. Una obra abierta afronta de lleno la tarea de darnos una imagen de la discontinuidad: no la narra, es ella. A través de la abstracta categoría de la metodología científica y la viva materia de nuestra sensibilidad, ésta aparece como una especie de esquema trascendental que nos permite comprender nuevos aspectos del mundo.

En esta clave es necesario interpretar los emocionados protocolos de lectura que la crítica nos da frente a obras informales, casi entusiasmándose por las nuevas imprevisas libertades en que se admite la imaginación ante un campo de estímulos tan abierto y ambiguo:

"Dubuffet se ocupa de las realidades primordiales y el "mana" las corrientes mágicas que ligan los sujetos humanos a los objetos que los rodean. Pero su arte es mucho más complejo que cualquier tipo de arte primitivo. Ya he aludido a las múltiples ambigüedades y zonas de significado. Muchas de éstas son creadas por la compleja organización especial de la tela, por la buscada confusión de las escalas, por la costumbre del artista de ver y representar las cosas bajo distintos ángulos contemporáneamente... Se trata de una experiencia óptica muy compleja porque no sólo nuestro punto de vista nunca cesa de variar y no sólo hay una gran cantidad de *impasses* ópticos, de perspectivas que evocan una calle que termina en medio de

un llano o al borde de una escollera, sino que estamos además aferrados al cuadro constantemente, a una superficie constantemente llana en la cual no ha sido utilizada ninguna de las técnicas tradicionales.

Pero esta visión múltiple es enteramente normal: así se ven las cosas en un paseo al campo mientras se escalan montículos o se siguen caminos sinuosos. Esta tendencia a ver las cosas colocándose alternativa o sucesivamente en diversos puntos del espacio indica también evidentemente una relatividad, o una presencia simultánea del tiempo" (8).

"Fautrier nos pinta una caja como si el concepto de caja no existiera aún; y, más que un objeto, una lucha entre sueño y materia, un andar a tjentas hacia la caja, en la zona de la incertidumbre donde se tocan lo posible y lo real... El artista tiene la sensación precisa de que las cosas podrían ser de otro modo..." (9).

"La materia de Fautrier... es una materia que no se simplifica, sino que va siempre adelante complicándose, captando y asimilando significaciones posibles, incorporándose aspectos o momentos de lo real, saturándose de experiencia vivida..." (10).

"Bien distintos y asimismo precisos los atributos que es necesario asegurar a la representación (de Dubuffet): en primer lugar los atributos de la *in-finitud*, de la *in-distinción*, de la *in-discreción* (tomando los términos en su significado etimológico). Mirando de acuerdo con la óptica de la materia significa, en efecto, ver cómo se rompen los perfiles de las nociones, cómo se disuelven y desaparecen aspectos de cosas y personas o, si aún subsisten corpúsculos, huellas, presencias provistas de una definición formal cualquiera, discernibles a la vista, semejante óptica impone una crisis, una inflación multiplicándolos, confundiendo los en un corro de proyecciones y de *desdoblamientos*" (11).

"El "lector" se excita por lo tanto frente a la libertad de la obra, a una proliferación activa infinita de la misma, frente a la riqueza de sus añadidos internos, de las proyecciones inconscientes que ella involucra, a la invitación que le hace la tela a no dejarse determinar por los nexos causales y por las tentaciones de lo unívoco, empeñándose en una transacción rica en

descubrimientos cada vez más imprevisibles.

De estos "protocolos de lectura" quizá el más rico y el que más puede preocuparnos, es el que se debe a Audiberti cuando nos cuenta qué ve en la pintura de Camille Bryen:

"Finalement, il n'y a plus d'abstrait que de figuratif. L'intime semoule du fémur des ibis, et meme des plombiers, recéle, comme un album, comme un abhomme de famille, toute sorte de carte postale, dôme del Invalides, gran hotel New-grand a Yokohama. La réfraction atmosphérique répercuté dans le tissu minéral les mirages les mieux composés. Des hordes de staphylocoques submédulliers s'allignent pour dessiner la silhouette du tribunal de commerce de Menton (...). L'infini de la peinture de Bryen me paraît plus qualifié que s'il se bornait à illustrer l'habituel rapport de l'immobile peinture courante avec ce qui précède et ce qui suivra. Je répète, il le faut, qu'a mes yeux elle a ceci, pour elle, qu'elle bouge vraiment. Elle bouge dans tous les appels de l'espace, du côté de passé, du côté de l'avenir. Elle plonge sur la végétation poisonneuse du fond ou, au contraire, hors des abîmes de la carie dentaire des moucheron, elle monte vers le clin de notre oeil et la poignée de nos mains. Les molécules qui la composent, de substance chimique picturale et d'énergie visionnaire a la fois, palpitent et s'ajustent sous la douche horizontale du regard. On prend ici sur le fait le phénomène de la création continue. Une "plume", une peinture de Bryen n'atteste pas, comme tout autre, comme toute chose ici-bas, la jonction permanente des ordres de Bourse, de l'exocuticule des araignées et des bois crieurs des cobalts, non... Alors qu'achevée, présentable et signée, amenée a sa proportion sociale et commerciale, elle attend l'attention ou la contemplation de celui qui la voit et dont elle fait un voyant, les formes ou les non-formes qu'elle propose au premier abord se modifient dans l'espace en avant de la toile et de la feuille et en avant, aussi, de l'ame de ce voyant, en avant! Elles accouchent, petit a petit l'astre fait son nid, de décors et de profils secondaires tour a tour prépondérants. En couches transparentes ils se plaquent sur

l'image foncière. Au niveau de la peinture, une cybernétique, comme on dit vulgairement, se manifeste. Nous aurons enfin l'oeuvre d'art s'abhumaniser, se délayer de la signature de l'homme, accéder a une mouvementation autonome, que même les compteurs d'électrons, pour peu qu'on sut au juste ou les brancher, se feraient un jeu de mesurer" (12).

En este "protocolo" tenemos conjuntamente los límites y las posibilidades de una obra abierta. Si la mitad de las reacciones anotadas no tienen nada que ver con un efecto estético, y son puras divagaciones personales sugeridas por los signos, también este hecho debe sin embargo tenerse presente: ¿es éste un límite del "lector" en cuestión, más interesado en los libres juegos de la propia imaginación, o un límite de la obra que asume aquí la función que puede tener, para otro sujeto, el *peyote*? Pero fuera de esos problemas extremos, hemos señalado aquí, elevadas al grado más alto, las posibilidades de una libre inspección, de una inagotable mención de contrastes y oposiciones, que proliferan a cada paso. Hasta tal punto, que, así como el lector escapa al control de la obra, en un cierto momento parece que la obra escapa al control de cualquiera, incluso del autor, y que discurre sponte sua, como un cerebro electrónico enloquecido. No queda ya entonces un campo de posibilidad, sino lo indistinto, lo originario, lo indeterminado en el estado bruto, el todo y la nada.

Audiberti habla de libertad cibernética y la palabra nos introduce en lo vivo de la cuestión: la cual puede aclararse precisamente mediante un análisis de las capacidades de comunicación de la obra en términos de teoría de la información.

Apertura e Información

La teoría de la información, en sus formulaciones al nivel matemático (no en sus aplicaciones prácticas a la técnica cibernética) (13), nos habla de una diferencia radical entre "significado" e "información". El significado de un mensaje (y es mensaje comunicativo también la configuración pictórica que comunica precisamente no referencias semánticas, sino una dada

suma de relaciones formales perceptibles entre sus elementos) se establece en proporción al orden, a lo convencional y por lo tanto a la "redundancia" de la estructura. Tanto más el significado es claro e inequívoco cuanto más me atengo a reglas de probabilidad, a leyes de organización prefijadas —y reiteradas a través de la repetición de los elementos previsible. Recíprocamente, cuanto más improbable se hace la estructura, ambigua, imprevisible, desordenada, tanto más aumenta la información. Información entendida por lo tanto como posibilidad informativa.

En ciertas condiciones de comunicación se persigue el significado, el orden, lo obvio: es el caso de la comunicación a uso práctico, desde la carta al símbolo que indica en las carreteras, que tienden a ser comprendidos unívocamente sin posibilidad de malentendidos o interpretaciones personales. En otros casos, en cambio, se persigue el valor información, la riqueza no reducida de los significados posibles. Es este el caso de la comunicación artística y del efecto estético —que una búsqueda en clave de información ayuda a explicar sin fundar por lo demás definitivamente.

Se ha dicho ya que cualquier forma de arte, aun si adopta las convenciones de un discurso común o símbolos figurativos aceptados por la tradición, funda su propio valor en una novedad de organización del material dado que constituye en cada caso un aumento de información para el gozador. Pero a través de velos originales y rupturas provisionales del orden de las previsiones, un arte "clásico" tiende en el fondo a reconfirmar las estructuras aceptadas por la sensibilidad común a la que se dirige, oponiéndose a determinadas leyes de redundancia sólo para reconfirmarlas de nuevo aun cuando sea de modo original. En cambio, el arte contemporáneo parece que persigue como valor primario una intencionada ruptura de las leyes de probabilidades que rigen el discurso común poniendo en crisis los supuestos en el momento mismo en que se vale de ellos para deformarlos. El poeta que dice "Te es sustancia de cosas esperadas" adopta las leyes gramaticales y sintácticas del lenguaje de su tiempo para comunicar un concepto ya aceptado por la teología co-

rriente: lo comunica de un modo particularmente concreto puesto que organiza términos escogidos cuidadosamente de acuerdo con leyes inesperadas y relaciones originales, fundiendo así estrecha y genialmente el contenido semántico con los sonidos y con el ritmo general de la frase, para hacerla nueva, intraducible, vivaz y persuasiva (capaz por consiguiente de dar al oyente una gran cantidad de información que sin embargo no es información semántica, tal como para enriquecer la conciencia de las referencias externas implicadas, sino información estética, información que se vierte sobre la riqueza de esa forma dada).

En cambio el poeta contemporáneo que dice "Plaines, dont j'ai dépassé la nuit", si bien realiza la misma operación que el poeta antiguo (organizando en una particular relación contenidos semánticos, material sonoro, ritmos), persigue evidentemente una intención distinta: no reconfirmar de modo "hermoso", de modo "agradable" una lengua aceptada e ideas adquiridas, sino romper las convenciones de la lengua aceptada y los habituales módulos de concatenación de las ideas, para proponer un uso inopinado de la lengua y una lógica no habitual de las imágenes, tal, que dé al lector un tipo de información, una posibilidad de interpretaciones, una serie de sugerencias, que son el polo opuesto del significado como comunicación de un mensaje unívoco.

Ahora el discurso que hacemos sobre la información lleva precisamente a este aspecto de la comunicación artística, independientemente de las demás connotaciones estéticas de un mensaje. Se trata de determinar hasta qué punto esta voluntad de novedad informativa se concilia con las posibilidades de comunicación entre autor y gozador. Consideremos una serie de ejemplos musicales en esta frase de un pequeño minuet de Bach (del *Notenbüchlein*



fr Anna Magdalena Bach) podemos inme-

diatamente notar cómo la adhesión a una convención probabilística y una cierta redundancia concurren a hacer claro y unívoco el significado del mensaje musical. La regla de probabilidad es la de la gramática tonal, a la cual está habitualmente educada la sensibilidad del oyente occidental post-medieval: en ella los intervalos no constituyen simples diferencias de frecuencia, sino que implican la realización de relaciones orgánicas en el contexto. El oído escogerá siempre el camino más simple para aprehender estas relaciones, de acuerdo con un "índice de racionalidad" basado no sólo en los datos llamados "objetivos" de la percepción, sino sobre todo en el supuesto de las convenciones lingüísticas asimiladas. En los primeros dos tiempos del primer compás se tocan los grados del acuerdo perfecto de fa mayor; en el tercer tiempo el sol y el mi implican una armonía dominante que tiene el fin evidente de reconfirmar la tónica con el más elemental de los movimientos de cadencia; en el segundo compás, en efecto, la tónica es puntualmente rebatida. Si ésto no ocurriera — en este comienzo de minuetto— deberemos pensar sólo en un error de impresión. Todo es tan claro y lingüísticamente consecuente que incluso un oyente puede inferir, por esta línea melódica, las eventuales relaciones armónicas, y como sería el "basso" de esta frase. De modo bien diverso acontece en una composición serial de Webern: una serie de sonidos se presenta como una constelación en la que no existen direcciones privilegiadas, invitaciones unívocas al oído. Lo que falta es la presencia de una regla, de un centro tonal que obligue a prever el desarrollo de la composición en una sola dirección. A este punto los resultados son ambiguos: a una secuencia de notas puede seguir otra cualquiera que la sensibilidad no sabe prever, sino al máximo —si está educada— aceptar cuando le sea comunicada: "Desde el punto de vista armónico, ante todo (con lo que nosotros entendemos como las relaciones de altura en todos sentidos, simultáneos y sucesivos) se constatará que cada sonido, en la música de Webern, tiene inmediatamente próximo, o casi, uno de los sonidos, o incluso los dos, que forman con él un intercrromático. Las más de las ve-

ces, sin embargo, este intervalo no se presenta como un semitono, como segunda menor (la cual, en general, es aún esencialmente conductora, melódica, un "concatenamiento", y reclama siempre la deformación elástica de un mismo campo armónico antes descrito), sino bajo la forma ensanchada de la séptima mayor y de la nona menor. Considerados y tratados como hilos elementales del tejido de relación, estos intervalos impiden la valorización sensible y automática de las octavas (operaciones siempre al alcance del oído, dada su simplicidad), hacen "desviar" el sentido de la ordenación de las relaciones de frecuencia, se oponen a la imagen de un espacio auditivo "rectilíneo..." (14).

Si este tipo de mensaje es más ambiguo que el precedente —e involucra, con un significado menos unívoco, una riqueza mayor de información— un paso ulterior será dado por una composición electrónica donde no sólo un conjunto de sonidos se nos presenta fundido en un "grupo" en el cual le es imposible al oído distinguir las relaciones de frecuencia (ni el compositor pretende que se identifiquen, sino que se aprehenda el conjunto en todo su contenido y ambigüedad), sino que además los mismos sonidos presentados constan de frecuencias inéditas, que no tienen ya el aspecto familiar de la nota musical, y nos transportan, así, fuera, netamente, del mundo auditivo habitual en el que la presencia de probabilidades recurrentes nos lleva a menudo casi pasivamente al camino de los resultados previsibles y adquiridos. Aquí el campo de los significados se hace más denso, el mensaje se abre a resultados diversos, la información aumenta considerablemente. Pero tratemos ahora de llevar esta imprecisión —y esta información— más allá de su límite extremo: exaspémos la presencia de todos los sonidos, hagamos más densa la trama. Tendremos el sonido blanco, la suma indiferenciada de todas las frecuencias. Ahora bien, el sonido blanco, que siguiendo la lógica debería darnos el máximo posible de información, no nos informa ya en absoluto. Nuestro oído, encontrándose carente de cualquier indicación, no es ya siquiera capaz de "escoger". Asiste pasivo e impotente al espectáculo del magma originario. Hay, pues, un umbral

más allá del cual la riqueza de información se hace "ruido".

Tengamos bien en cuenta que también el ruido puede convertirse en un signo. En el fondo la música concreta y ciertos ejemplos de música electrónica no son sino una organización de ruidos que los evidencia como signos. Pero el problema de la transmisión de un mensaje de tal género consiste precisamente en esto: el problema de la coloración de los ruidos blancos es el problema mínimo de orden que se aporta al ruido para conferirle una identidad, un mínimo de formas espectral (15).

Un hecho no distinto tiene lugar también en el campo de los signos figurativos. Un ejemplo de comunicación redundante de acuerdo con módulos clásicos, que se presta singularmente a un discurso en términos de información, nos lo da un mosaico. En un mosaico cada una de las partes puede ser valuada como una unidad de información, un bit y la información total nos la da la suma de las unidades individuales. Ahora bien, las relaciones que se establecen entre las partes individuales de un mosaico tradicional (tomemos por ejemplo el corteo del Imperatrice Teodora en San Vitale, en Ravenna) no son en absoluto casuales y obedecen a precisas reglas de probabilidad. La primera entre todas es la convención figurativa para la cual el hecho pictórico debe reproducir el cuerpo humano y la naturaleza real, convención implícita, talmente basada sobre nuestros esquemas habituales de percepción que induce inmediatamente al ojo a ordenar las partes individuales de acuerdo con las líneas de delimitación de los cuerpos, mientras, por su parte, las partes que delimitan los contornos se caracterizan por una unidad cromática. Las partes no mencionan la presencia de un cuerpo; a través de una distribución altamente redundante, por medio de repeticiones en cadena, insisten en un determinado contorno, sin posibilidad de equívocos. Si un signo negro representa la pupila, una serie de otros signos dispuestos ordenadamente, reclamando la presencia de las cejas y de los párpados, reitera la comunicación en cuestión e induce a identificar, sin ninguna ambigüedad, la presencia del ojo. Que luego los ojos sean dos, simétricamente, representa otro ele-

mento de redundancia; tampoco pareciera peregrina la observación, porque en el dibujo de un pintor moderno a veces puede bastar un solo ojo para sugerir un rostro visto frontalmente; que aquí los ojos sean siempre y rigurosamente dos significa que se asumen y se siguen determinadas convenciones figurativas, las cuales, en términos de teoría de la información, son leyes de probabilidad en el interno de un sistema dado. Tenemos, pues, aquí, un mensaje figurativo dotado de un significado unívoco y de una cuota de información limitada.

Tomemos ahora una hoja blanca de papel, doblemosla por la mitad y echemos en una de las mitades una serie de manchitas de tinta. La configuración que resultará de ello será casual, enteramente desordenada. Plegamos ahora la hoja de modo que la superficie de la mitad manchada coincida con la superficie de la mitad aún blanca. Reabriendo la hoja nos encontramos frente a una configuración que ha recibido ya un cierto orden a través de la forma más simple de disposición de acuerdo con las leyes de la probabilidad, de acuerdo con la forma más elemental de redundancia, que es la repetición simétrica de los elementos. Ahora el ojo, que no obstante se encuentra frente a una configuración ambigua, posee puntos de referencia, aun siendo los más obvios: encuentra indicaciones de dirección, sugerencias de relaciones. Es aún libre, mucho, mucho más que ante el mosaico de Ravenna, y sin embargo es inducido a reconocer algunas figuras en vez de otras. Son figuras distintas, en cuyo reconocimiento él involucra sus tendencias inconscientes, y la variedad de las respuestas posibles es signo de la libertad, de la ambigüedad, de la potencia de información propia de la configuración propuesta. Sin embargo existen algunas direcciones interpretativas, tanto que el psicólogo que propone el test se sentirá desorientado y preocupado si la respuesta del paciente va más allá del campo de respuestas probables.

Aquellas unidades de información que eran las partes de un mosaico o las manchitas de tinta se convierten ahora en los minúsculos pedacitos de grava que, distribuidos uniformemente, llevados a un punto de

gran cohesión y prensados con fuerza por un rodillo compresor, constituyen la pavimentación llamada "macadam". Quien mira una calle así pavimentada aprehende la presencia de innumerables elementos distribuidos casi estadísticamente; ningún orden probable rige su unión; la configuración es extremadamente abierta o al límite posee el máximo de información posible, puesto que estamos en grado de vincular con líneas ideales cualquier elemento a otro sin que ninguna sugerencia nos obligue en sentido distinto. Pero aquí nos encontramos en la misma situación del ruido blanco que antes mencionamos: el máximo de equiprobabilidad estadística en la distribución, en vez de aumentar las posibilidades de información, las niega. Es decir, las mantiene en un plano matemático, pero las niega en el plano de una relación comunicativa. El ojo no encuentra ya indicaciones de orden.

También aquí la posibilidad de una comunicación tanto más rica cuando más abierta reside en el delicado equilibrio de un mínimo de orden permisible con un máximo de desorden. Este equilibrio marca el umbral entre lo indistinto de todas las posibilidades y el campo de posibilidad.

Este es pues el problema de una pintura que acepte la riqueza de las ambigüedades, la fecundidad de lo informe, el desafío de lo indeterminado, que quiera ofrecer al ojo la más libre de las aventuras y, no obstante, constituir de cualquier modo un hecho comunicativo, la comunicación del máximo ruido, marcado no obstante por una intención que lo califique como signo. Si no, tanto valdría para el ojo inspeccionar libremente un pavimento y manchas en las paredes sin tener que llevar al marco de una tela estas libres posibilidades de mensaje que la naturaleza y la casualidad ponen a nuestra disposición. Tengamos bien en cuenta que la simple atención vale para marcar el ruido como signo; la simple trasposición de una tela de saco al ámbito de un cuadro vale para marcar la materia como elemento. Pero en este punto intervienen las modalidades de lo que se indica, la persuasión de las sugerencias de dirección frente a la libertad del ojo.

A menudo la modalidad de lo que se indica puede ser puramente mecánica; yo,

que marco con un cuadrado de yeso una hendidura en un muro, la escojo y la propongo como configuración dotada de alguna sugerencia, y en ese rasgo la creo como hecho de comunicación y como obra artificial. Incluso, en ese momento hago más, la caracterizo de acuerdo con una dirección más o menos unívocas de "lectura". Pero otras veces la modalidad puede ser mucho más compleja, interna a la configuración misma, las direcciones de orden que inserto en la figuración pueden tender a conservar el máximo de indeterminación posible y sin embargo a orientar al gozador a lo largo de una determinada serie de posibilidades, excluyendo otras. Y el pintor se empeña en una intención del género, aun cuando dispone la más casual de sus configuraciones, aun cuando distribuye sus signos de modo casi estadístico. Creo que Dubuffet, ofreciendo al público sus más recientes *Matériorologies*, en las que el reclamo a pavimentos o a terrenos sin cultivar como intentos de orden es bastante evidente —y que por lo tanto quieren poner al gozador frente a todas las sugerencias de una materia informe y libre de asumir cualquier determinación—, sin embargo quedaría asombrado si alguien reconociera en su cuadro el retrato de Enrique V. o de Juana de Arco y atribuyera esta improbable forma de ordenación de sus signos a disposiciones de ánimo que tocan lo patológico.

Herbert Read en una perpleja disertación sobre el tachisme titulada *Un arte sismográfico* (16), se pregunta si el juego de reacciones libres que se prueba frente a la mancha en el muro es aún una reacción estética. Una cosa es un objeto imaginativo, dice, y otra cosa es un objeto que evoca imágenes; en el segundo caso el artista no es ya el pintor sino el espectador. Falta pues en una mancha el elemento de control, la forma introducida para guiar la visión. El arte tachiste, pues, renunciando a la forma-control, renunciaría a la belleza tendiendo en cambio al valor vitalidad.

Confesamos que si la dicotomía, la lucha, se establece entre el valor de la vitalidad y el de la belleza, el problema podría dejarnos indiferentes: si en el ámbito de nuestra civilización el valor vitalidad, en

cuanto negación de la forma, resultara preferido de hecho (y por consiguiente preferible de acuerdo con la necesidad irracional de las vicisitudes del gusto) al valor belleza, no habría nada de malo en el renunciar a la belleza.

Pero aquí el problema es distinto: está en juego la posibilidad de la comunicación de un acto de vitalidad: la provocación intencional de un cierto juego de libres reacciones. Nosotros vivimos en una civilización que no ha elegido la vitalidad incondicionada del sabio Zen que contempla la beatitud las libres posibilidades del mundo circundante, el juego de las nubes, los reflejos en el agua, las huellas en el suelo, los reflejos del sol en las hojas mojadas, aprehendiendo en ellos la confirmación de un triunfo incesante y proteiforme del todo. Nosotros vivimos en una civilización para la cual la invitación a la libertad de las asociaciones visuales e imaginativas se provoca aún a través de la disposición artificial de una manufactura de acuerdo con determinadas intenciones sugestivas. Y en las que se pide al gozador no sólo seguir libremente las asociaciones que el complejo de estímulos artificiales le sugiere, sino también juzgar, en el momento mismo en que goza de ellas (y después, reflexionando sobre su gozo y verificando en segunda instancia), el objeto artificial que le ha provocado esa dada experiencia de gozo. En otros términos se establece aún una dialéctica entre la obra propuesta y la experiencia que de ella tengo, y se pide pues, implícitamente calificar la obra sobre la base de mi experiencia y controlar mi experiencia sobre la base de la obra. Y, al extremo, encontrar las razones de mi experiencia en el modo particular en que la obra ha sido hecha: juzgando del cómo, de los medios usados, de los resultados obtenidos, de las intenciones adecuadas, de las pretensiones no realizadas. Y el único instrumento que tengo para juzgar la obra es precisamente la adecuación entre mis posibilidades de gozo y las intenciones implícitamente manifestadas, al formarlas, por el autor.

Por lo tanto, aún en el afirmarse en un arte la vitalidad, la acción, el gesto, la materia triunfante, la plena casualidad, se establece una dialéctica que no puede ser

eliminada entre obra y apertura de sus lecturas. Una obra es abierta mientras es obra, más allá de este límite se tiene la apertura como ruido.

Cuál sea el "umbral", no toca a la estética establecerlo, sino al acto crítico formulado en su momento sobre un cuadro, el acto crítico que reconoce hasta qué punto la plena apertura de varias posibilidades de gozo está sin embargo intencionadamente vinculada en un campo que orienta la lectura y dirige las actitudes de elección. Un campo que hace comunicativa la relación y no la disuelve en el diálogo absurdo entre un signo que no es signo, sino ruido, y una recepción que no es recepción, sino fantasía solipsística (17).

Forma y Apertura

Encontramos un típico ejemplo de tentación de la vitalidad en un ensayo de André Pieyre de Mandiargues dedicado a Dubuffet (18): en *Mirobulus Macadam & C.*, dice, el pintor ha alcanzado su punto extremo. Lo que señala a nuestra atención son secciones de terreno en el estado elemental, vistas perpendicularmente; no se trata ya de ninguna abstracción, sólo la presencia inmediata de la materia para que nosotros podamos gozar en toda su concreción. Aquí contemplamos el infinito en un estado de polvo: "Dubuffet, poco antes de la exposición, me escribía que sus *textuologies* llevan al arte a un punto peligroso donde las diferencias se hacen sutiles entre el objeto susceptible de funcionar como máquina para pensar, como pantalla de meditaciones y vicencias, y el objeto más vivo está desprovisto de interés. Se comprende fácilmente que las personas interesadas en el arte se alarmen cuando se lleva éste a un punto límite en que la distinción entre lo que es arte y lo que no es ya nada corra el riesgo de ser embrazosa".

Pero si el pintor individúa el punto límite de un equilibrio precario, el gozador puede aún empeñarse en el reconocimiento de un mensaje intencional, o bien abandonarse al flujo vital e incontrolado de sus imponderables reacciones. Y es este se-

gundo camino el que escoge Mandiargues cuando pone en el mismo plano las sensaciones que experimenta frente a las texturológicas y las experimentadas ante el curso fangoso y riquísimo del Nilo; y cuando nos llama al gozo concreto de quien inmerge las manos en la arena de una playa y deja correr el ojo por el fluir de los minúsculos granos entre los dedos, las palmas acariciadas por la tibieza de la materia. Llegando a este punto, ¿por qué nos dirigimos entonces al cuadro, tanto más pobre de posibilidades que no la arena verdadera, el infinito de la materia natural a nuestra disposición? Evidentemente porque es sólo el cuadro el que organiza la materia bruta, subrayándola como bruta pero delimitándola como campo de sugerencias posibles; es el cuadro el que antes de ser un campo de elecciones por realizar, es un campo de elecciones realizadas; tanto que el crítico, antes de iniciar su himno a la vitalidad, inicia un discurso sobre el pintor, sobre lo que éste se propone; y llega a la controlada asociación sólo después que su sensibilidad ha sido dirigida, controlada, canalicada por la presencia de signos que, por libres y casuales que sean, son sin embargo fruto de una intención, y por lo tanto una obra.

Nos resultará, pues, más a tono con una conciencia occidental de la comunicación artística la inspección crítica que tiende a identificar, en lo vivo de lo accidental y de lo fortuito de que la obra se alimenta, los elementos de "ejercicio" y "práctica" a través de los cuales el artista sabrá sacar las fuerzas de lo casual en el momento justo, haciendo de su obra una *chance domestiquée*, "una especie de pareja motriz cuyos polos no agotan entrando en contacto, sino que dejan subsistir intacta la diferencia de potencial" (19). Podrán ser en Dubuffet las aspiraciones geométricas con las que se interviene para cortar la texturológica, para imponerle un freno y una dirección; por lo que será siempre el pintor quien hará "jouer sur le clavier des évocations et des références" (20). Podrá ser la presencia del dibujo de Fautrier, que integra y corrige la libertad del color, en una dialéctica de límite y de no límite

(21), en la que "el signo marca la dilatación de la materia".

Y hasta en las más libres explosiones de la acción painting, el pulular de las formas, que asalta al espectador permitiéndole una máxima libertad de reconocimientos, no queda como el registro de un acontecimiento telúrico casual: es la indicación de un gesto. Y un gesto es un trazo que tiene una dirección espacial y temporal, del que el signo pictórico es el resumen. Podemos recorrer el signo en todas direcciones, pero el signo es el campo de direcciones reversibles que el gesto —irreversible una vez trazado— nos ha impuesto, a través del cual el gesto original nos dirige en una búsqueda del gesto perdido, búsqueda que termina en el encuentro del gesto, y de la intención comunicativa (22). Pintura que tiene la libertad de la naturaleza, pero de una naturaleza en cuyos signos podemos reconocer la mano del creador, una naturaleza pictórica que, como la naturaleza del metafísico medieval, habla continuamente del acto original. Y por consiguiente comunicación humana, paso de una *intención* a una *recepción*; y si bien la recepción es abierta —pero porque era abierta la intención, intención no de comunicar un *unicum*, sino una pluralidad de conclusiones— ésta es fin de una relación comunicativa que, como todo acto de información, se rige por la disposición, por la organización de una cierta forma. Por lo tanto en este sentido informal quiere decir negación de las formas clásicas de dirección unívoca, no abandono de la forma como condición base de la comunicación. El ejemplo de lo Informal, como de toda obra abierta, nos llevará pues, no a decretar la muerte de la forma como condición base de la comunicación. El ejemplo de lo Informal, como de toda obra abierta, nos llevará pues, no a decretar la muerte de la forma, sino a una más articulada noción del concepto de forma, la *forma como campo de una posibilidad*.

En este punto descubrimos que este arte de la vitalidad y de lo casual, no sólo se somete a las categorías basilares de la comunicación (estableciendo su informatividad sobre la posibilidad de una formatividad); sino que, encontrando de nuevo en sí mismo las connotaciones de la orga-

nización formal, nos da las claves para encontrar la misma posibilidad de un reconocimiento estético. Miramos un cuadro de Pollock: el desorden de los signos, la desintegración de los perfiles, la explosión de las configuraciones nos invitan al juego personal de las relaciones que pueden establecerse; no obstante, el gesto original, fijado en el signo, nos orienta en direcciones dadas, nos conduce de nuevo a la intención del autor. Ahora bien, esto se lleva a cabo sólo y precisamente porque el gesto no permanece como algo extraño al signo, un referente al que el signo remite convencionalmente (no es el jeroglífico de la vitalidad que, frío y reproducible en serie, nos llama convencionalmente a la noción de "libre explosión de la vitalidad"): gesto y signo han encontrado aquí un equilibrio particular, irreproducible, hecho de una feliz adhesión de los materiales inmóviles en la energía formadora, de un relacionarse recíproco de los signos, tales que son relaciones formales, de signos, pero al mismo tiempo relaciones de gestos, relaciones de intenciones. Tenemos una fusión de elementos —así como en la palabra poética del versificador tradicional se alcanza, en los momentos privilegiados, la fusión entre sonido y significado, entre valor convencional del sonido y emoción, señalando la pronunciación. Este particular tipo de fusión es lo que la cultura occidental reconoce como la característica del arte, el resultado estético. Y el intérprete que, en el momento mismo en que se abandona al juego de las relaciones libres sugeridas, vuelve continuamente al objeto para encontrar en él las razones de la *sugerencia*, la maestría de la provocación, en ese momento no goza ya sólo la propia aventura personal, sino que goza la calidad propia de la obra, su calidad estética. Y el libre juego de las asociaciones, una vez que se reconoce como originado por la disposición de los signos, entra a formar parte de los contenidos que la obra presenta fundidos en su unidad, fuente de todos los dinamismos imaginativos consiguientes. Se goza entonces (y se describe, no hace otra cosa cualquier intérprete de una obra informal) la calidad de una forma, de una obra, que es abierta precisamente porque es obra.

Así nos damos cuenta de cómo se ha establecido, sobre la base de una información cuantitativa, un tipo más rico de información, la información estética (23).

La primera información consistía en sacar de la totalidad de los signos la mayor parte de impulsos imaginativos (de sugerencias) posibles: la posibilidad de integrar en el complejo de los signos la mayor parte de integraciones personales compatibles con las intenciones del autor. Y éste es el valor perseguido decididamente por la obra abierta, mientras que las formas clásicas lo implican como condición necesaria de la interpretación pero no lo consideran como preferible, incluso tienden intencionadamente a reducirlo dentro de límites determinados.

La segunda información consiste en relacionar los resultados de la primera información con las cualidades orgánicas que se reconocen como su origen; y en encuadrar como adquisición agradable la conciencia del hecho que se está gozando como resultado de una organización consciente, de una intención formativa; de la cual cada reconocimiento es fuente de placer y de sorpresa, de conocimiento cada vez más rico del mundo personal o del background cultural del autor, de los mismos valores teóricos que sus módulos formativos implican y suponen.

Así en la dialéctica entre obra y apertura, la persistencia de la obra es garantía de las posibilidades comunicativas y al mismo tiempo de las posibilidades de fruición estética. Los dos valores se implican y están íntimamente vinculados (mientras en un mensaje convencional, en una señal en una carretera, el hecho comunicativo subsiste sin el hecho estético, de tal modo que la comunicación se consuma aprehendiendo el referente, no se nos induce a volver al signo para gozar en lo vivo de la materia organizada la eficacia de la comunicación adquirida). La apertura, por su parte, es garantía de un tipo de gozo particularmente rico y sorprendente que nuestra civilización persigue como un valor entre los más preciosos, puesto que todos los datos de nuestra cultura nos llevan a concebir, sentir y por consiguiente a ver el mundo de acuerdo con la categoría de la posibilidad.

(1) Asumir el término informal como etiqueta general de toda una serie de corrientes de la pintura actual deriva de una elección convencional. De hecho cuando se trata de limitar esta designación a una sección restringida del arte contemporáneo, confiriendo incluso al término una connotación vagamente despectiva. Es el caso de GILLO DORFLES en su última tendencia dell'arte d'oggi (Milán, Feltrinelli, 1961) que limita la definición de "informal" a "las formas de abstracción donde no sólo falta toda voluntad y todo intento de figuración, sino que falta también toda voluntad de signo y semántica" (pág. 53). En este ensayo, no obstante, donde se trata de las formas "abiertas" del arte de hoy, cuyos parámetros orgánicos parece que a veces no entran en la noción tradicional de "forma", nos parece oportuno hablar de "informal" en un sentido más amplio. Y es el criterio que se ha seguido en el número único de "Il Verri" dedicado a lo informal (junio 1961), donde aparecen, junto a una nutrida serie de intervenciones de filósofos, críticos y pintores, tres densos ensayos de G. C. Argan, R. Barilli, E. Crispolti. El presente escrito, que apareció en el mismo número junto a los trabajos citados, no toma, por lo tanto, en cuenta tan importantes contribuciones a la discusión sobre lo informal, y remite a ellos para una ampliación de horizontes y un complemento de los temas.

(2) En apariencia, las declaraciones de poética de un Gabo no se concilian con una idea de obra abierta. En una carta a Herbert Read de 1944 (que reproduce READ, *The Philosophy of Modern Art*, Londres Faber and Faber, 1952), Gabo habla de "absolutismo" en el arte, "de un orden y no del caos": "Todos nosotros construimos la imagen del mundo como quisiéramos que fuera y este nuestro mundo espiritual será siempre lo que nosotros hagamos y cómo lo hagamos. Es la humanidad sola la que lo forma en un cierto orden, fueran sus intenciones conscientes o inherentes y enemigas. Esto es lo que considero constructivo. Yo he elegido la exactitud de mis líneas". Pero referimos estas afirmaciones a lo que el mismo Gabo decía en 1924 en el Manifiesto del Constructivismo: orden y exactitud son los parámetros con base en los cuales el arte adecua la organicidad de la naturaleza, su interna formatividad, el dinamismo de su crecimiento. Por lo tanto, el arte es una imagen conclusiva y definida, sí, pero tal que produce a través de elementos cinéticos ese proceso continuo que es el crecimiento natural. Así como un paisaje, un pliegue del terreno, una mancha en una pared, la obra de arte se presta a visualizaciones diversas y presenta perfiles cambiantes; el arte refleja en sí mismo, gracias a sus características de orden y exactitud, la movilidad de los elementos constructivos. En una obra definida, podemos decir, que se hace imagen de una naturaleza "abierta". Y Read, por lo demás desconfiado para con otras formas de ambigüedad plástica, observa: "La particular visión de la realidad común al constructivismo de Gabo o de Ferner no se deriva de los aspectos superficiales de la civilización mecánica, ni de una reducción de los datos visuales a sus "planos cúbicos" o "volúmenes plásticos"... sino de una visión del proceso estructural del universo físico como lo revela la ciencia moderna. La mejor preparación para la apreciación del arte es el estudio de Whitehead o de Schroedinger... El arte —su máxima función— acepta la universal multiplicidad que la ciencia investiga y revela, pero la reduce a la concreción de un símbolo plástico" (pág. 233).

(3) Una impresión de tal género señala Ezra Pound ante las obras de Brancusi: "Brancusi ha escogido una tarea terriblemente difícil: reunir todas las formas en una sola, algo que exige tanto tiempo como la contemplación del universo

para un budista cualquiera... Podría decirse que cada uno de los miles de ángulos bajo los cuales se considera una estatua debería tener una vida propia (Brancusi me permitirá decir: una vida divina)... Aun el adorador exclusivo del arte más execrable admirará que es más fácil construir una estatua que guste si se considera desde un ángulo, que hacer una que pueda satisfacer al espectador desde cualquier ángulo que la mire. Se comprende como es más difícil comprender esta "satisfacción formal" con la ayuda de una sola masa, que invocar un interés visual efímero por medio de combinaciones monumentales y dramáticas..." (Testimonio sobre Brancusi que apareció en "The Little Review", 1921).

(4) Citamos, junto a los célebres vidrios de Munari, ciertos experimentos de la última generación, como los Miriorama del Grupo T (Anceschi, Boriani, Colombo, Devecchi) y las estructuras transformables de Jacov Agam, las "constelaciones móviles" de Pol Bury, los rotoreliefs de Duchamp ("el artista no es el único que cumple el acto de creación, porque el espectador establece el contacto de la obra con el mundo externo descifrando e interpretando sus cualificaciones profundas y así añade su contribución al proceso creador"), los objetos de composición renovable de Enzo Mari, las estructuras articuladas de Munari, las hojas móviles de Diter Rot, las estructuras cinéticas de Jesús Soto ("son estructuras cinéticas porque utilizan al espectador como motor. Reflejan el movimiento del espectador, aunque no sea más que el de sus ojos. Prevén su capacidad de movimiento; solicitan su actividad sin constreñirla. Son estructuras cinéticas porque no contienen las fuerzas que la animan. Puesto que las fuerzas que las animan toman en préstamo su dinamismo al espectador", observa Claus Bremer)—las máquinas de Jean Tinguely (que deformadas por el espectador y haciéndolas rodar dibujan configuraciones siempre nuevas).

(5) De tal modo, aun sin estar constituido por elementos móviles, el cuadro informal perfecciona la tendencia de la escultura cinética de diversos tipos, convirtiéndose de objeto en "espectáculo", como observa ALEJINO GALVANO en *Arte como oggetto e arte como spettacolo* ("Il Verri", número sobre lo informal, citado, págs. 184-187).

(6) Véase, por ejemplo, la declaración de los jóvenes artistas de "Miriorama": "Cualquier aspecto de la realidad, color, forma, luz, espacios geométricos y tiempo astronómico, es el aspecto distinto del darse del ESPACIO-TIEMPO o mejor, modos distintos de percibir la relación entre ESPACIO y TIEMPO. Consideramos, por consiguiente, la realidad como un continuo devenir de fenómenos que nosotros percibimos en la variación. Desde cuando la realidad entendida en estos términos ha ocupado el sitio, en la conciencia del hombre (o solamente en su intuición), de una realidad fija e inmutable, nosotros advertimos en las artes una tendencia a expresar la realidad en sus términos de devenir. Por lo tanto, considerando la obra como una realidad hecha con los mismos elementos que constituyen la realidad que nos rodea, es necesario que la obra misma esté en continua variación." Otros artistas hablan de la introducción de la dimensión tiempo en la vida íntima de la obra. En otra parte se ha hablado antes de relación de indeterminación planteada en el dominio de la imagen ya por los mismos cubistas. Se ha dicho incluso a propósito de Fautrier que "él establece un nuevo espacio intersubjetivo y participa en las búsquedas científicas actuales" (Véase en varios lugares, se ha oído hablar de realidades nucleares representadas por la nueva pintura. Mathieu ha hablado de epistémología du décentrement. Todas las expresiones no verificadas pero que califican de todos modos estados de ánimo que no pueden dejarse de tomar en cuenta.

(7) En "L'Oeuf", abril 1959.

(8) A. BERNE-JOFFROY, *Les Objets de J. Fautrier*, 1958, pág. 43.

(9) A. BERNE-JOFFROY, *Les Objets de J. Fautrier*, en "NRF", mayo 1955.

(10) G. C. ARGAN, *Da Bergson a Fautrier*, en "Aut Aut", enero 1960.

(11) R. BARILLI, J. Dubuffet, *Metriologies*, Galería del Naviglio, Milán, 1961.

(12) JACQUES AUDIBERTI, *L'Ouvre-Boite*, Gallimard, París, 1952, págs. 26-35.

(13) En relación con las aclaraciones que siguen, y el ensayo anterior. Apertura y teoría de la información.

(14) HENRI POUSSEUR, *La nuova sensibilità musicale*, en "Incontri Musicali" núm. 2, 1958.

(15) V. todo el párrafo *La información, el orden y el desorden* en el ensayo precedente.

(16) *The Tenth Muse*, Londres, Rutledge & Kegan, 1957, págs. 35 y ss.

(17) El problema de una dialéctica entre obra y apertura pertenece a la serie de cuestiones de teoría del arte, que preceden toda discusión crítica concreta. La poética de la obra abierta indica una cierta tendencia general de nuestra cultura, lo que Riegl llamaría un *Kunstwollen*, que Panofsky define mejor como "sentido último y definitivo, que puede encontrarse en varios fenómenos artísticos, independentemente de las decisiones conscientes y actitudes psicológicas del autor". En ese sentido una noción del género (por ejemplo, precisamente, la dialéctica entre Obra y apertura) es un concepto que no indica tanto cómo se resuelven los problemas artísticos sino más bien cómo se proponen. Lo que significa que tales conceptos se definen a priori, sino que se legitiman a priori, es decir, propuestos como categorías explicativas de una tendencia general: categorías elaboradas después de una serie de observaciones realizadas sobre diversas obras. Como una dialéctica dada, así propuesta, se resuelve luego caso por caso, es tarea del crítico definirlo en concreto (v. ERWIN PANOFSKY, *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*, 1920. En la perspectiva como "forma simbólica", Milán, Feltrinelli, 1961, págs. 179-214).

(18) Jean Dubuffet *ou le point extreme*, en "Cahiers de Musée de poche", núm. 2 pág. 52.

(19) V. RENATO BARILLI *La pittura di Dubuffet*, en "Il Verri", octubre 1958, en donde remite también a los textos de Dubuffet, *Prospectus aux amateurs de tout genre*, París, 1946, y en particular a la sección *Notes pour les fins-lettrés*.

(20) Recuerda de nuevo BARILLI (art. cit.): "Les tableaux d'assemblage (1957), explotan metafóricamente, como se ha dicho, el choque, el shock entre la actividad de la texturológica y la intervención, con censuras y esquemas lineales, del fabricador; de ello resulta un producto que converge contemporáneamente hacia los dos límites (en sentido matemático); por una parte el aliento cósmico, el caos germinal pululante de presencias; por otra, el rígido hermetismo del concepto; el resultante es precisamente, como se mencionaba en otro lugar, un infinito, por así decir, discontinuo, o sea, una embriaguez lícida y controlada, obtenida por una densa multiplicación de elementos, cada uno de los cuales mantiene, sin embargo, una clara definición formal".

(21) V. el análisis llevado a cabo por PALMA BUCARELLI, en Jean Fautrier, *Pittura e materia*,

Milán, Il Saggiatore, 1960. Véase en la pág. 67 el análisis de la oposición continua entre el bullir de la materia y el límite de las formas y la diferencia planteada entre la libertad del infinito, sugerencia de la materia en una dimensión de la conciencia negativa de la obra. En la pág. 67: "en estos Oggetti el contorno es independiente de la cantidad de color que, no obstante, constituye un claro dato de existencia: es algo que supera la materia, designa un espacio y un tiempo, es decir, encuadra la materia en una dimensión de la conciencia". quede claro, por lo demás, que éstos son sólo ejemplos de particulares lecturas críticas de las cuales no se pretende obtener aparatos categóricos válidos para toda experiencia informal. Otras veces cuando esta dialéctica entre dibujo y color no existe ya frías como en Mattia, o en Imai (o Tobe), la búsqueda debe dirigirse en otro sentido. En el último Dubuffet las subdivisiones geométricas de la texturológica no subsisten ya, y no obstante se puede realizar sobre su tela una búsqueda de direcciones sugeridas, de elecciones realizadas.

(22) "En esta pintura el gesto tiene una parte importante, pero dudo de que éste nazca de improviso, sin control o reflexión, sino que hay necesidad de hacerlo de nuevo, ese gesto, una vez tras otra, hasta que no se haya creado una forma que posea un significado propio. En cambio, se cree comúnmente que este tipo de pintura es el resultado de un breve momento de inspección y violencia. Pero bien pocos son, en Nueva York, los que trabajan de este modo... Un ejemplo de esta confusión lo tenemos a propósito de la pintura de Jackson Pollock. Como es posible, nos preguntamos que un pintor haga gozar el color sobre una tela (colocada en el suelo) dibujando y componiendo de ese modo un cuadro. Pero el gesto dibujado no es menos deliberado e intencionado, tanto si el pincel toca la tela como si no la toca; digno, como Pollock ha hecho el gesto en el aire sobre la tela y que el color que gotea del pincel sigue su gesto". (DAVID LUND, *Nuove correnti della pittura astratta*, en "Mondo Occidentale", septiembre 1959).

(23) Un ejemplo de esta relación se tiene en el arte figurativo clásico entre significado iconográfico y significado estético total. La convención iconográfica es un elemento de redundancia: un hombre barbudo que tiene junto a él un muchacho y al lado del cual aparece una cabra es —en la iconografía medieval— Abraham. La convención insiste confirmándonos de nuevo el personaje y el carácter. Típico es el ejemplo que da Panofsky (*Zum Problem der Beschreibung und Inhaltdeutung von Werken der bildenden Kunst*, 1932, en la perspectiva como "forma simbólica", op. cit.) a propósito de la Giuditta e Oloferne de Maffei. La mujer en la representación lleva una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero, de acuerdo con las convenciones iconográficas barrocas, no se da nunca el caso de una Salomé con espada, mientras no es raro ver a Judith llevar la cabeza de Oloferne en una cabeza decapitada sobre un plato y una espada. El primer elemento haría pensar en una Salomé, el segundo en Judith. Pero

Aldo Solari

Algunas cuestiones complementarias sobre el tercerismo

I

No es ocioso recordar que el estudio del tercerismo puede situarse en varios planos. En mi libro ensayé colocarme en el de lo que ha sido el tercerismo en sus variadas manifestaciones y las dificultades que enfrenta. Dentro de éstas he tratado de insistir en aquellas que son dificultades para sus propios adherentes porque no llenan o llenan muy difícilmente sus expectativas y aspiraciones o porque crean tensiones internas entre los diversos valores que se aceptan. He tratado de abstenerme de discutir la cuestión de lo que el tercerismo debería ser por falta de competencia para ello y por razones de método.

En esta tesitura general me mantengo en este artículo. No intento ni inmiscuirme en, ni contestar, a los argumentos dados en la larguísima y desmensurada polémica a que el libro ha dado lugar (1). Lo que me importa es el tema y su esclarecimiento; por lo cual me permitiré precisar mi punto de vista en algunas cosas que se han discutido como con respecto a otras que no se han rozado siquiera y que me parecen importantes.

(1) Por principio general me inclino a creer que el autor de un libro no debe polemizar con sus críticos, entre otras razones por respeto a la función de éstos. Un libro publicado se desprende y se objetiviza frente a su autor, se supone que éste ha dicho todo lo que tiene que decir y que lo somete a la discusión pública. Es un derecho y un deber de los críticos mostrar todos sus errores y todas sus insuficiencias. Tal procedimiento es, además, benéfico para el autor a quien puede enseñar muchas cosas y para el conocimiento del tema de que se trata. El que cada crítico se viera enfrentado antes de escribir a la seguridad de una polémica con el autor obraría inevitablemente una pérdida de tiempo que lo inhabilitaría de ejercer regularmente su función de tal.

Alguna vez he pensado que es una excepción a este principio el caso en que la crítica comporta un ataque personal. Cada vez me siento más inclinado a creer lo contrario. El ataque personal solo hace daño, moral e intelectualmente, a quien lo utiliza, no al que es objeto de él.

Por eso es que no puedo dejar de deplorar los extremos personales a que ha llegado la polémica, en este caso por la clara iniciativa del Dr. Ardao. Los pequeños, tristes y parroquiales ataques personales que sus primeros artículos contenían contra mí, no son nada frente a los que llevé contra Real de Azúa. Me permito creer que éste no debió dejarse conducir a ese tema y contestarle a él. Parece imposible que alguien que escribió regularmente más de quince años en *Marcha* sea atacado desde ella por un pasado de todos conocido y que no impidió antes disfrutar de su colaboración. Toda la cuestión ilustra, me parece, que Angel Floro Costa reconocería muy bien al Uruguay en donde, según apuntó hace tanto tiempo, la polémica de ideas se convierte rápidamente en querrela de personas. Ilustra también que hay algo de verdad en lo que se dice en mi libro: la pureza es la propiedad más preciada de los intelectuales de izquierda en el Uruguay.

II

Se ha dudado de la legitimidad, o por lo menos del sentido, de limitar el estudio del tercerismo al Uruguay como me lo propuse. Real de Azúa ha apuntado incisivamente en su tercer artículo que el tercerismo se perfila, como política, más clara y decisivamente en zonas claves del mundo a las que el Uruguay no pertenece. Esto es exacto; pero nada dice en contra de

la legitimidad ni del sentido de estudiar el fenómeno en el Uruguay. El tercerismo uruguayo podrá no ser una importante contribución al tercerismo mundial, si es que puede hablarse de éste en algún sentido unívoco; pero es muy significativo para comprender al país y sobre todo a algunos de sus sectores. Más aún, la verdad del aserto de Real de Azúa no haría sino más interesante su estudio. Es ciertamente una de las originalidades la cuestión que sea justamente en el Uruguay, que no es ninguna clave del mundo, que no juega ningún papel importante en materia internacional en donde se haya desarrollado un tercerismo tan importante para ciertos grupos y desde donde se haya dictado cátedra a otros países acerca de lo que debían hacer en nombre de la ideología. No puede dejarse de reconocer que un mismo impulso espiritual, sean cuales sean las distancias ideológicas y éticas de sus autores, anima a los que le enseñaban a Kennedy como no dejarse engañar por los rusos y a quien le reprochaban a Fidel Castro no ser fiel al tercerismo. En ambos casos, la función rectora del pensamiento uruguayo en lo internacional es afirmada con claridad. Me parece sumamente curioso el fenómeno y que requiere explicación esa afinidad, justamente porque se da entre grupos de ideologías tan contrapuestas, que se odian tan claramente. ¿Es que ambos no adhieren a valores comunes acerca de la función del Uruguay? Creerlo, no significa minimizar la importancia de las diferencias que lo separan, quizás sea legítimo morir por ellas; pero significa apuntar a una cierta ideología común, a un transfondo de clases medias que parece ineludible tener en cuenta para comprender a la sociedad uruguayo. Reconocerlo deja intacto por otra parte, la cuestión de la verdad, falsedad, eficacia o ineficacia; implica simplemente dar un pequeño paso en el conocimiento que tenemos.

Una indagación sobre el tercerismo uruguayo no solo es legítima y necesaria, lo lamentable es que se haya demostrado tanto y que sea todavía tan incompleta como lo es, aun en el más optimista de los juicios sobre mi pequeño libro.

III

Real de Azúa ha señalado los equívocos que envuelve toda polémica sobre el imperialismo, todo esfuerzo de distinción de matices, etc. La explicación en gran medida está en que la cuestión no se juega en un solo sentido. Todo esfuerzo de análisis científicos está cercado permanentemente por las consecuencias políticas de ese análisis. Toda ideología llama a una lucha de aristas salientes, en la que se está o no se está, sin matices intermedios. No creo que sea posible negar la necesidad de este fenómeno; pero no aparece tampoco prescindible el esfuerzo de análisis objetivo. El que lo hace corre riesgos muy grandes de ser percibido como traidor por los ideólogos; pero si tiene razón, y esto no quiere decir que yo esté seguro de que la tenga en este caso, hará a la larga, un buen servicio a la revisión de la ideología y a la creación de una versión más realista de ella.

Que el imperialismo existe me parece tan evidente como el que bajo el término engloban los más variados fenómenos cuyo denominador común es el efecto de dominación, designación vaga a falta de otra mejor. Tener presente esas variedades es tan importante como saber lo que puede haber de común en ellas. Abre, por otra parte, el camino a entender que muy diversas posturas políticas frente al imperialismo son éticamente legítimas, aunque puedan ser, y esta es otra cuestión muy diferente, desigualmente eficaces o totalmente ineficaces.

Cuando un pueblo lucha por obtener su independencia política frente a una nación colonial, las corrientes antimperialistas sostienen que hay que apoyarlo porque se trata de una parte esencial de la lucha por la liberación de los pueblos. Una vez obtenida la independencia política, muchas corrientes antimperialistas hablan como si eso no significara nada, puesto que queda la explotación económica y esto es lo fundamental. En un momento la independencia política es esencial, luego ya no tiene mayor sentido. Que esta duplicidad de juicio sobre la importancia del mismo hecho sea una parte muy explicable de la estra-

tegia de un movimiento antiimperialista global es perfectamente razonable. Una ideología para mantenerse viva y triunfar debe sacrificar a menudo la coherencia de sus ingredientes. Pero la cuestión es que muchos, no digo que todos, los intelectuales de izquierda en el Uruguay trasplantan esta necesidad ideológica al plano de la explicación intelectual y convierten al imperialismo en el casi único motor de nuestra historia. Es esa mezcla constante de ciencia e ideología la que no creo que beneficie ni a una ni a otra.

Todo sistema social es permeable a la influencia externa. Los cambios que sufre a causa de su presión se internalizan en el sistema; pero a su vez, todo esto solo es posible mediante un fuerte proceso de adaptación. Tan verdadero es un fenómeno como el otro, tan absurdo es, desde el punto de vista científico, desconocer a uno como al otro. Nadie podría dudar de que el tendido de líneas férreas fue un subproducto del imperialismo inglés y que esa presión central explica que en las más diversas regiones periféricas, casi en la misma época, se construyeran ferrocarriles. Pero me parece grotesco creer que todas las consecuencias objetivas de la instalación de los ferrocarriles hayan sido favorables al imperialismo inglés. Quizás la mayoría lo fueron en el corto plazo, que es al que normalmente llega la previsión del imperialismo como lo de todos los seres humanos; a largo plazo la cuestión es mucho más compleja. Aparte de ese análisis cuidadoso que habría que hacer de las funciones y disfunciones del ferrocarril desde el punto de vista del imperialismo existe otra cuestión. El Uruguay fue capaz de una política de reacción. Con menos slogans que en la actualidad, Batlle y su política trataron de limitar las ganancias inglesas por diversas vías. Vale la pena recordar que los ingleses vivieron quejándose de la nula o escasa utilidad de los ferrocarriles en este siglo. Esto era una exageración. Hanson ha mostrado que las ganancias que el ferrocarril obtuvo fueron razonables. De esta demostración se podría sacar el argumento de que el imperialismo triunfa siempre, sea cual sean las resistencias que se le opon-

gan. La cuestión es mucho más compleja. Los ingleses obtuvieron, pase a todo, ganancias razonables; pero mucho menores que las que obtuvieron en otros países. Este resultado no es menos apreciable. Para lograrlo contribuyó la política de construcción de carreteras que evitó al monopolio del ferrocarril. Existieron, y existen todavía, países latinoamericanos en donde el ferrocarril, en manos inglesas o americanas, tiene un monopolio absoluto de hecho sobre el transporte de mercaderías y personas para ciertas regiones. Puede decirse que la política de carreteras se orientó así en un sentido distorsionador desde el punto de vista económico. Si el imperialismo no hubiera existido esa política podría haber sido más racional y redituable para el país a largo plazo. Pero aparte de que, como en todo razonamiento ucrónico, no sabemos si la sociedad hubiera tenido el aliciente necesario para hacerlo de no tener que responder al desafío imperialista; parece innegable que existe una gruesa diferencia entre un país que no ha tenido ninguna o casi ninguna capacidad de reacción y el Uruguay. Que una ideología colore todo en un mismo saco me parece normal y explicable, pero que los intelectuales lo hagan si es explicable convoca a otras razones.

IV

Este es el punto crucial en que me parece necesario insistir, del cual el libro habla tanto como del tercerismo o le da por lo menos tanta importancia: la situación de los intelectuales en el Uruguay y la concepción que se hace de su rol. No puede dejarse de constatar, en el plano más estrictamente objetivo, que en una polémica desmesurada donde se han escrito más páginas que el libro entero, este problema ha sido totalmente dejado de lado. Apenas si Real de Azúa ha reconocido, lo que le agradezco, mi desgarramiento personal frente a él. Pero éste no tiene importancia más que para mí. En cambio el tema me parece decisivo, aún cuando mis ideas sobre él puedan ser erróneas.

No tendría sentido repetir aquí lo que en el libro se dice sobre él. Pero quizás convenga señalar otros aspectos que hoy me aparecen como importantes y que la misma polémica ha subrayado enormemente. Vayamos primero al hecho y luego a sus explicaciones posibles.

Real de Azúa rememoró a los viejos liberales del siglo pasado capaces de ofrecer su diario y su cátedra al adversario en una polémica. Aludió así a un valor que, con muchos avatares, parece haber desempeñado siempre una función cardinal entre los intelectuales uruguayos: la tolerancia. No es este el momento de estudiar la función que tuvo en la sociedad uruguaya entera, a nuestro propósito basta con referirla a los intelectuales.

Creo que cualquier observador imparcial debe anotar la rápida y extraordinaria declinación que ha sufrido en los últimos tiempos. No ha sido simplemente una declinación cuantitativa si se puede hablar ese lenguaje, (menos intelectuales tolerantes o más intelectuales menos tolerantes). Ha sido un cambio cualitativo. La discrepancia lleva en forma cada vez más constante, evidente y fuerte al análisis de las intenciones, de las vinculaciones que explican esas intenciones y así sucesivamente. Esto no es ni más ni menos que la caza de brujas y el macarthismo ideológico; el que la izquierda lo practique para despedazarse a sí misma, no cambia su naturaleza. Séame permitido usar la polémica como ejemplo. Teóricamente se discutía entre los Dres. Ardao y Real si las ideas sostenidas en mi libro eran exactas o no. Es admitido casi siempre como evidente que tal cuestión es independiente de mis cualidades morales o de la falta de ellas, o de unas y otras en los contendores. Pues bien, el Dr. Ardao introduce en la discusión el pasado del Dr. Real de Azúa, como si su pasado, fuese cual fuese, pudiera demostrar que estaba equivocado (1).

En su contestación el Dr. Real de Azúa introduce la cuestión de si el Dr. Ardao

(1) Es extraño desde este punto de vista, que mi pasado y el Dr. Ardao sean bastante parecidos, lo que no impide que estemos en total desacuerdo.

no ha ocurrido a congresos y reuniones financiadas por el imperialismo. Entonces el Dr. Ardao hace una larga lista de las reuniones internacionales a que ha asistido y de las instituciones que las han organizado. Se trata de una típica indagación macarthysta empezada por uno (la pregunta ¿Ud. fué nazi? no es en nada diferente a ¿Ud. fué comunista?) y seguida por el otro en el mismo plano. Ambos contendientes han aceptado las mismas reglas del juego, a ninguno se le ocurrió negarse a contestar como, algunos intelectuales norteamericanos, los que ellos mismos han admirado tanto, se atrevieron a hacer frente a Mac Carthy.

Que dos personas de la calidad intelectual y moral de Ardao y Real de Azúa, calidad que nadie razonablemente podría desconocer, han practicado con todo entusiasmo tales métodos, es un hecho importantísimo en el análisis del problema que nos ocupa.

Una observación de este tipo corre el riesgo de dar lugar a muchos mal entendidos. Por un lado, sería fácil observar que parece adherirme a un liberalismo finisecular, que indica mi ceguera para comprender todo lo que ha cambiado en el mundo; de ahí solo queda un paso a afirmar que la tolerancia es un valor burgués funcional para el mantenimiento del sistema tradicional de estratificación. Una discusión de este tipo llevaría demasiado lejos y no tendría sentido explicitar aquí la que me parece la solución correcta del problema. Pero aun dando por concedido que la tolerancia tiene una justificación puramente instrumental y no en sí me parece que su declinación es un fenómeno claramente indeseable. En primer lugar es ambiguo. Los grupos de izquierda o que se consideran tales, se dedican con entusiasmo a perseguir las menores desviaciones que se encuentran o se creen encontrar en los de algún modo vinculados a ellos. El ataque personal es mucho más furibundo contra el opositor que contra el derechista o el simplemente silencioso. En segundo lugar, no existen en el Uruguay ninguna de las condiciones que podrían justificar, en el supuesto de que alguna vez se pueda justi-

ficar, el sacrificio de la tolerancia. Es posible creer que una revolución no se hace sino con la eliminación sistemática de la tolerancia y que ella lo justifica plenamente. Pero ¿cómo justificarla, cuando no se trata más que de un, o mejor dicho de diversos llamados a una revolución hechos por diferentes grupos que se consideran cada uno como representando exclusivamente a la auténtica izquierda? ¿Cómo no creer que en ese despedazamiento mutuo lo único que hacen los grupos de izquierda es servir mejor al mantenimiento del *statu quo*? ¿Cómo no pensar que en una sociedad donde solo puede haber un golpe reaccionario, tal actitud quita a la izquierda sus defensas morales, que pueden ser importantes, a falta de otras?

Puede decirse, en otro plano, que el fenómeno es perfectamente explicable. Todo grupo sanciona más severamente a los disidentes que lo abandonan, o son percibidos como en camino de abandonarlo, que a los que nunca fueron mirados como perteneciendo a él. Cuanto más fuerte es la importancia de la ideología, más exigente se hace la fidelidad a ella. Esta y muchas otras explicaciones podrían agregarse. Algunas podrían hacerse partiendo, por ejemplo, de la declinación de la economía uruguaya. Pero no es esta la ocasión de adentrarse en el problema.

Lo que importa es que explicar no quiere decir justificar, como tampoco censurar; la explicación más completa no eliminaría el hecho de que la querrela llevada a esos extremos es mucho más beneficiosa que perjudicial para la derecha y que pierde toda, o casi toda, la función de esclarecimiento que podría tener sobre la propia izquierda y que ésta tanto necesita.

Si cada vez que alguien quiera revisar los conceptos aceptados, no importa si mal o bien, se expone a que se indague su presente, su pasado y se prevea su futuro, se le haga un proceso de intenciones, etc. la izquierda se hundirá en el más grueso conformismo y en la repetición convencional de formulas estereotipadas. Un camino como este es menos peligroso para el Partido Comunista que puede unir a una gran coherencia ideológica una casuística

sumamente amplia. Pero una izquierda no comunista, que se quiera nacionalista, no puede vivir sin repensar constantemente su situación en la sociedad.

Ese pensamiento deberá traducirse en una ideología y ésta presidir una acción. Nada demuestra que los hombres competentes para lo primero, sean competentes para lo segundo ni para lo tercero ni viceversa. En contra de lo que erróneamente ha parecido suponerse por alguien en la polémica alrededor de mi libro, —no sé hasta que punto puedo decir sobre mi libro—, no doy al término ideología ninguna significación peyorativa, sino totalmente neutral, como la que puedo darle a la palabra grupo o institución. Pero toda ideología puede analizarse desde el punto de vista científico, pueden examinarse objetivamente las contradicciones y las tensiones que comporta, puede indagarse, ya en un plano mucho más discutible y subjetivo acerca de su eficacia.

Un procedimiento de esa naturaleza es explicable que despierte las resistencias de los ideólogos puros, puesto que ellas viven en la sociedad de su ideología. Pero es interesante constatar que provoque furias análogas entre los que se consideran a sí mismos intelectuales. Una vez más se plantea la cuestión que el libro ha pretendido subrayar: la del rol de los intelectuales en la sociedad uruguaya.

En todas estas reflexiones hay, sin duda, una ecuación personal. El único dogmatismo que soy capaz de permitirme es el estar contra todos los dogmatismos y el amor por la ciencia que trato de practicar no tiene nada que ver con ningún dogmatismo respecto a ella. Es por eso que, a pesar de haber hecho un gran esfuerzo de objetividad en el análisis del tercerismo —con éxito o sin él es otra cosa— he sido el primero en multiplicar las advertencias del carácter tentativo, provisorio e hipotético del ensayo realizado. Aquí también, ni tentativo, ni provisorio, ni hipotético son para mí indicación de censura o alegación de falsa modestia. Son designaciones que corresponden a algo que percibo como objetivo.

Lo que hace peligrosos estos temas no es el carácter fragmentario y parcial de nuestros, o de mis conocimientos, sino el que una intolerancia moralizante y simplista convierta en tabú su análisis.

V

Otra cuestión importante es la de las diversas formas del tercerismo. No he analizado todas y de las que he analizado me he detenido más en aquellas que más influencia han tenido, entre ellas la que ha sido representada por *Marcha*. He tratado de ocuparme de lo que el tercerismo ha sido, no de lo que debería ser, lo que estaría fuera de lugar y mi análisis se detiene prácticamente después de la ruptura chino-soviética. No se puede, en una labor de ese género, sustituir a lo que han dicho los partidarios del tercerismo por las preferencias o posiciones personales del autor del análisis. Se ha dudado de que el tercerismo sea una ideología. Dejando de lado una polémica de definiciones que a nada conduce, es un hecho que importantes sectores del tercerismo, por lo menos, no han aceptado jamás que éste sea una mera posición en materia internacional, puramente circunstancial, etc., como se ha pretendido. En uno de los textos citados en el apéndice del libro, página 182 (1) la Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay dice con todas las letras: "nuestra Tercera Posición ofrece una plataforma integral, que no elude ningún problema de nuestro tiempo, de claro sentido revolucionario y exacto contenido popular". Algunos terceristas pueden decir que esto comporta una concepción profundamente errónea del ter-

(1) Se han mencionado varias veces ciertos rasgos del apéndice documental. Fue un error mío no aclarar debidamente sus propósitos que son los siguientes: 1º) Ofrecer una selección de los textos que me han parecido más típicos del tercerismo uruguayo y que contienen sus ideas centrales. Una selección y no una reproducción completa ni una antología en sentido propio, cosas que estaban excluidas por razones editoriales; 2º) Elegir textos que al contener las ideas centrales sirvieran de referencia para las interpretaciones del libro. Desde luego podían servir y sirven de base para posibles

cerismo, aunque es curioso que no lo hayan dicho antes; pero el análisis no puede prescindir de considerarla. Los autores de esas frases hubieran quedado muy sorprendidos si alguien les hubiera dicho que el tercerismo no era una ideología, sino una mera posición en materia internacional. Tal minimización del tercerismo debe haber sorprendido a todos los terceristas. Suponiendo que fuera exacta, representaría una corriente dentro del tercerismo, seguramente muy minoritaria, a la cual no podría jamás limitarse el análisis.

VI

Una cuestión muy importante ha sido soslayada en la polémica con el procedimiento de argüir que critico el "tercerismo" desde el ángulo de una entusiasta adhesión a lo que ha dado en llamarse el "desarrollismo". Cualquier lector puede comprobar que si hay algo de adhesión profesada, lo que me permito dudar, es cualquier cosa menos entusiasta. Me limito a señalar un problema que requiere respuesta no desde el ángulo de un "desarrollista" sino justamente desde el ángulo de un "tercerista". Es el problema de la eficacia, en el sentido de su posibilidad de difusión, del tercerismo. Parecería que ni el nacionalismo, ni el antiimperialismo son bastante desde ese punto de vista. Es verdad, por otra parte, que en la mayoría de las naciones consideradas del tercer mundo, el desarrollo ha sido una parte importante de la ideología dominante, dentro de la cual el tercerismo como tal ha sufrido altas y bajas en función de una apreciación que se

interpretaciones diferentes y esta es una de las razones que me impulsó a insertarlos; 3º) Lo anterior indica que no intenté hacer una historia completa del tercerismo a través de sus textos. Por lo tanto la fecha en que se definen solo depende del hecho de que posteriormente no encontré textos dentro de los muchos que leí, que dijieran algo verdaderamente nuevo e importante para el análisis. Esos textos reiteraban ideas ya contenidas en los seleccionados. Más aún, puede observarse que, a pesar de lo limitado de la selección, en los textos elegidos hay varias ideas que se reproducen casi exactamente varias veces.

quiere realista de diversos factores. El que el desarrollo sea una parte importante de la ideología, no es un invento de los "desarrollistas", —lo sea yo o no, cosa que carece de la más mínima importancia—, sino que es un hecho.

Es también un hecho, y no algo que dependa de mis preferencias personales, el que en el Uruguay empieza a expandirse y que eso constituye otro desafío a las versiones tradicionales del tercerismo. Más aún, para subrayar el carácter fáctico de la cuestión, se indicó expresamente en el texto que era tanto más grave cuanto más ilegítimos se supusieran los fundamentos del "desarrollismo". Parece ingenuo creer que la demostración, aun dándola supuestamente por posible, de que el desarrollismo es una manifestación más del imperalismo yanqui, bastaría para paralizarlo. Siempre sería necesario agregar a esa demostración algo positivo: o apoderarse de la bandera demostrando que pasa a limpias manos o proponer otra diferente. El análisis hecho en el libro, que no tendría sentido reiterar aquí, intenta demostrar que ni una ni otra cosa, ni una tercera o cuarta que no se me han ocurrido, ha sido hecha. Esta cuestión no se elude acusando al que la plantea de ser desarrollista, porque aunque así fuera, la respuesta es indicar cual es la solución que se le propone sin abandonar el tercerismo y para que éste pueda convertirse en una ideología popular. Esa cuestión es urgente no para el desarrollismo, sino para el tercerismo. La urgencia y el carácter trágico de que quede sin respuesta, es para el tercerismo y no depende para nada de quien hace la pregunta ni con que intención la hace.

Si esa respuesta no aparece, el tercerismo se condenará a ser, con más intensidad todavía que en el pasado, un movimiento de algunos intelectuales y de algunos estudiantes. Desbordado por la derecha y por la izquierda irá perdiendo adherentes, como le ha ocurrido, con cada vez más intensidad, en los últimos años. Sin duda el fracaso de una ideología no prueba su falsedad; como su éxito tampoco comprueba su verdad. Pero si la ideología aspira, y muchos textos terceristas lo indican así, a dar nacimiento a un gran movimiento popular se vuelve entonces incongruente, no puede obtener ciertas cosas sino al precio de sacrificar otras. Es posible disimularse mucho tiempo esa situación; no es posible hacerlo indefinidamente. Llega un momento, y mi opinión es que ha llegado hace tiempo para las expresiones tradicionales del tercerismo uruguayo que son las que he intentado estudiar, que hay que optar: o se resignan a abandonar toda pretensión de convertirlo en una bandera popular, para ser una ideología de círculos reducidos, lo que puede ser perfectamente legítimo e integrarse, incluso, en una teoría de la eficacia por la intermediación de élites restringidas que por cierto no es indefendible; o se transforma en sus demás elementos y puede conservar su pretensión de repercusión popular inmediata, al ofrecer una integración, percibida como coherente de un programa positivo que responde a las tan cambiantes circunstancias de nuestro tiempo. No decidirse ni a una ni otra cosa es, simplemente, el fin. Que ese fin sea injusto, que sea un daño para el país es perfectamente posible. Pero en este caso, resignarse, es una forma de renunciar.

Alain Bosquet

Problemas de la traducción poética

Creemos que la traducción poética sólo plantea dos problemas fundamentales: ¿debemos ser fieles, a cualquier precio, al poema traducido? ¿Debemos, antes que nada, escribir un poema en nuestra propia lengua, fiel o no al original? Los otros problemas nos parecen entonces o bien secundarios, o bien debidos a diferentes grados de acomodamiento, o, si se prefiere, a compromisos más o menos hábiles, y que encuentran su solución ideal en los casos —en definitiva, más frecuentes de lo que se piensa— en los que es posible respetar, simultáneamente, la fidelidad y la poesía. Examinemos el problema desde un punto de vista histórico. Pronto veremos que si el traductor sigue el desarrollo de la poesía francesa —desarrollo cuyas equivalencias pueden ser encontradas en otras poesías occidentales o europeas— se enfrentará a tres situaciones sucesivas bastante diferentes.

En un principio, y prácticamente durante cinco siglos, la poesía está íntimamente vinculada a la música, y el arte del poema es inconcebible sin el del verso provisto de una rima. Es, de muy lejos, la situación más inextricable y más difícil. El traductor debe adaptarse a dos disciplinas, de las cuales la del sentido literal importa menos que la del sentido unida a la del sonido. Comprende que debe elegir claramente la infidelidad si quiere ser poético; o, por el contrario, la no poesía, si quiere ser fiel. Aquí, la disputa se eterniza y, en realidad, todos se sienten culpables.

El profesor universitario no puede soportar que la traducción traicione, así sea en lo más mínimo, al original: exige una sumisión absoluta y, antes que una versión elegante pero ligeramente sediciosa, prefiere una versión en la cual el genio de la lengua ceda frente a una especie de explicación de texto en el cuerpo mismo de

algo que tiene por finalidad comunicar un sentimiento poético. De ello resulta, en un noventa por ciento de los casos, que, en su acepción tradicional, la óptica universitaria respeta la letra, pero traiciona invariablemente la esencia lírica, aquello que está más allá de las palabras —o, si se quiere, en las palabras, pero independientemente de su función primaria—. Para el universitario, sólo la prosa puede traducir al poema clásico, y no se puede hacer de un poema en versos otro poema en versos, dado que la rima del segundo se encontrará —en las dos acepciones del término— fatalmente lejos de la del primero.

¿Dado que, en el caso de un poema rimado la traición es inevitable, qué podemos hacer si queremos evitar la solución escolar, solución que no es tal? Nuestra posición es de la mayor firmeza: consideramos que no hay más que una solución, que consiste en escribir en la nueva lengua un poema rimado. Lo que significa que la traducción poética debe quedar en manos, exclusivamente, de un poeta digno de ese nombre y poseedor de una clara habilidad. Un pueblo haragán y apresurado en materia de traducción poética como el francés —por el contrario conviene que saludemos muy respetuosamente a los traductores alemanes, a todo lo largo de la historia— tendría mayor tranquilidad de conciencia si un Victor Hugo, un Alfred de Vigny, un Guillaume Apollinaire se hubiesen dedicado a una traducción más cuidadosa de Goethe, del Dante, de Milton o de Leopardi. Sólo un poeta considerable puede realizar la traducción ideal, en su aproximación, que significa transformar un poema alemán o un poema inglés, por ejemplo, en un poema francés, con sus ritmos propios, y sus rimas, que no tienen casi nada en común con las rimas alemanas o las asonancias inglesas. Para ello, necesita una imperiosa vocación, algunos conocimientos

y una cierta humildad. En términos absolutos, es lo mismo que si se le pidiera que transformase en versos agradables e, incluso, poéticos, un artículo periodístico o un capítulo del Código Civil. Pero, cuando es ferviente, la acrobacia no es imposible. El resultado no tiene por qué ser de un total sometimiento a los elementos de los poemas originales: traspone, a la vez, el sentido —cuando esto es inevitable— la música e, incluso, la construcción sintáctica. Debe lograr un poema francés que, para el lector, valga en cuanto poema francés.

¿Qué camino debe seguir si no conoce la lengua original? Debemos citar aquí un ejemplo que marca una fecha en la historia universal de la traducción poética. Basándose en un gran entusiasmo respecto al pueblo y a los intelectuales húngaros luego de los acontecimientos de Budapest, de 1956, Ladislav Gara decidió publicar en francés una antología de la poesía húngara, desde los orígenes hasta nuestros días. La mayoría de los poetas de Francia aceptaron colaborar en ella sin que ninguno de ellos —salvo escasas excepciones— supiese una sola palabra de lengua magyar. Se procedió de la siguiente manera: una traducción literal, de una fidelidad escrupulosa, era sometida al poeta francés, y, cuando esto parecía necesario, se le agregaban alternativas de significado para los detalles oscuros o voluntariamente esotéricos. El poeta, que ignoraba totalmente el húngaro, recibía entonces una lectura del poema original, ya sea oralmente, o por disco. De esta manera, podía hacerse una idea del ritmo y de la entonación general del texto; también se le daban indicaciones de gramática general, para que estuviese en condiciones de decidir, digamos, entre un endecasílabo y un alejandrino. Con todos esos elementos, y con la condición de que se sintiese en simpatía con el poema húngaro desde el punto de vista del sentimiento y de las imágenes, de las ideas expresadas, etc... creaba, entonces, un poema francés. Insistimos sobre el término: debía comprometerse profundamente, y exigirse a sí mismo un verdadero esfuerzo de creación que consideramos superior al que sentían otrora los poetas de corte cuando se les ordenaba que compusieran un poema de circunstancia.

Sobre datos precisos, racionales e informes, el poeta francés hacía, pues, un poema francés. Más tarde, en la obligación de cambiar, aquí y allá tal detalle, y de "falsear", en cierta medida, el original, discutía con Gara sobre los acomodamientos aportados. Se llegaba a un acuerdo respecto a un poema —al que podemos llamar "adaptación"— lo más acorde posible al original, y, de cualquier manera, un poema francés de suficiente calidad. Gara llegó, incluso, a tener el escrúpulo de someter a varios poetas franceses a la misma disciplina, para el mismo texto. El resultado es excelente, la inspiración solicitada al poeta es equivalente a la conciencia profesional del lingüista o del profesional universitario a quien, sin duda, le parecerían monstruosas las libertades que se tomaron los poetas franceses. Se llega, incluso, a esta paradoja: el mejor resultado está en función de la libertad que se tomó el adaptador en el lugar del texto adaptado.

En una época más reciente, las relaciones entre el texto traducido y el texto del traductor cambian. La poesía se ha hecho independiente de la música y de la rima. Las reglas han adquirido mayor ductibilidad, y si bien el ritmo sigue siendo una preocupación, al menos esta preocupación se desentiende de sus cualidades métrico-técnicas. El poema no sólo tiene virtudes auditivas o visuales. Procede por imágenes, y, en consecuencia, por un juego de conceptos. Y de esta manera, la escritura deja paso al lenguaje, es decir, a preceptos que no tienen un arreglo exterior. El surrealista, en particular, transforma la propia naturaleza de un poema, al que ya no le basta con cantar o con plegarse a una disciplina de contabilidad directa.

La imagen no sólo reside en la distribución de las palabras, súbitamente entregadas a una vecindad imprevista. La imagen es una óptica de la razón unida a la irrazón. Cuando Eluard dice: "Tes yeux son des nacelles d'où je ne tomberai pas", pronuncia una especie de verdad inmediata y, naturalmente, inverificable, pero que puede ser traducida por un número bastante ilimitado de paráfrasis. A partir de ese momento, importa bastante poco que en alemán o en inglés, el traductor diga,

por ejemplo: "Tus ojos son globos de los que no puedo caerme", o "Tus ojos son aeronaves que no permitirán que me caiga". Todo un sistema delirante e ilógico de sensaciones se pone en marcha; y con un mínimo de comunicación, el traductor puede cambiar a su antojo la letra de la imagen.

Estamos convencidos de que la poesía moderna ofrece las máximas posibilidades de traducción y que sólo vale, precisamente, en la medida en que es traducible, dado que su valor es casi independiente de la lengua en la que se expresa. Si bien algunos poetas demasiado apegados a las piruetas escapan a esta regla —E. E. Cummings o Erik Lindegren, quizá— es notorio, por el contrario, que la mayoría de los poetas encuentran, hoy, en otros poetas, traductores capaces de transmitir toda su riqueza y su intensidad. La versión inglesa de Saint-John Perse que ha hecho T. S. Eliot, es un texto fiel y tan válido en inglés como el original en francés. Podemos leer a Pasternak y a Seferis en todas las lenguas; los ejemplos son incontables a partir del momento en que la técnica deja de intervenir con su cortejo de necesidades ineludibles.

A causa de su esencia, una imagen tiene varias expresiones cercanas: basta con que el poeta traductor elija, a partir del texto en el que trabaja, la que mejor le convenga y, forzosamente, la que mejor convenga a su lengua. Es ésta una feliz situación: a partir de una sucesión compleja y un poco sonámbula de metáforas, de imágenes y de alusiones todo un juego de efectos y de causas poéticas y filosóficas se pone en marcha. Sólo un poeta puede continuar —o transformar, o deformar— así el pensamiento elíptico o iluminado de otro poeta. Lo mismo ocurriría, ya, con la poesía rimada; en esta oportunidad, la situación se acentúa. Más que nunca, se crea una "masonería" de la poesía, como si ningún trabajo poético pudiese ser realizado más que por los propios poetas. Esto nos parece extremadamente feliz, dado que la re-creación no pertenece a los profanos y que la traducción es, más de lo que se imaginan los lectores medios, al menos en Francia, un arte en el que el traductor debe tener casi tanto genio como el poeta traducido. Cuanto más oculta sea la traducción de

poemas, al punto de sofocitar, únicamente, la intervención de poetas, tanto mejor será la situación de la poesía internacional. Debemos ser implacables en este aspecto, y no permitir que los llamados hombres de buena voluntad reemplacen a los únicos traductores dignos de ese nombre: los poetas inspirados por los poemas que traducen.

Sin embargo, los más recientes fenómenos poéticos nos despiertan una duda. Nos referimos a los fenómenos de los años 60, en el aspecto que toman en Francia, en el seno de una tendencia bastante fuerte, sin ser por ello preponderante; tendencia de la que forman parte poetas como André du Bouchet y Michel Deguy. La concepción del poema que allí se manifiesta parece ser bastante nueva. Evidentemente, toda traza de clasicismo formal ha desaparecido. También han desaparecido las imágenes y los entrecruzamientos de conceptos, o en los poetas cósmicos, tales como Robert Sabatier, Jean-Claude Reaard, Lucien Becker. Siguiendo la frase de Nathalie Sarraute, podríamos decir que reina la *era de la sospecha* y ella determina las relaciones entre el poeta y su poema. El poeta desconfía, y no quiere que la palabra traduzca una verdad experimentada —ni siquiera una verdad experimentable—. Prefiere encontrarse frente a su poema, como frente a un enigma destinado a aplastarlo. La función de la palabra parece secundaria y sólo se la emplea como un medio de conocimiento futuro y, por lo tanto, aleatorio. Para el poeta, ya no es más cuestión de justificarse, ni de comprenderse. La palabra ha dejado de ser un instrumento —ya sea de conciencia o de inconsciencia— para transformarse en un objeto independiente, que su propio autor considera como un interlocutor válido, en un inextricable diálogo de sordos.

¿Puede ser posible, entonces, traducir a una lengua extranjera algo que merecería ser traducido, en primer lugar, a la propia lengua? A su vez, este problema no tiene solución ideal. Sería necesario que el poeta-traductor supiese cuáles fueron las relaciones entre el autor y su poema; entre el autor y sus palabras. Es posible que estas relaciones no siempre hayan sido las mismas. Estamos en una época en que pueden ser hostiles, delirantes, cargadas de

desesperación o de irrisión. La palabra es dócil sirviente del poeta, a veces. A veces, el poeta olvida el significado de la palabra —y llega, incluso, a negar el significado de la palabra—. A veces, también, el poeta vé en la palabra un competidor de su propia persona: se entabla una lucha... También se da el caso en el que la palabra ejerce una presión muy particular sobre el poeta: alcanza con que este último se sienta solicitado, nerviosamente, sensorialmente, subconscientemente, por una vocal, por la unión de una consonante, por la simple grafía de una letra. La libertad consiste en ascender y descender incesantemente la escala de las sensaciones que produce este enfrentamiento entre iguales: el poeta y la palabra. El resultado es, quizá, un poema, pero ciertamente un fenómeno de escritura —o de lenguaje, dado que la confusión pasa por un punto culminante— surgido de una única certeza: la palabra ya no es más un signo de acuerdo, sino un trampolín hace reacciones afectivas imprevisibles. En estas condiciones, la traducción es, de cualquier manera, una negación del

poema. Quizá, en el propio acontecer de su acto creativo, el poeta moderno —el poeta más reciente— se haya sentido inspirado por la letra "o" de la palabra *orilla*, que le sirvió como punto de partida hacia nuevos pensamientos; es evidente que si esta letra no existe en la palabra equivalente, en inglés o en alemán, todo el proceso de asociación se pierde. Naturalmente, el poeta - traductor puede considerar el poema a traducir como un objeto independiente de las sensaciones que lo motivaron en el poeta. No por ello deja de ser cierto que, en el seno de este encadenamiento, pierde motivaciones ocultas, y el malentendido se agrava aún más.

Se nos ocurre una única conclusión: que los poetas traduzcan a los poetas. Es tiempo, ya, de que los profesores, los filólogos, los lingüistas y los filósofos del lenguaje se tomen un descanso. Se les consultará sobre la técnica. Los fabricantes de colores nunca fueron pintores. Los historiadores de la gramática no deben reemplazar a esos monstruos, los poetas.

(Traducción de Gabriel Saad)

Benito Milla

Octavio Paz: La Poesía y la Historia

Octavio Paz nació en México en 1914. En ese año se inicia la primera de las dos guerras mundiales y el peso de la historia se hace más sensible, más vertiginoso, más trágico. Otro mundo, otro tiempo empieza. Las ideas y las estructuras políticas, sociales, técnicas, culturales y estéticas se ven sometidas a un intenso proceso de aleación y cambio. Tiempo de rupturas y de innovaciones, la pulverización de las formas seculares obliga a una constante reinención que a su vez engendra la pirotecnia de los *ismos*. Los más ásperos e incitantes extremismos subyugan a la Poesía. Pero, ¿no es condición del poeta asumir la oscuridad del mundo y sus más dramáticas tensiones? Sólo cuando adquiere conciencia de ese destino puede re-ordenar en profundidad un lenguaje, significante y comunitario.

Hijo de ese tiempo nocturno, Octavio Paz lo asume y lo ilumina. Escribe:

"Avanzo lentamente
y pueblo la noche de estrellas y
palabras"

Porque para él la palabra es acto y libertad. *Libertad que se inventa y me inventa cada día*, dice. Palabra original, que re-crea y libera al hombre desde la hondura de que proviene. Palabra que ilumina avanzando. Palabra comunitaria, no herética ni criptica. Porque la empresa poética coincide íntimamente con la revolucionaria. Crecido y alimentado en las contradicciones del siglo —la primera guerra mundial, la revolución rusa, la guerra de España—, Octavio Paz aspira, a través de una inspiración lúcida y dramática, a fundar la *palabra poética en el hombre mismo*.

En esa aspiración está la clave de la aventura juvenil de Octavio Paz. Antes de haber obtenido los títulos universitarios parte hacia el Yucatán a crear una escuela para los hijos de los obreros. Allí ad-

quiere, también, una experiencia nueva de la realidad mexicana, de la condición indígena, que habrá de trasuntar después en su obra. Y se agudiza y enriquece su sentido de la justicia social, de la solidaridad humana. Madura activamente para un nuevo acontecimiento que lo sacudirá de arriba a abajo: la guerra de España. A los siete u ocho meses de estallido el conflicto en la península, Octavio Paz está allí yendo de Barcelona a Valencia, de Valencia a Madrid, de Madrid al sur que ya se perdía para la causa del pueblo. Dice de un compañero muerto en el frente de Aragón:

"¿Qué tierra crecerá que no te aice?
¿Qué sangre correrá que no te nombre?
¿Qué voz madurará de nuestros labios
que no diga tu muerte, tu silencio,
el callado dolor de no tenerte?"

Has muerto entre los tuyos, por los tuyos".

Pero la guerra termina y con la derrota del pueblo español uno de los sueños más hermosos que los intelectuales del mundo acariciaron: "*Descubrí entonces una posibilidad para el hombre, y entreví que allí se perdía algo cuya reconquista quizás exigiría siglos enteros: la tradición revolucionaria no marxista*".

Aunque en la selección de sus obras, por él mismo agrupadas en un solo volumen (*Libertad bajo palabra*, Ed. Fondo de Cultura, México, 1960), se dan como fechas generales de su quehacer poético las de un período que va de 1935 a 1958, algunos poemas incluidos en dicho libro son de 1931, 1933 y 1934. Pero en realidad son muy pocos los poemas de los años adolescentes rescatados por el autor. Apenas los suficientes para dar cuenta de un rigor de perfección que ya lo habitaba y que iba a crecer hasta culminar en esa joya de la poesía contemporánea que se titula *Piedra*

de Sol. Ya en un libro de 1931 estaba implícita la premonición de la importancia que este poeta iba a tener en la poesía actual. Pero allí todavía interroga a las palabras, anticipando esa dialéctica de la luz y la sombra que es una de las mayores constantes de su poesía. Tempranamente, exclama en un poema de 1931:

"En llamas, en otonos incendiados,
arde a veces mi corazón
puro y solo..."

La llama, la luz, se ofrece sólo a veces. La más ardua tensión del poeta busca conseguir ese fulgor, puro instante del poema. El poema es luz, instante luminoso para siempre, cuajado en palabras rutilantes e indestructibles. Porque como el día, también el poema nace de un costado del hombre y sus versos adquieren la condición de la llama.

"Detenido esplendor del mediodía"
"Inmóvil en la luz, pero danzante"
"Espada, llama, incendio cincelado"
"Tu cuerpo que en la luz abre bahías"
"Porque la luz de sí misma recuerde"

Esta tensión meridiana en la obra de Octavio Paz se reencuentra con la tradición vernácula de los mitos solares, es en la que se inspira principalmente la primera parte de su obra, atenuándose, filtrándose después y accediendo a una condición más dialéctica que el poeta resume en dos versos:

"Oh, mundo, todo es noche
y la vida es relámpago..."

Como el relámpago, la vida ilumina el mundo por instantes. El tiempo, fragmentado, reparte nuestra vida en luz y sombra. Cada instante de luz, de vida, cada verso y cada poema equivalen al relámpago en la noche, de la que nos defendemos con palabras, con poemas. A lo que aspira el poeta es a resumir en ese relámpago del verso una profunda experiencia de vida, rescatada de la sombra y de la historia por la palabra poética. La palabra poética es impacto, no inventario ni

descripción. Lo que nombra vive, crece, se agita, reumbra. La palabra es el hombre, del hombre:

"La palabra se levanta, ondula, cae
y es una larga herida y un silencio
sin mácula"

En cambio, los objetos, están ahí, prisioneros de su pasividad intrínseca:

"Viven a nuestro lado,
los ignoramos, nos ignoran.
Algunas veces conversan con nosotros"

De ahí que en la poesía de Octavio Paz los objetos estén siempre secundariamente insertos, cautivos en su opacidad ilevante. La luz del poema los roza oblicuamente sin nombrarlos. Los nombres habitados por significaciones profundas no les están destinados. Esos nombres vienen ya de la prehistoria del poema como "imprevistas cifras del mundo" que se profieren para investirlo, penetrarlo y encenderlo. La función del poeta es esa. En el milagro del verso supera la ambigüedad de la palabra:

"...voz exacta
y sin embargo, equívoca"

El verso resuelve esa contradicción por un instante. Instante que es el día sin tiempo del poema. ¿Puede pensarse un día sin tiempo, inmóvil en su luz, vivo ya para siempre? Es prerrogativa esencial del poeta fijar ese puro instante de luz y transferirlo intacto mediante la invención del poema.

El poeta rodea de luz sus gestos y cruza las ciudades y su polvo cantando. Sólo por el canto es ajeno a la destrucción. Penetrado de tiempo, lo resume en fragmentos luminosos, trozos del espejo roto del mundo, que él junta para formar el poema. Y ese tiempo cuajado en el poema vivirá más allá del tiempo que nos vive. Por eso él puede decir: *aquel que fui se queda en la ribera*. El permanece y el agua heracítica no fluye. Permanece en la hazaña del presente rescatado por el poema y organiza el futuro como aventura. Sólo así la historia *deviene*, no se erige. Es misión del poeta

derribar los altares donde se mixtifica lo divino.

Para Octavio Paz la historia, en términos de mito contemporáneo, encarna en realidad nuevas maneras del poder. Pero el poder es enemigo de la poesía porque es enemigo del hombre. Y *ningún poder puede abolir el poema sin al mismo tiempo destruir al hombre*. Roida por el poder, la sociedad moderna está lejos de convertirse en una comunidad poética. Por eso para Octavio Paz la única manera de poetizar la vida es a través del poema, que no es nada sino es comunión. El ha escrito: *Frente al nihilismo sin rostro de la técnica, el poema ha de consagrar a los héroes que asumen la libertad de todos frente al poder*. Sólo que ese héroe nuevo, a diferencia del prototipo clásico, es nuestro semejante. *Ni superior ni inferior, ni señor ni esclavo: hombre entre los hombres*.

En esta libertad la historia encuentra, al cabo, su sentido. Porque *toda creación poética es histórica*. Sólo que la historia, para

Octavio Paz, no convoca al ritual de la violencia y del sacrificio, como ha pretendido el fetichismo hegeliano-marxista, sino que es *un destino que es también una libertad*. Por eso su poesía tiende a la superación, mediante el poema, de una relación conflictual, dialéctica, entre el hombre y su mundo, aquí y ahora. Es una poesía presente, en la que el sufrimiento y el combate del hombre contemporáneo son reconocibles, incitantemente fraternales. Su poesía trasciende el discurso, la descripción, la adjetivación somera, para fundar un nuevo heroísmo: el que necesita el hombre actual, que comparte con el poeta la incertidumbre del futuro y su aventura. Desde esa incertidumbre compartida, el poeta descubre lo trágico y con él su pueblo y su mundo. Un mundo, para decirlo con sus propias palabras, en el que *no haya esclavos, ni policías, ni señores, ni alta burocracia, un mundo de hombres libres en el que la poesía no será ya poema sino acto diario*.

REPORTES

Revista trimestral del

Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales

Director: Luis Mercier Vega

NUMERO 1 - MAYO 1966

Dr. CARLOS S. FAYT

El fenómeno peronista

Primer estudio sociológico con una serie de documentos inéditos

Prof. FRANCOIS BOURRICAUD

Elites y desarrollo

Un análisis crítico de los trabajos del Seminario de Montevideo

Inventario permanente de las investigaciones en ciencias sociales sobre América Latina

180 pp. Suscripción anual: Dol. US 4

I.L.A.R.I. 23, rue de la Pépinière, Paris VIIIe

Nelson Marra

Santa María, ciudad-mito, en la literatura de Onetti

La presencia de "Santa María" dentro de la literatura de Onetti sirve como factor unificante de algunas de sus novelas. Hay en ella además de un carácter simbólico, una realidad permanente y concreta. Este pueblo (o ciudad-pueblo) aparece enfocado desde distintos puntos de vista y observado con apreciables diferencias en cuatro novelas: *La vida breve*, *Una tumba sin nombre*, *El Astillero* y *Juntacadáveres*.

Continuando una tradición literaria que tiene precedentes (Balzac, Stendhal, el siempre invocado Faulkner), Onetti tiene también un ambiente preferido en el cual trabajar y desarrollar su materia narrativa, ambiente que en definitiva tiene la fuerza literaria de un personaje más. Al darle un nombre lo está llevando a un plano concreto, como para que no nos apeguemos a una interpretación meramente simbólica.

El origen de su nombre podría encontrarse en el nombre histórico de la capital argentina (Santa María de Buenos Aires), donde el novelista pasó gran parte de su vida literaria; la conformación geográfica puede arrancar de algunos pueblos costeros que están a orillas del Río Uruguay, mientras que sus características peculiares provienen de elementos aportados por un Buenos Aires de post-guerra con rasgos definidos y que en la obra de Onetti adquieren autonomía y se nutren de la visión natural del novelista.

Santa María nace en una de sus primeras novelas (*La vida breve*) y el lector asiste a la pormenorizada gestación de ese ambiente. Onetti, con una hábil maniobra narrativa, hace que el creador de ese mundo imaginario y concreto sea Arce, uno de los personajes de la novela ("No estoy seguro todavía, pero creo que lo tengo, una idea apenas, pero a Julio le va a gustar.

Hay un viejo, un médico que vende morfina. Todo tiene que partir de ahí, de él. Tal vez no sea viejo, pero está cansado, seco. El médico vive en Santa María junto al río" (*La vida Breve*).

De esta manera, al desvincularse de su nacimiento directo puede tratarlo en forma objetiva, como si ese mundo no fuera creación de él, como si fuera un capricho creador de Arce y se le impusiera a Onetti, de repente y desde fuera.

El personaje crea ese pueblo como pretexto de un argumento cinematográfico que debe entregar, pero poco a poco se va constanciando con su creación, y a ésta la toma como una evasión del mundo pequeño y mezquino que le rodea y la tiñe de la pequeñez y mezquindad de ese mundo. Al tomar esa creación como una forma de evasión trabaja en ella con un cariño y una avidez muy particulares. Ajusta los mínimos detalles y va poniendo en funcionamiento la vida de ese pueblo ("Yo veía, definitivamente, las dos grandes ventanas sobre la plaza, coches, iglesia, club, cooperativa, farmacia, confitería, estatua, árboles, niños oscuros y descalzos, hombres rubios y apresurados; sobre repentinas soledades, siestas y algunas noches de cielo lechoso en las que se extendía la música del piano del conservatorio" (*La vida Breve*). Todo esto se desarrolla en una parte de la novela, casi diríamos oníricamente. La manera en que surge Santa María como realidad concreta es original, rápida, concisa, como si los hechos se trasladaran del sueño y la imaginación de Arce a su realidad y este se viera envuelto como personaje fundamental de su creación.

Al principio vemos la ciudad-pueblo como algo informe, neblinoso, integralmente embrionario, como una presencia fundamentalmente onírica. Poco a poco la funda

de los nombres, de las actitudes, de las escenas y de la intervención directa del mismo personaje creador, hace que ese mundo muestre una realidad menos onírica que concreta. Una realidad que se escapa de nuestra imaginación y de nuestra imitativa tendencia evasiva para forjarse en nuestro razonamiento. Cuando el lector se está comprometiendo con esta nueva realidad y olvida el espacio real en que se desarrolla la novela, Onetti, con otra vuelta de tuerca, termina "su" novela y establece una deuda que cumpliría en su plenitud con *El Astillero*, 10 años después.

De este nacimiento podemos extraer dos conclusiones: el autor ha utilizado un recurso que se aplica frecuentemente en el arte (teatro, pintura, cine, etc.), y es el de mostrarnos una creación dentro de la misma creación; aquí vemos el nacimiento de una novela dentro de la novela. La segunda conclusión es que Onetti se sirve de la paradoja del creador-creado, ya que Arce, personaje del novelista, crea un nuevo mundo narrativo. Estos hechos, fruto de un pulido procedimiento técnico, no son gratuitos, sino que son excelentes medios expresivos que servirán para develar un fin ulterior de significación profunda. Porque como anotamos anteriormente, Onetti no se adjudica la paternidad directa de Santa María para poder observarla con mayor objetividad, para comprometerse a través del distanciamiento. Además, por medio de la paradoja del creador-creado, el novelista hace intervenir al lector en su materia narrativa, y le hace crear, en cierta manera, su novela. Porque asistimos fascinados ante la alucinante presencia de ese mundo cíclico en que se destacan Onetti-creador, Arce-creado, Arce-creador, Santa María-creada. Como consecuencia nos comprometemos en esa creación y, a manera de evasión lo agregamos rasgos a ese pueblo y creamos nuestra propia Santa María con rasgos semejantes a la de Arce, a la de Onetti. Todos, en cierto modo, creamos la novela.

Es recién 8 años más tarde que aparece la ciudad-pueblo y esto sucede en *Una tumba sin nombre*. Este largo período ha servido de maduración para este mundo nacido en *La vida breve*. Se han perdido los rasgos de vaguedad, de calor humano

creador para ganar en objetividad y para fortalecer una presencia que ya ha adquirido carta de ciudadanía en el mundo narrativo de Onetti. Los objetos han adquirido un nuevo carácter, se han erigido en elementos vulgares que tienen un lugar en la realidad, que exhiben constantemente su heroico sentido cotidiano. Nos trasladamos del plano onírico al plano real ("Quedamos al sol frente a los ladrillos del Mercado Viejo. Los vagos seesteaban o se mataban pulgas o discutían arbitrios para la próxima comida bajo las chatas arcadas coloniales" (de *Una tumba sin nombre*).

Pero la fuerza de la realidad no pesa tanto como para que el escritor no introduzca nuevos elementos en esta creación: el absurdo, un aire de magia, de magnetismo irracional, de fuerza extraña que recorre toda esta segunda etapa de historia sanmariana ("Recitó sonriendo, infalible, la historia del chivo recién nacido que le había mandado su madre desde una Santa María definitivamente mítica. Cuando volvió a la pieza, el muchacho estaba tirado en la cama y el chivo chupaba una colcha" (de *Una tumba sin nombre*).

Las extrañas relaciones de los personajes acentúan el aire de magia y de símbolo inagotable que representa esta nueva Santa María. Las relaciones entre la mujer, el joven y el chivo, las diferentes historias que acerca de la mujer se forjan, las historias íntimas y retorcidas de los jóvenes estudiantes, y el ponernos en duda la veracidad de la historia que se nos narra por parte del mismo creador son datos muy significativos ("Toda la historia de Constitución, el chivo, Rita, el encuentro con el comisionista Godoy, mi oferta de casamiento, la prima Higinia, todo es mentira. Tito y yo inventamos el cuento por la simple curiosidad de saber qué era posible hacer con lo poco que teníamos" de *Una tumba sin nombre*). Aquí también se reitera el tópico ya mencionado en *La vida breve*, en que el lector puede participar en la creación, en la medida en que puede evadirse de la realidad partiendo de ella y transformándola. Hay también una ironía trágica en los recursos de Onetti: él nos lleva a un derrotero (Santa María), nos hace evadir de la realidad, pero sabe que ese lugar al que nos evadimos es una

proyección de nuestra realidad, nuestro infierno propio del que no podemos escapar.

La última novela de Onetti (*Juntacadáveres*, 1965) precedería en la cronología particular y arbitraria del escritor a su penúltima novela (*El Astillero*, 1960) que aparentemente cerraría el ciclo sanmariano.

Esta novela presenta semejanzas con *Una tumba sin nombre* y en ella se desarrollan o completan situaciones esbozadas en la anterior.

La Santa María de *Juntacadáveres* es la que tiene más fuerza de realidad, es la que tiene un tono de crónica violenta y en la que los elementos sociales de una realidad determinada son extraídos en su fuerza primitiva y se oponen a cualquier tipo de fuerza constructora del hombre.

Hay un oscuro sentido pueblerino en la concepción de esta nueva Santa María, hay una aguda y elíptica crítica social, hay el parcial fracaso de uno de los personajes más brillantes de Onetti, su prólogo fatal antes de entrar con unción purificadora a la Santa María eminentemente destructora de *El Astillero*.

La excelente culminación de esta coordenada temática estaría representada por la "Santa María" del Astillero, que tiene una importante relación con la de *La vida breve*. Las características generales que rodean a ambos pueblos son semejantes: el mismo tono de tedio, de rutina, de cansancio interior inagotable, determinado por ese ambiente físico que crece con demesura en lo simbólico.

Hay personajes que se repiten, que viven sus historias atados por un sentido trágico a la ciudad-pueblo: Arce deja de ser el creador mental del pueblo y se convierte en la estatua de la plaza que celebra al fundador de la ciudad; Larsen, brevemente descrito en *La vida breve* se convierte en el personaje fundamental de *El Astillero*.

Los personajes (en ambas novelas) se ven pequeños, grises, con un cansancio que les viene de adentro y que, en cierto modo, está determinado por la opresiva atmósfera del ambiente que les rodea.

Aquí la ciudad-pueblo es un personaje concreto, visible, diferenciable de todo otro y resulta ser el escenario geográfico donde se representa la destrucción y caída física y moral de un hombre. Representa también el implícito sentido de frustración que tiene toda empresa en la concepción del mundo de Onetti.

Es un universo poblado de símbolos que comienzan por desconcertar al hombre hasta atraparlo y destruirlo. Larsen ha sido echado de la ciudad cinco años antes (*Juntacadáveres*) y regresa al pueblo, derrotado parcialmente, pero en busca de una venganza o de una purificación, o de ambas cosas a la vez y que quedarían expresadas en un solo acto, en el solo acto de regresar. Larsen quiere destruir su pasado embarcándose en una empresa ilusoria, sin embargo encuentra un presente que termina por destruirlo. Quiere alcanzar lo máximo que le puede ofrecer Santa María y encuentra una muerte como única forma de liberación. Los símbolos le aprisionan, le traicionan, le vencen. Santa María arroja en su concepción general un saldo de destrucción y de evasión (o salvación) frustrada.

Es el mundo que ha creado Arce para evadirse de su agotadora existencia ciudadana, mundo que finalmente le absorbe. Es el ambiente inventado o recreado por un médico con un idéntico fin de evasión (*Una tumba sin nombre*) y se convierte en el escenario de una extraña y casi mágica relación de tres seres.

Por último es el universo purificador, vengador, eminentemente destructivo, que presencia la doble caída de Larsen, el anquilamiento de su pasado y su persona y que le engaña en una verdadera trampa de símbolos.

Esta triple significación de Santa María ejerce una verdadera coherencia en esta narrativa y en definitiva es una proyección de mensajes profundos, es la proyección de una concepción del mundo pesimista y madura.

Rodolfo Alonso

Algunos poemas

HAY ALGUIEN

Entre el silencio
y la música
sagrada
una respiración

Afanosa
jadeante

Un aliento
agitado
que aspira
al aire
líbre

El fantasma
de una voz
que recorre
anhelante
las paredes
el cuarto
las manos
la memoria

La vida
alguien

Una respiración
desesperada
buscándose
lugar

A SECAS

Hueso
de las palabras

Pasajeras
mortales

Dulces
dañinas
bárbaras

Difíciles
de roer
Comunicantes

CLANGOR

Todos los gallos del mundo abren el día y mis ojos se cierra
O se quedan pensando en la luz parda de un día que nace entre mugidos y
[música de vida
Todos los gallos del mundo saludan la mirada naciente de un día apenas
[niño
Y mis ojos se cierran

RECIENTE IRREPARABLE

Mi amigo está de pie junto a su padre quieto
al breve resplandor de algunas velas y una muerte
Mi amigo está más cerca que nunca de su padre
y llora al verlo lejos
Mi amigo es hoy su padre y el hijo que vendrá
nosotros
los que serán o han sido
todos echados a llorar y reír
como una sombra trasmisible

VALERIA VIENE

Cielo como en sus días hay en los ojos flamantes de Valeria,
ya rasgados con asombrosa suavidad por la fresca mañana del mundo.
Su padre la empuña como a una flor,
como a una guitarra o un timón,
como a una alegría contagiosa.

TIERRA DE TODOS

Un hombre alza su cara al cielo
como si tal cosa
Un hombre quiere ver el sol
la luna o las estrellas
Amenaza tormenta
¿Quién va a reír con el hombre
quién va a llorar por él?
Un hombre baja la cabeza
lentamente

EL AMANTE DE CINCO AÑOS

Porque la vida cambia a cada rato
como ves
te crees capaz de amar y de sentir
aun
todo como algo nuevo

Pero el amor no cambia

Un niño te destrona
y es tu reino

TIERRA DE LA MEMORIA

Tierra de la memoria
pasajera rápida
instantánea
donde se funda el mito
agua madre
madura
fecunda
nube de tiempo
calor
vivo nacimiento

La cabellera de los árboles
la lluvia que cobija
todo lo que fermenta
para ser
vienen de ti
comienzan
en tu claro consuelo
tu fe de roca ágil
tu buena voluntad

Hierba de la memoria
tierra firme

EL DESIERTO

Luz seductora y cruel
que me deslumbras y atas,
¿dónde acaba la sed,
dónde se halla el camino?

Fernando Ainsa

Los objetos de su presencia

Abro el cajón y me la quedo mirando. Está de perfil, con la cara ligeramente levantada para evitar que la barbilla rompa la línea que proyecta ligeramente hacia adelante. Está aquí, nuevamente, sabiéndose como siempre atractiva, dispuesta, una vez más, a refrescar con su sonrisa la dedicatoria que cruza parte de sus pechos levantados bajo el buzo y el desenfocado fondo de árboles de ramas deshojadas, invernales. Y así, tal como la veo, soy capaz de tomarla en mis manos y romperla en pequeños pedazos que arrojaré, finalmente, a la salvadera del rincón de tal modo que nadie, entre las colillas y el agua amarillenta en que flotan, se animaría a tomarla y a intentar reconstruirla tal como se me apareció hace unos segundos en la foto, tal como era realmente. He sido capaz y tengo miedo: acabo de terminar con todas sus múltiples presencias que arrumbé hará un par de meses en el cajón del escritorio de mi oficina. Acabo de dejar totalmente limpio, impersonalmente lleno de papeles de comunicados gremiales de ANFP, sobres vacíos de liquidaciones de sueldos, algunas anotaciones, una goma de borrar y un lápiz sin punta, lo que fue su último reducto: el cajón de este desvinculado escritorio. Llegar a este instante en que su cara ha sido recorrida por un corte irregular y luego, una y otra vez, se ha ido fraccionando en el montón de pedazos que se hundirán o flotarán, alternativamente, en la salvadera que alguien mañana vaciará en la boca de un caño cualquiera, me ha costado mucho. No ha sido fácil y, por eso, todavía la miro y me siento estremecido por el residuo de la última impresión que tuve de ella cuando me llamó una noche, casi a principios de este invierno, y me preguntó: "Gordo mío, ¿estás seguro que ya no me querés?" y yo le dije, con la seguridad que solo podía darme el hecho de haber sido despertado a las tres de la madrugada con el temor de que alguien más pudiera

escuchar esta pregunta: "Sí, estoy seguro, porque no aguanto más tus regalos, tus cartas, tu manera de estar presente en todo momento, haciendome recordar con algo el momento anterior." Pareció mentira, pero así fue. Esas palabras borraron sus modos habituales de estar presente y abrieron la etapa del proceso que ha terminado ahora, la paulatina destrucción de su amor y de los recuerdos que multiplicaba para cada uno de sus actos, para cada uno de nuestros encuentros en ese desesperado intento de fijarlo todo y darle la trascendencia que solo la ratificación del tiempo tenía derecho a darle. Ha terminado en la salvadera donde ya flotan en el agua sucia parte de sus pechos partidos, su cara rasgada, el fondo invernal que la resaltaba a sabiendas, dividido. Y tengo miedo.

Meses sin verla hicieron posible que yo pueda mirar, como hago ahora, el cajón vacío y recordar, sin estremecerme, como estaba al principio: lleno de autos de juguete, fiel reproducción a escala reducida de viejos originales ("Models of yesterday - 1911, Renault - Nº 2 - Made in England by Lesney y el "Spyker, 1904 - Nº 16 de la misma serie y el Panhard y tantos otros que ya no recuerdo), de longplays con canciones marcadas con una cruz de birome para intentar asietarme con la frase precisa de un bolero, de una canción de Edith Piaff, con un tango de Piazzola recitado con versos de Borges y sobre ellos, desordenados, los libros de aire penoso como aquel con las selecciones de poemas de Ruben Darío o la serie de poetas, para mí desconocidos, periódicamente editados en los libritos de "Aquí Poesía" y que ella, en un homenaje que parecía necesitar a la cultura nacional en boga, me regalaba con grandes dedicatorias y los versos que podían adecuarse a alguna situación nuestra subrayados en rojo y con signos de admira-

ción a sus costados. Sí, reconozco que fue difícil irse desprendiendo de todos estos recuerdos que tuve que llevar un día apuradamente a la oficina, pero, al fin, ha sido posible. Empecé tirando los libros al canasto de los papeles, después de arrancarles la dedicatoria y hacerlas arder en los ceniceros. Luego fui vendiendo los discos en un viejo comercio de la calle Colonia, sin que me llegara a importar lo que hacía luego con el dinero obtenido de ese modo. No le devolví nada: lo fui sistemáticamente destruyendo en la medida que mis recuerdos y los restos de mis sentimientos lo fueron haciendo posible, aunque debo confesar —en honor a la verdad que me exijo ahora— que hubo momentos fáciles. Por ejemplo, cuando desmenucé las postales que me envié del Cerro Pan de Azúcar, de Punta Fria o de la costanera de Piriápolis, con esa tenacidad sistemática que le dió el hecho de irse en pleno invierno al chalet de una amiga a tratar de olvidarse y lo único que obtuvo —según me escribió al dorso de esas mismas postales y luego me dijo varias veces tendida boca arriba, desnuda, inventariando como hacía siempre después de poseernos furiosamente, los momentos en que me había querido más— fué tener más claras y representadas las razones por las cuales decía necesitarme: mi cara tendida hacia ella, mi cuerpo sumergido en ella, mi búsqueda permanente de cariño volcada en su atractivo y multiplicado cuerpo siempre abierto a mí, a mi pasión encrespada en abruptos arranques y depositada en sus labios, en sus pechos, en sus muslos, en su sexo tibio, en toda su paciente disposición a lo que viniera de mí. Y después de las postales, cuando más parecían arrear los recuerdos de nuestros primeros encuentros, las salidas subrepticias por las viejas calles de Pocitos y el paulatino descubrimiento del amor jadeado en los portales, en las rocas donde termina Avenida Larrañaga, sobre el mar, en las mismas arenas de las playas que fuimos recorriendo, llegaron los ceniceros hechos con almejas y figuras de gatos absurdamente sonrientes a su alrededor, llegaron con cierta oprobiosa insistencia, vía encomienda ONDA, los recuerdos para turistas reproduciendo malamente el Cerro de San Antonio. Justificó los envíos

—es cierto— con billetes escritos en papel de servilleteros de bar, diciendo: "Gordo, son cursis, ya lo sé, pero el amor es cursi y yo sé que vos, en el fondo, también lo sos." Y así, con el pretexto inventado en el primer billete, se fueron multiplicando: "Gatito rico igualito al que vimos aquel día (pobrecito!) pasando frío en la Rambla"; "Gordo, gatito mío, allí va el Cerro desde donde miro, todos los días, ponerse el sol". Y, finalmente, entre angustiada y segura, envió el billete definitivo, aquel que precedió su retorno y nuestra segunda época: "Gordo, ¿por qué no me volvé a querer? Si vieras como te necesito..."

Lo que realmente valió la pena fueron sus fotos. Era hermosa y lo sabía y presentaba así su perfil ante cualquier pretexto y lo fotografiaba: un balcón, un libro de poemas abierto, un montón de hojas recién caídas, un perro de felpa de ojos brillantes que yo una vez le regalé y que ella olvidó en la habitación de una oscura pensión a la que fué a parar cuando huyó de mí al descubrir, por primera vez, que me quería, muchos meses antes. Pero esa desesperada condición de fotografiar, anotar, recordar insistentemente, la llevó a una progresiva fijación de lugares e instantes vividos que me hicieron temer llegar a ser una mera rememoranza, un montón de fotos referidas a una misma cara, cartas y papeles en relación al mismo amor, en una filmación de nuestras propias vidas en común que se me obligaba a presenciar apenas quedaba sin ella. Venían en grandes sobres, venían en los momentos más inesperados, llegaban precedidos sus paquetes, sus envoltorios, de la sonrisa cómplice de todos quienes fueron sabiendo de su presencia secreta, en definitiva mal ocultada. Y en todos esos modos que utilizó para estar presente en las horas de mi trabajo en esta oficina, en los recuerdos y anotaciones que me persiguieron y preocuparon en los puntos normales donde pasaba sin ella —el café, el club, alguna vez mi casa— estaba lo que ella sabía era mi debilidad: mi pasión por los objetos, mi necesidad de estar rodeado por ellos, la inseguridad que me adjudicaban buenos observadores y que me hace llenar, donde estoy, paredes con grabados, fotos y hasta simples re-

cortes de diarios, chistes y postales que clavo en un gran panel de corcho que tengo en la pared, sobre mi pequeña y raleada biblioteca. Allí estuvieron los objetos de su presencia hasta que tuve que traerlos, apuradamente, al cajón de este viejo y desvencijado escritorio de oficina. De aquí fueron saliendo para su empecinada y sistemática destrucción.

La verdad es que si esto ha llegado a ser posible fue porque he tratado de desligarme del tibio y desesperado círculo de desconformes que la rodeaban. Allí la había conocido y de allí tuve que salir para librarme de ella. Desconformes que vestían saco de cuero en las horas libres y traje de confección en las horas de trabajo; preocupados que no llegan a intelectuales, pese a su desproporcionada ambición por serlo y a llevar libros bajo el brazo y a tener semanarios abiertos en la página de crítica cinematográfica. Se lo dije un día, antes de colgarle el teléfono abruptamente: "Rompen con la sociedad, pero se crean un medio con mayores, más estrechos lugares comunes; con más dogmas, más insostenibles, y rigideces más intransigentes". Pero ella se reía y tenía derecho a hacerlo. Porque además de los libros y del semanario, ella era capaz de llevar en la gran cartera, tipo valijita, cosas tan inconcebibles como un termo lleno de café (como el que traía cuando me esperaba en la rambra e íbamos a la playa y nos hacíamos el amor acostados al lado de un viejo bote y luego nos bañábamos desnudos, nos besábamos y charlábamos hasta que ni el café del termo podía evitar que nuestros párpados se cerraran y entonces volvíamos hacia nuestras casas), un viejo pull-over negro o el baby-doll con que dormía necesariamente en las casas de huéspedes. Y ahora estoy libre. Sí, felizmente libre de todas las incongruencias, las sorpresas agazapadas en cualquier momento vulgar de mi existencia de funcionario y de todo ese factor de intranquilidad permanente que era toda ella. Libre sí, con la última foto que he roto hace una hora flotando ya en aguas sucias: irrecuperable el último objeto de su presencia. Libre sí, bajando las escaleras de la oficina, silbando con las manos en los bolsillos, con tres meses de

atormentadas dudas felizmente clausuradas, archivados con el último recuerdo roto. Libre sí, firmando la tarjeta de salida y dispuesto a asumir gustoso mi destino y mis obligaciones declaradas y conocidas públicamente. Libre sí, de las fotos, de los recuerdos cursis, de las cartas escritas con birame en hojas de cuaderno rayado. Libre sí...

Debí dormir aunque no fuera más que los cinco minutos que le han permitido vestirse, pintarse las grandes ojeras, echarse el pelo sobre la cara, sentarse al pie de la cama y mirarme, mientras murmura: "Gordo, ¿me seguís queriendo, verdad?" Me doy vuelta sin contestarle y hundo mi cara en la almohada y la recuerdo sorprendentemente hermosa, detenida en la puerta de la oficina con su gran cartera-valija en la mano, ensayando lo que me dijo, sin bajar los ojos, al verme desconcertado abrochándome el sobretodo: "Gordo, por favor, te necesito". Y como la recuerdo desafiando mi turbación, mi imposible seguridad, mi desconcertada respuesta: "No puedo, me esperan, ¿sabés?" con su voz tenue: "Me imagino gordo, pero arreglalo, como otras veces arreglaste" y el "No puedo" cada vez más entregado ante su constante "te necesito gordo, es difícil no tenerte tanto tiempo, comprendelo, ¿qué-rés?", por eso, por todo eso, me doy vuelta y hundo mi cara en la almohada. Ahora su mano me recorre la espalda desnuda y llega hasta mi nuca en el preciso momento en que aseguro, triunfante y definitiva: "No te preocupés gordo. Yo te ayudaré a que me quieras mucho de nuevo." Y me deja y se levanta y va hacia la mesita de luz y abre su gran cartera y saca lo que yo debí imaginar desde el momento en que rompí la última foto y la arrojé a la salivadera hará tres horas largas: "Un álbum gordo, un album con todas las fotos que me saqué desde el día en que me dijiste por teléfono que no me querías más. Y mi diario escrito con todo lo que pensé y sentí desde ese día. Quiero que lo leas, para que veas como sufrí. Lo escribiré por vos, leelo y guardalo". Y cuando me río me río incontinentemente, con la desesperación de ver todos sus minutos de tres meses

agazapados en dos gruesos cuadernos de espiral, me toma la cara con sus manos y mientras me mira fijamente con los ojos que se le van llenando de lágrimas sin querer, me dice: "No gordo, no te rías. Ya sé que no lo podés llevar a tu casa donde

te lo puede descubrir tu mujer, ya sé. Pero tu amor pensó en un escondite lindo para guardarlo. ¿Te acordás del viejo bote de la playa del Buceo a cuyo resguardo tú y yo nos queríamos? Pues, bueno... justo allí, yo pensé... ¿sabés?..."

Concurso La Voz del Pueblo

"Los directores de "DEL AUTOR AL LECTOR", página literaria de LA VOZ DEL PUEBLO, organizan un concurso de cuentos para autores uruguayos o extranjeros que, residingo en el país, posean ciudadanía legal.

B A S E S

- 1) Los participantes podrán presentar una o más colecciones de cuentos, no recogidos en volumen. Cada colección no podrán superar las doscientas páginas, formato carta, mecanografiadas a dos espacios, con margen de cinco centímetros y escritas de un solo lado. Se deberán presentar dos copias, firmadas con seudónimo y acompañadas de un sobre, donde conste la identidad y datos personales del autor.
- 2) Los trabajos serán recibidos hasta el 15 de Agosto de 1966. Podrán ser enviados a: "Premio de la Ciudad de Tacuarembó", Ocevedo Díaz 1600, apto. 203, Montevideo, o entregados a esa misma dirección, todos los días excepto sábados y domingos en el horario de 15,30 a 18 horas.
- 3) El jurado estará integrado por Washington Benavides, Domingo Luis Bordoli y Angel Rama, y se expedirá el 30 de setiembre de 1966.
- 4) Hay un único premio, el cual no puede ser declarado desierto, y que consta de dos fases:
 - a) \$ 15.000 (quince mil) en efectivo al ganador, que le serán entregados en el correr de los tres primeros meses de 1967, en un acto a realizarse en la ciudad de Tacuarembó.
 - b) La publicación de la obra ganadora en forma de libro, para cuya primera edición los directores de "Del Autor al Lector" se reservan todos los derechos.
- 5) Los cuentos de la sotras serán publicados, previo acuerdo con su autor, en diarios y/o revistas en carácter de colaboración. En caso de ser publicados en forma de libro, se acuerda a su autor un cincuenta por ciento de las ganancias que devengue.

Una tipología y un análisis de la sociedad industrial

A lo largo de dieciocho lecciones o capítulos, el sociólogo francés Raymond Aron desarrolla en su libro, recientemente publicado en español, el tema de los regímenes económicos y el crecimiento en las sociedades industriales. (1) Si bien estas lecciones se presentan hoy bajo la forma de libro, originariamente fueron dictadas en los cursos de la Sorbona del periodo 1955/56.

Según lo expresa el autor, la decisión de llevar estas lecciones a un libro corresponde a una motivación diferente a la que condujo a la realización de los cursos. El estudio más que imponer respuestas dogmáticas —dice Aron— disipa mitos, el de una evolución necesaria del capitalismo hacia el soviétismo, el de una convergencia inexorable de los dos tipos de sociedad industrial, el mismo que corre el riesgo de alimentar el ensayo de W. W. Rostow y el carácter homólogo de las diversas formas del crecimiento, cualesquiera sea la época y el régimen político.

Es oportuno señalar esta referencia al libro de W. W. Rostow —contemporáneo en ese entonces— por cuanto contribuye a representar con mayor precisión la problemática central alrededor de la cual gira el desarrollo del estudio a la vez que nos dispensa de extendernos innecesariamente en la aclaración y definición de sus objetivos.

Las cinco etapas del crecimiento formuladas por W. W. Rostow —sociedad tradicional, condiciones previas al impulso inicial, el impulso inicial, la marcha hacia la madurez y la era del gran consumo de masas— han sido formuladas, sin duda alguna, con la intención de crear un sis-

tema de hipótesis alternativas de la Teoría de la Historia de Karl Marx; de allí que el tono ideológico y polémico que ha invadido la literatura económica y sociológica y la específicamente política, ha predominado en muchos casos sobre las consideraciones de carácter técnico.

Esta carga valorativa que se asocia a los estudios del futuro de las diversas sociedades contemporáneas ha dificultado igualmente la búsqueda del apoyo empírico que podría haber sustentado las hipótesis alternativas.

R. Aron, presentándose a sí mismo con la intención manifiesta de disipar mitos, desarrolla un estudio de las formas y características que puede adoptar la sociedad industrial contemporánea a la vez que intenta señalar las dificultades del pronóstico histórico en esta área específica del conocimiento.

La sociedad industrial aparece como el concepto inicial de lo que el autor llama los momentos sucesivos de la teorización, sus otros momentos estarían representados ordenadamente por los conceptos siguientes: tipo de sociedad industrial, modelo de crecimiento, y fase de crecimiento.

La sociedad industrial definida como "la sociedad en que la industria, la gran industria sería la producción más característica" podría ser dividida en dos tipos de sociedades; el régimen capitalista occidental y el régimen planificado soviético. Ambas se diferenciarían de acuerdo a las características que adoptan en cinco dimensiones:

1. Forma de apropiación de los medios de producción.
2. Centralización o descentralización de la regulación de la economía. Decisión planificada o tanteo de mercado.

3. Forma de relación de la fuerza de trabajo y de la propiedad.
4. Móvil predominante, beneficio o interés colectivo.
5. Forma de distribución de los recursos, según sean librados a la fluctuación de los precios o sujetos a los objetivos de un sistema planificado.

A la vez, el crecimiento de estos regímenes —entendido como la transformación cualitativa cuyos resultados son mensurables— obedecería a modelos diferentes los cuales se definirían por dos aspectos; en primer lugar por la distribución diferente de la mano de obra, en segundo lugar por la distribución también diferente de la inversión. Mientras que en el régimen occidental la distribución de la inversión en el de comercio y servicios representa más de la mitad de la inversión total, en el régimen soviético la industria —en particular la industria pesada— recibe el porcentaje mayor de la inversión.

Finalmente estos modelos de crecimiento se encontrarían y podrían evolucionar hacia determinadas fases o etapas. En este sentido, la autodestrucción de los regímenes económicos —occidental y soviético—, el estancamiento o la disminución de la tasa de desarrollo y el crecimiento acelerado, constituyen los temas discutidos alrededor del último concepto de la teorización de Aron.

Las conclusiones derivadas de la consideración de éstas últimas fases del desarrollo de las sociedades industriales conduce a la afirmación de que no es posible predecir sobre la base de datos objetivos que ambos sistemas o regímenes económicos tiendan a converger como así también no permitirían afirmar que un régimen deba, necesariamente, desembocar en su opuesto.

La construcción de tipologías y modelos de sociedades han participado en la literatura sociológica contemporánea como instrumentos conceptuales o categorías analíticas que permitieran aproximarse a la realidad empírica. En este sentido la Sociedad Industrial para R. Aron aparece definida por oposición a la sociedad tradicional, la cual se determinaría por el predominio de un tipo de producción no indus-

trial. Esta conceptualización se encuadra dentro de la abundante bibliografía que ha abordado la definición de las sociedades contemporáneas en conexión con los procesos de evolución o cambio y desarrollo económico. Sociedad moderna - sociedad tradicional, urbana industrial - rural tradicional, sociedad urbana - sociedad folk y muchas otras tipologías han sido conceptualizadas con vistas a detectar los polos opuestos sobre los que se establecería un continuo de posibilidades empíricas de ubicar las sociedades contemporáneas.

Las dos preguntas que cuestionan la validez de tal operacionalización y que parecen pertinente tenerlas en cuenta al evaluar el presente libro se refieren, en primer lugar, a la capacidad de los tipos construidos de medir o de representar la gama de variaciones empíricamente observables y, en segundo lugar, a su poder de explicación de la dinámica del proceso, o lo que es lo mismo, si los tipos definen etapas, momentos o secuencias históricas por las cuales ineludiblemente deben pasar o hay probabilidades diferenciales de que pasen las sociedades consideradas, en su transición, desde el polo "tradicional" al polo "moderno".

La respuesta a estas preguntas dependerá por lo tanto del éxito o fracaso de estos sistemas conceptuales para explicar e imponer a la realidad que se desea aprehender.

El esquema del libro antes señalado es abordado por R. Aron desde una perspectiva estrictamente económica. El aspecto de mayor interés y mejor desarrollado se refiere a la descripción de los regímenes occidental y soviético y a los componentes o factores que sirven de base a ambos sistemas. Las determinantes económicas y su relación con los regímenes de partidos monopolísticos y constitucionalismo pluralista es analizada exhaustivamente. De la misma forma las implicaciones económicas derivadas de los mecanismos de mercado y del régimen planificado y las consecuencias de las formas de regulación de la oferta y la demanda en ambos regímenes, están claramente señalados y sirven de base a una serie de conclusiones comparati-

(1) Dieciocho Lecciones sobre la Sociedad Industrial, Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1965.

vas referidas a las posibilidades de crecimiento de ambos sistemas las cuales concluyen en la viabilidad económica de su desarrollo.

Los capítulos V, VI, VII, VIII, IX y X, constituyen un resumen aunque elemental, muy preciso y acertado de los regímenes estudiados.

Sin embargo, cuando el análisis intenta operar con los conceptos básicos —sociedad industrial y tipo de sociedad— en relación al proceso de crecimiento, se hacen notorias ciertas diferencias derivadas de la parcialidad de la perspectiva adoptada. En efecto, la teorización limitada a los aspectos económicos parece funcionar en tanto tipología descriptiva de las sociedades europeas, norteamericanas y soviética, pero la dinámica de los procesos —hipótesis básicas del libro— no parecen ser captadas igualmente sin la introducción de consideraciones sociológicas o políticas inexistentes en las etapas previas de la teorización. En los últimos capítulos se hace notoria una constante referencia a aspectos no económicos —Cap. XIII al XVII— introducidos “ad-hoc” en el sistema de variables elaboradas en las etapas iniciales del trabajo. Podrían anotarse dos razones por las cuales el análisis elabora un sistema conceptual que solo parcialmente puede captar la dinámica del crecimiento de ambos regímenes.

En primer lugar la tipología construida incluye como polo moderno —sociedad industrial— un conjunto de situaciones heterogéneo y a la vez parcialmente integrado. Tanto con respecto a occidente como para el llamado régimen soviético esto parece claro, el concepto de sociedad industrial no parece ser lo suficientemente inclusivo ni matizado como para abarcar la gama de situaciones existentes a la vez que desconoce que estas situaciones —o países— se encuentran unidos por determinados lazos de interdependencia o dependencia que constituyen también la base sobre la cual puede funcionar el sistema. Las ejemplificaciones de R. Aron son referidas a las sociedades europeas o a Estados Unidos pero cabría tener ciertas reservas en cuanto a las posibilidades de generalizar el esquema

a otros países del área occidental; en particular el Canadá, la modernización occidental del Japón y los “despegues económicos” de algunos países periféricos, parecen requerir de un enriquecimiento de los conceptos básicos sobre los que opera la teoría.

Las conclusiones que intenta derivar R. Aron con respecto a los límites y posibilidades de crecimiento de ambos regímenes son resultado de un énfasis en los aspectos internos de las economías pero descuida el marco de referencia internacional definido por la interrelación de las economías mundiales o de los subsistemas occidental y soviético. El segundo lugar si bien R. Aron destaca la importancia de los factores no económicos de índole social o política, en los procesos de crecimiento, estos no forman parte de la teorización. Como bien lo señala, la relación dialéctica entre los Estados Unidos y Rusia, el conflicto de potencias y de ideología entre esos dos Estados forman parte de la realidad concreta. Podría agregarse además que la dinámica de crecimiento, expansión y desarrollo de los países, individualmente considerados, depende también de factores esencialmente político-sociales, considerados a nivel nacional e internacional. La prioridad económica en la teorización no aparece apoyada por las consideraciones finales del libro.

En resumen, y para ubicar en sus verdaderos términos los alcances de la crítica correspondiente señalar que el estudio contribuya a clarificar —y desde este punto de vista es un verdadero aporte— los aspectos económicos internos de los países industrializados —con especial énfasis en Europa Occidental, Estados Unidos y Rusia. A la vez discute acertadamente las implicaciones de los diferentes regímenes en cuanto a sus posibilidades de crecimiento o autodestrucción, pero al reducir las unidades a compartimentos estancos funcionando solamente en términos económicos, parcializa y algunas veces equivoca las conclusiones extraídas.

El presente libro, conforma una trilogía que se continúa con el tema de las clases sociales en los mencionados tipos de socie-

dad industrial y con la naturaleza de los regímenes políticos. La introducción de estos factores no económicos puede contribuir a clarificar algunas de las consideraciones que no aparecen plenamente justificadas en el presente libro. Sin embargo,

para ello, parece necesario ampliar el marco de referencia de las hipótesis al sistema internacional de economía y considerar a la vez la relativa autonomía entre los sistemas o regímenes económicos y los factores socio políticos.

LA REVISTA SUR CUMPLE XXXV AÑOS

Nº 298-99: Enero-Abril 1966

Número especial Aniversario

SUMARIO

- JORGE LUIS BORGES: Sobre los clásicos
VICTORIA OCAMPO: Comienzos de una autobiografía
MARIA ROSA OLIVER: Años de plácida inquietud
EDUARDO MALLEA: Ínfima Parte
ROGER CAILLOIS: Soles inscritos
SILVINA OCAMPO: Monólogo
EDUARDO GONZALEZ LANUZA: Es posible una historia del arte?
ADOLFO BIOY CASARES: La cara de la verdad
GUILLERMO DE TORRE: Neorrealismo
ALBERTO GIRRI: A un lector de Keats; A lo que el mirar con atención revela
FRANCISCO AYALA: La noche de San Silvestre
FRYDA S. DE MANTOVANI: América y el espectador
ERNESTO SABATO: Reflexiones sobre la obra de arte
ALBERTO SALAS: La ventana y otros lugares
JUAN JOSE HERNANDEZ: Fin del amor
ENRIQUE ANDERSON IMBERT: Originalidad y expresión en Hispanoamérica
MANUEL PEYROU: La Doradilla
FEDERICO GORBEA: Poemas

Documentos

Impresiones de España (Dos cartas inéditas de CARLOS PELLEGRINI)
Crónicas - Notas Bibliográficas - Artes Plásticas - Los Trabajos y los Días

Suscripciones

Anual: \$ 600.00 — Números Simples: \$ 150.00 — Números especiales: \$ 200.00

REDACCION Y ADMINISTRACION
Viamonte 494, 8º piso — Buenos Aires

Iracundia y catolicismo alemán

1. Un día de crisis en la vida de Hans Schnier, un cómico ambulante, protagonista de la novela *Confesiones de un payaso*, por Heinrich Böll, publicada por Seix Barral en Biblioteca Breve, 1965, 245 págs. Un cómico ambulante, un payaso, para decirlo sin rodeos, y en el estilo directo, incisivo y cáustico del autor. El payaso se resbala, se lastima la rodilla, mientras trata de imitar a Chaplin —está borracho desde hace tres semanas—, la mujer lo ha abandonado, definitivamente, dado que apenas era su concubina y prefiere casarse por la Iglesia con ese tal Züpfner, figura brillante de la nueva generación católica. El pobre cómico de la legua llega esa tarde a su apartamento, y se queda solo —ese apartamento que le ha regalado el abuelo, pero con la condición de que no podrá ser arrendado ni enajenado bajo ninguna forma—, sin más compañía que un teléfono. Schnier convoca en torno de sí los recuerdos de diecisiete años de vida, o más, desde la tarde en que los americanos (los “judíos yanquis”, como decía la Sra. de Schnier, la mamá del payaso, actual organizadora del Comité para Entendimiento Interracial), desde la tarde en que los americanos alcanzaban las lomas del Rhin, hasta el presente, presumiblemente marzo de 1962. El payaso no tiene aún 28 años de edad, pero, a rigor de trabajo (una especialidad alemana) es ya un hombre gastado, fatigado, cuando menos; en el peor de los casos, un hombre próximo ya al fin; y el fin de todo payaso es el arroyo. No sé qué correlato germánico tendrá esta expresión tan castiza, el arroyo, pero lo cierto es que en la escena final de la novela, el payaso se sienta en la estación de Bonn, extiende su pierna enferma, se pone a tañer la guitarra, canta y mendiga. Tal vez en el próximo tren llegue Marie, su ex concubina, desde Roma, donde ha pasado la luna de miel y ha recibido la bendición del Papa Juan. Lo que canta el payaso será alguna cancioncilla y luego el *Tantum ergo*

y la Letanía Lauritánica (ese hermoso poema en honor de María, la bella muchachita judía). Y canta esto, porque no sabe cantar otra cosa. No por católico. En general, el payaso Hans Schnier tiene un mal concepto de los católicos alemanes, pese a la bondad y parsimonia de la Iglesia, que sólo se pronunció contra el nazismo en junio de 1945, y pese a que el Concordato von Papen - Pacelli es de fecha muy temprana en la historia del nacional-socialismo (20 - julio - 1933). (Ver William I. Shirer *Le Troisième Reich*, etc., tomo I, págs. 256-57, Stock, Paris, 19-63). Antes bien, tal parsimonia no debe hacerle mucha gracia al payaso, que no sólo no es católico, ni siquiera democristiano (“Dice el Papa Juan: “No votes / por la democristianidad / mira que la caridad / consiste en no hacer más pobres” —proclama su cancioncilla), ni tiene un pelo de nazi, desde que vio morir a su hermana Henriette en el frente, el penúltimo día de la guerra, y a un niño, Georg, entrenándose con un fusil antitanque que le estalla en la mano y lo hace volar en mil pedazos, y desde mucho antes, en realidad; desde siempre. Y no se lo confunda: Hans tampoco es comunista.

Convicciones políticas o religiosas aparte, el payaso, aunque tenga sus 28 años, no es tan viejo. Tiene un papá millonario, propietario de las acciones del lignito (ese combustible albergado en el seno del Santo Suelo Alemán, como decía la Sra. de Schnier, convocando a los adolescentes para la última batalla del Reich, y enviando a su Henriette al frente, donde ha de morir, el penúltimo día de la guerra); tiene un papá que le propone mantenerlo y pagarle al mejor profesor para que de veras aprenda el oficio de payaso, y entonces pueda, sí, labrarse un porvenir.

Y hay algo que la novela no explica, pero que el lector se verá forzado a comprender: por qué el payaso abandona su

familia, por qué se niega a casarse por la Iglesia (amando, como ama a su esposa Marie —María—), por qué abomina, en fin, de Alemania. (De la Alemania nazi, se entiende).

2. Como escritor católico, Heinrich Böll es un continuador de Greene y de Waugh, no tan hábil como el autor de *The heart of the matter*, ni tan feroz como el Waugh de *A handful of dust* o *The love ones*, aunque sí amigo de la paradoja apologética. (Porque Böll es, también, católico, y su ataque, verbalmente furibundo, no va más allá, sin embargo, de disociar los conceptos de Vaticano e Iglesia, dos elementos que ya para el antiguo Alighieri —hasta ahora, el mejor escritor católico—, no podían mezclarse sin riesgo de detonación (Véase *Infierno XIX*, v. 115 y ss.: “*Ahi, Costantin, di quanto mal fu madre / non la tua conversion, ma quella dote / che da te presse il primo ricco padre!*”). Por supuesto, en algún momento de su diatriba contra la hipocresía vaticana, Böll pierde la noción de decoro, y uno de sus personajes dice que la Iglesia es apuestosamente rica (el calificativo es de Böll, pág. 190). Yo no creo tal cosa. La Iglesia es pobre como el payaso Hans Schnier (que tiene un papá rico). Al payaso le queda una sola moneda, un solo marco, reluciente, liviano, intangible, pese a lo cual lo arroja por la ventana, y se va entonces al arroyo, a mendigar. El payaso de la última escena, solo como un perro, vencido, agonizante, es, en realidad, según Böll nos sugiere, la verdadera imagen de Cristo y de la Iglesia. Un Cristo muy a la manera del milagro alemán. Una Iglesia que es, efectivamente, la Iglesia del Silencio, la Iglesia que entonces en la vía pública el *Tantum Ergo* y la Letanía, y se acompaña de una guitarrita que responde con el monótono *Ora pro nobis*.

El recurso apologético es innegablemente bueno, pero la paradoja ya fue registrada a nombre de Graham Greene, desde *El revés de la trama*. A lo largo de estas páginas de Böll, llenas de improprios y exabruptos, uno añora al Alighieri, al propio Claudel, reaccionario a carta cabal, pero gran poeta. Aunque un escritor es bueno si evoca, aunque más no sea por oposición de ideas, a tales maestros.

Pero donde Böll es auténticamente innovador y audaz, y no tiene mentores o predecesores literarios, es en la actitud que su payaso —modelo secreto del buen católico— asume frente al mito mariano. “*También usted puede amar a una mujer sin vivir con ella —dijo Sommerwuid.* (Predicador afamado, bien parecido, atlético, orgulloso de su participación en ambas guerras.) —*Lo que faltaba, respondió el payaso, ahora se pondrá usted a hablarme de la Virgen María!*”.

El culto mariano —además de ser tal—, es, asimismo, el síntoma de una neurosis sexual. No se precisa ser demasiado freudiano ni demasiado germánico para advertirlo. (Conste que una cosa es el culto mariano, y otra, la dulce doncella judía, frecuentada por el Arcángel.) El culto mariano glorifica y salvaguarda esa conocida neurosis que consiste en dividir a las mujeres en dos grupos. Por un lado, la mujer idealizada que es madre, pero ha guardado su virginidad. Por otro, la mujer que para alcanzar la maternidad —o el simple y previo amor— debe despojarse de su virginidad, actitud que resulta algo vulgar, tal vez no muy limpia, probablemente sospechosa de prostitución. La madre o la prostituta, sin más alternativa. He ahí el infierno de muchos católicos, y muchos no-católicos que han sido educados por nuestro mundo occidental y efectivamente cristiano y mariano. La madre o la prostituta. Nunca la mujer, la mera, estúpida mujer. Siempre la triste división del amor. Lo que los católicos de Böll musitan y no se atreven a decir en voz alta es que el amor es pecado. Pero Böll, sí, denuncia esa torpe y sucia impostura: “*Ustedes encajan a la naturaleza por una vía a la que llaman adulterio, y cuando se mete por la vía del matrimonio, ustedes se ponen a sentir miedo. Confesión, absolución, pecado, y así sucesivamente (...)* Sommerwuid se rió. Una risa llena de bajeza. —Schnier —dijo—, ya veo lo que le pasa a usted. Al parecer, es usted monógamo como un asno. —Ni siquiera sabe usted nada de zoología, y menos aún del homo sapiens. Los asnos no tienen nada de monógamos, aunque su aspecto sea de beaotos. Entre los asnos reina la más completa promiscuidad. Son monógamos los cuervos,

los gasterósteos, los grajos, y, a veces, los rinocerontes. —Marie, por lo visto, no lo es —dijo el padre Sommerwild. Debí notar lo que me afectó esa breve frase, pues continuó en voz baja: —Lo siento, Schnier” (pág. 129).

Cuando Sommerwild habla de Marie, se refiere, obviamente, a la Srta. Marie Derkum, no a María.

3. Otro de los problemas que se debaten en la novela es Alemania. No sólo de sus co-rreligionarios tiene Böll un mal concepto. Al parecer, no son mejores las ideas que se hace de sus compatriotas.

El libro es una requisitoria anti-alemana (anti-nazi, entiéndase). Y aquí no hay apologética ni paradojas. La Alemania que presenta Böll es una nación laboriosa, próspera, apretujada, ahíta, dividida, fatigada, acérrima. “Trabajar o morir, y trabajar hasta morir”, parece ser el lema que le han impuesto a este payaso. Pero u. trabajo que ahogue y que no dé respiro. “Rigor, inflexible rigor” —exclama un personaje. Por eso, la idea, el hecho de la festividad, le parecen a Hans algo tan enormemente seductor. La festividad, la vacación, el juego, la inmediatez: son los instantes paradisiales de este payaso. El mero no-hacer nada: jugar a la oca (!-!), entregarse al acto del amor, no tener que ensayar ocho horas diarias, no estar, a los veintidós años, como lo estuvo, horriblemente fatigado, y encima, luego del trabajo, recibir la andanada catequística de los católicos, que no pierden el tiempo y militan hasta en un simple party. Jugar a la oca y hacer el amor, hasta perder la conciencia de sí mismo. Y si no, ni estudiar, ni trabajar: ser un mendigo, en el arroyo. La mendicidad. Este es otro símbolo profundo, no sólo de lo que debe ser el verdadero catolicismo, sino de lo que es la propia Alemania: porque el hijo del propietario del lignito no tiene más remedio que hacerse payaso o mendigo si quiere asumir su verdadera dimensión humana, si quiere ser un hombre y no un prosélito, o un engranaje, una rueda del molino social.

4. Donde sobresa le arte novelístico de Böll es en el trazado de caracteres. No nos referimos ya al payaso, un personaje tan vívido que uno no se resiste a la idea

de ver en él al propio Böll confesándose al lector. Mencionemos a Marie, desvaída, frígida, formalista, sólo interesada en saber si ese pobre niño que no alcanzó a nacer y que no recibió el bautismo estará en el Limbo o en el Paraíso; preocupada por saber, cuando un buen cura le habla de la caridad de Dios, que es infinitamente mayor que el pensamiento jurídico de los teólogos, deseosa de saber, con precisión, dónde pasa la línea divisoria entre la caridad y la ley; mencionemos a la Sra. Schnier, multimillonaria que escatima el pan a sus hijos, o desciendo al sótano a devorar, furtivamente, una rodaja de jamón —que sin duda se escatima a sí misma—, o se preocupa más del alcance del seguro contra incendios que de la noticia de la muerte de su hija Henriette, y si viniese otra guerra, la mandaría otra vez al frente, el penúltimo día de la guerra, con un par de sandwiches, una palmadita en el hombro y un “Pórtate bien”, o da una propina de céntimos al cartero, a fin de año, y al otro día —tenía que suceder— dentro de un sobre, recibe la propina, rechazada, y con estas líneas: “Querida Sra.: verdaderamente, no tengo el propósito de hurtarle nada”. Mencionemos a Blóthert, ese inefable católico cuyo perfil traza Böll con estas palabras: “Aparentaba veinticinco años; si alguien le miraba hacia una muñeca, al hablar hacía rechinar los dientes durante medio minuto, y de cuatro palabras que decía, dos eran “el canceller” y “los católicos”; y entonces se veía de repente que pasaba de los cincuenta, y mostraba el aspecto de un bachiller envejecido por vicios secretos. Inquietante personaje. A veces se quedaba rígido tras pronunciar dos palabras, comenzaba a tartamudear y decía: “el ca, ca, ca, ca” o “los ca, ca, ca, ca”, y sentía yo compasión por él hasta que conseguía expectorar el restante “nciller” o “tóticos”. Marie me había dicho que verdaderamente “era inteligente de un modo sensacional”. Nunca tuve pruebas de tal aserto, sólo en una ocasión le oí hablar de que lo aborden y se pongan a conversar más de veinte palabras: cuando en el grupo se habló de la pena de muerte. El “estaba a favor, sin restricción alguna”, y lo que me maravilló en esta declaración fue sólo el hecho que no dijera hipócritamente

lo contrario. Hablaba con una expresión de triunfo en el rostro, volvía a atacarse en su ca, ca, y sonaba como si a cada ca decapitase a alguien”. Y como la mención no puede ser taxativa, recordemos hasta los últimos partiquinos, “esos borrachos

alemanes de cierta edad”, de los cuales el autor, casi en voz baja, confiesa su temor con él, porque indefectiblemente hablan de la guerra, y cuando están completamente borrachos, encuentran que “aquellos” fue magnífico.

Revistas de América

ZONA FRANCA

Revista de literatura
e ideas.

Director: Juan Liscano
Apartado postal 8349

CARACAS (Venezuela)

ORFEO

Revista de poesía
y teoría poética

Director: Jorge Velez
Casilla 14139-Correo 15

SANTIAGO DE CHILE

REVISTA MEXICANA DE LITERATURA

Director: Juan García Ponce
Apartado Postal 441

MEXICO 1, D.F. (México)

E C O

Revista de la Cultura
de Occidente
Librería Bucholz
Av. Jiménez de Quezada 8-40
BOGOTA (Colombia)

T E S T I G O

Revista de Literatura y Arte
Director: Sigfrido Radaelli
Viamonte 458

BUENOS AIRES (Argentina)

Domingo M. Rivarola

Paraguay, ahora

Es evidente que los paraguayos —sobre quienes inciden tantos factores de confusión y discrepancias— hoy poseen una impresión que al parecer está llamada a ser compartida unánimemente: el inevitable desmoronamiento de las bases tradicionales en que se ha venido asentando la vida del país en lo ideológico, económico y social. Esta insoslayable vivencia constituye una vertiente subterránea cuyos síntomas han venido aflorando en los últimos tiempos con creciente regularidad y persistencia, si bien carente del impacto suficiente como para revelar sus reales dimensiones. Sin embargo, la ausencia de signos espectaculares como aquellos con que otros pueblos están manifestando sus graves desajustes, no excluyen las alternativas críticas a que estará expuesto indefectiblemente el país en el futuro.

La tradición, los conflictivos intereses de poder, las desventajas históricas con que los sectores foráneos han contribuido a la conformación de su azaroso destino, han conformado y superpuesto un sinnúmero de imágenes cuya estereotipada síntesis ha servido por largo tiempo para que el Paraguay se sintiera a sí mismo y ofreciera una representación explícita de su propia figura. En un bosquejo precario de esa compleja visión vigente es posible por lo menos resaltar dos dimensiones fundamentales sobre la que se proyecta agudamente los efectos de la crisis: en lo cultural, la pertinaz retroacción hacia el pasado que obnubila toda captación inmediata de los hechos operantes, y en lo social la inflexible contracción estructural que impide el ensanchamiento de las posibilidades de participación social a amplios sectores de la sociedad.

Indudablemente que de haber persistido las antiguas condiciones históricas dentro de las cuales se encuadraba la vida paraguaya en el escenario latinoamericano y mundial, no podría esperarse el deterioro y agotamiento de las antiguas y fantásticas

visiones que esta nación ha construido de sí misma. Pero diversas circunstancias han modificado sustancialmente las perspectivas de este pequeño país, que se ve conmovido por un profundo desgarramiento físico y espiritual proveniente de la rotura de su tradicional insularidad a través de un ensanchamiento brusco y pertinaz de su primitiva área de contacto, efectos de una ininterrumpida migración, de la apertura de numerosas vías de comunicación interna e internacional o de la profusión de las modernas técnicas de difusión cultural. Lo cierto es que las fronteras reales en las que se ubica cada paraguayo implican un cambio sustancial en relación con un pasado casi inmediato. Sobre todo porque ha tomado con nuevos valores, pautas de conducta, formas de vida, incitaciones ideológicas, organizaciones y movimientos sociales, etc., que confieren un trasfondo comparativo amplio ante el cual se empiezan a cuestionar y cotejar la mayor parte del acervo interno disponible hasta el presente.

Si esta confrontación de valores —los que recibió de su medio tradicional y los que se le abren por vía de los nuevos ámbitos de sus relaciones contemporáneas— ha sido determinante para un paulatino proceso de autoexamen. Este “redescubrimiento” de las condiciones reales que demarcan su existencia ha venido gestándose también por conducto de otros elementos sociales, que no por permanecer imperceptibles han dejado de evolucionar e incidir en el curso de los acontecimientos.

En este sentido cabe mencionar el carácter marcadamente estacionario de su estructura económica. País eminentemente agrícola, los dos últimos censos —que abarcan el período de 1950/1963— revelan cómo las condiciones de esa actividad básica no sólo presentan caracteres estacionarios, sino insuficiencia manifiesta para absorber la población activa y vegetativa

dependiente de esa rama económica, con el consiguiente flujo de la población hacia los centros urbanos que han acrecentado su expansión como consecuencia de esta corriente de expulsión rural. Estas localidades —especialmente Asunción, que ha sido la principal receptora— asumen formas destacables por las derivaciones sociales que presentan: casi el 2/3 de la población activa de la capital usufructúan cargos del Estado o dependen de él directa o indirectamente. Y en un cotejo de los niveles de ingreso se comprueba que apenas el 10 % de la población activa retiene, para sí el 80 % de los recursos disponibles, y el 90 % de la población restante se sostiene con el exiguo margen del 20 %. Todavía más: si de nuevo se indaga en la estructura de esa privilegiada cúspide de la pirámide social que constituye el 10 %, nos encontramos que apenas el 2 % retiene el 70 % de los ingresos que pertenecen a dicho nivel.

El análisis de la conformación de poder proyecta mayores ideas sobre la situación paraguaya. En este plano es donde con mayor evidencia resaltan las intenciones de sostener y afianzar una oligarquía —entendida como el dominio arbitrario de unos pocos— cubriéndola con una legitimación aceptable interna e internacionalmente. En el panorama nacional la legitimación ha recaído en métodos tradicionales de carisma y mesianismo. O sea preeminencia exclusiva e indiscutida del grupo social que se adjudica para sí la herencia de los “constructores” de la nación y exclusión total de los demás que representan “intereses foráneos a esa tradición y legado”. Y para contrarrestar las pautas democráticas que se insinúan por doquier, no se ha hecho sino fraguar aparatosamente fachadas de las instituciones democráticas, que por demás, muchas esferas altamente responsables y ufanas de practicarla han consumido con curiosa y deleznable facilidad. Así han surgido los “parlamentos democráticos”, “la prensa libre”, etc., todo cuidadosa y deslumbrantemente etiquetado y apto para servir de ornamentos endebles a una estructura de poder rígida, cerrada, intolerante, coercitiva y asentada cada vez más en su mero predominio físico y en la ayuda exterior. Pero es claro que en última

instancia todo responde y sirve a quienes ocupan esa privilegiada y aguda cúspide en que culmina esa magra base social que le ha servido de dócil e indefenso asiento.

Frente a la disposición de cambio que implica el creciente rechazo de la situación actual, ¿cómo puede explicarse la aparente estabilidad del sistema imperante? Por una parte es de fundamental importancia la misma estratificación de poder que hace posible que se establezca un complicado sistema de dominio, que atraviesa instituciones políticas, ejército, Iglesia, familia, etc., y que en último término deja un cociente mínimo de “controles” que convergen casi todos en ese pequeño círculo que controla, a través de la propiedad rural, los capitales básicos o el poder del Estado, los niveles de cúspides de la sociedad paraguaya. Esos sectores, consciente e inconscientemente coaligados en el curso de toda la historia paraguaya permanecen como un bloque, integrados funcionalmente y ligados por un complejo sistema de vínculos y coordinaciones. Y por supuesto, permanecerá en esa posición de predominio en tanto los sectores marginados, divididos e inconscientes de su orfandad y servidumbre, no integren sus propias fuerzas, aglutinen las que se van manifestando y exalten los líderes que expresen ideas políticas y sociales acordes con la situación que pretenden interpretar y cambiar y no sean meros reflejos de los intereses creados y manipulados sutilmente por los grupos tradicionales de poder.

La última década ha sido significativa en cuanto a la búsqueda de una respuesta efectiva a la necesidad de cambio, pero los márgenes no rebasaban mucho los límites meramente políticos del problema, por lo que las soluciones incidían fundamentalmente en ese particular aspecto. Puede decirse que el período 1950/1960 ha sido el de la exaltación de un tipo predominante de cambio: la sustitución radical del sistema de poder político por la fuerza e instauración de las instituciones democráticas capaces de realizar los ajustes requeridos por la nación. Por lo menos si no existía unánime seguridad sobre los logros y la sinceridad de los que estaban estos movimientos e ideas, la coincidencia en cuanto a los métodos de desembarazamiento

coalignaba a muy amplios sectores de la República. Sin embargo, luego de cruentos y repetidos intentos, el desgaste, la escasez de recursos, el poder de represión, la heterogeneidad de los grupos revolucionarios, la intervención exterior, etc., minaron y agotaron considerablemente este camino de innovación.

Es, pues, lógico que ante la imposibilidad de la extirpación radical del sistema, el dilema girase en torno a dos alternativas básicas: el escape, la indiferencia, la adaptación pasiva o el aislamiento por la migración hacia medios más propicios para concretar las aspiraciones y necesidades o por otro lado el intento de nuevos caminos de innovación marginando las vías directas y apelando a métodos inductivos menos inmediatos a través de alteraciones provocadas en la estructura social, económica o cultural. En realidad, puede asegurarse que estas alternativas —utilizadas unilateralmente aunque repetidas veces coexistentes— definen las motivaciones profundas que agitan la vida paraguaya. Ya que mientras vastos sectores se van al exterior, incapaces de lograr una ubicación aceptable y llevadera en el sistema social nativo, otros ensayan nuevas formas de cambio "políticamente asépticas" tendientes a disgregar esa rígida estructura imperante en lo cultural, social y económico. Menos violento el enfrentamiento —con el convencimiento de los poderosos de que son inmunes a impactos de esa naturaleza y con una acrecentada fe de quienes creen que sólo instaurando nuevos valores, conocimientos y métodos de acción social es posible el cambio— se ha iniciado esta sorda y tensa lucha donde es dable observar la disparidad de motivaciones y métodos, e igualmente el hecho de que muy pocos perciben todavía lo poco que cada uno podrá salvar de lo que quedará de la confrontación.

¿Cuál será la vía más eficaz y contundente? ¿Qué suerte aguarda a estos nuevos "tecnócratas" del cambio que están emergiendo sobre los apocalípticos líderes de la pasada etapa? ¿Qué alteraciones surgirán provocando nuevas disposiciones institucionales y de liderazgos? Son interrogantes cuyas respuestas, al parecer, todavía palpitan en las incertidumbres y dificultades de

una prematura y angustiosa gestación. Lo único verdaderamente seguro es que la imagen pretérita de la que los paraguayos se servían habitualmente para ver, sentir, ubicarse y adoptar relaciones con su circunstancia, indefectiblemente se verá desplazada por experiencias e ideas que aunque todavía borrosas y carentes de la simplicidad de las antiguas fantasías vigentes, están en cambio más directamente unidas a la posibilidad de percibir correctamente lo que acontece y existe alrededor.



APEM

Boletín Pedagógico de Artes Visuales

Director: Humberto Tomeo

Publica:

EDUCACION

ARTES

ARQUITECTURA

CINE

DISENO GRAFICO

DISENO INDUSTRIAL

T. V.

Distribución gratuita
Solicítelo en Librerías y en

"La Platense S. A."

Correspondencia a:

Marco Bruto 1428, Ap. 103
MONTEVIDEO

NOTAS

El olvidado "Gran Piscator de Salamanca" y su homenaje a Cervantes

Diego de Torres Villarroel (Salamanca 1693?-1770) ejemplifica el caso del sempiterno olvidado de nuestras letras. Desubicado, desplazado de su época, Torres golpea —sin fruto— a una sociedad seca, débil. Tan demacrada ya intelectualmente que ni fuerzas encuentra para la sonrisa. Mucho menos para reír y pensar ante la causticidad de las agudas moralejas satíricas de Torres.

Las ideas de Torres Villarroel no rehuyen la estirpe quevediana. Sus mejores páginas (Sueños Morales y Barca de Aqueronte) heredan la voz de su maestro, "el insigne Quevedo". El esquema de los Sueños Morales, reaviva el eco de los famosos "Sueños" de Quevedo; la estructura de Barca de Aqueronte, el de las "Zahurdas de Plutón". Aún más: Torres sigue conscientemente el sendero estilístico de Quevedo, aquel "sabio de los siglos, veneración mía, pánimo de la esfera, padre de la verdad, gracioso y prudente despreciador del mundo". (Sueños Morales, Sueño introducido). Hasta la sincerísima autobiografía de Torres recoge claroscuros parecidos a la ficcional del Buscón don Pablos.

Desde luego que con veracidad. Ya que hasta 1726 la vida de Torres Villarroel acumula autenticidades picarescas. En sucesión alucinante Torres es estudiante, bailarín, curandero, guitarrista, torero, cómico de la legua, bordador, contrabandista, sirviente de un ermitaño, soldado, doctor en Medicina y —ante todo— andariego irreductible. Son años de un vivir "parco en dineros". Pero no en inventiva. Porque a partir de 1721 encuentra el filón definitivo. Aparecen los anuales almanagues y pronósticos, firmados por "El Gran Piscator de Salamanca". Sus predicciones —aciertos como el del futuro motín de Esquilache o la muerte de Luis I— le llevan a la po-

pular fama nacional en vida. (E incluso, póstumamente, a la internacional, ya que en el Almanaque de 1756 predice con toda exactitud la Revolución francesa)*.

Tal vez sea el clamor de esta popularidad (más que el no muy ortodoxo concurso en el que participa) el que le asciende a catedrático de Matemáticas en la por entonces desprestigiada Universidad de su Salamanca natal (1726). Y de aquí nace otro Torres Villarroel. El psicólogo innato. El estilista. El prestigioso Astrónomo dedicado a sus clases, a sus predicciones y —por fin— a las letras.

Por fortuna son las letras las que lo ganan esencialmente. Dos preocupaciones atosigan al catedrático salmantino. 1) La degradación de su contemporaneidad literaria. 2) La pureza idiomática. De ahí que la primera visita (en Sueños Morales) que hacen él y Quevedo, su guía, sea a las librerías madrileñas de la época. Allí "en breve rato verá la incultura y la negligencia de las almas de esta infeliz ciudad". Una ciudad donde era "condición de bien criado la ignorancia" y los libros se juzgaban meros "ladrones del tiempo" (Sue. Mor., Visita y Visión 1ª).

Su pluma profundiza en la estrechez mental de "los escritores de viejo" (ib., vis. y vis. 5ª). Se asquea ante los abundantes "satíricos que descubren linajes y levantan testimonios" (ib., vis. y vis. 6ª) y los "encubridores de sátiras e impresores a hurtadillas" (ib., vis. y vis. 7ª). Se siente implacable ante "los escritores que comen y visten de blasfemar" (ib., vis. y vis. 8ª).

Por otro lado, Torres se levanta como un purista innato de la lengua. La desidia en el habla diaria, los extranjerismos innecesarios inundan ya el idioma. En vida de Torres la paupérrima galería de las letras españolas apenas podía mostrar con orgullo un nombre: Feijóo. La sátira moral del "Piscator" va más allá de lo costumbrista, en consecuencia. Se centra en el intento de gritar constructivamente sobre las ruinas de todo un acervo literario que muere sin remedio ante la ineducada autosuficiencia de una sociedad en decadencia.

Y ahí es, precisamente, donde aparece el homenaje límpido a Cervantes. Un curio-

sc tributo en la época de Torres. Homenaje a un reposado genio —que iba siendo arrinconado— hecho por un inquieto gran olvidado. Cervantes saitó ese pozo ruinoso del siglo XVIII hasta nosotros. Torres fue uno de los que se quedó en él. Por eso resalta más sincera su alabanza. En 1713 se había fundado la R.A.E. por Real Decreto. Torres apoya entusiasmado el esfuerzo. Pero sólo si realmente lo que iban a hacer los doctos académicos era “buscar las voces que estaban desterradas en las escrituras antiguas de los príncipes castellanos, como eres tú (Quevedo), el Cervantes, Alderete, Covarrubias, Góngora...”

Torres no es amigo de citar nombres. Precedidos del artículo y juntos, como príncipes del idioma, volverán a aparecer, sin embargo, Quevedo, Góngora y Cervantes en sus páginas. En la Visión y Visita 6ª de los Sueños Morales será para dolerse de la suerte de todos ellos. La “infernallengua” de los satiristas suele enterrar “la fama... hasta que acaba el infeliz ingenio rodeado de miserias y oprobios, como te sucedió a ti (Quevedo) y al Góngora. Candamo, Cervantes, Salazar y las mejores plumas del orbe; y este es, martirio más o menos, el fin y premio de los más florecidos y excelentes ingenios de España”.

Como homenaje testimonial de un período decadente de nuestra lengua, Cervantes podía sentirse satisfecho de la voz que lo saludaba tan honestamente. Desde aquel mundo peninsular difícil y agotado donde era “condición de bien criado la ignorancia”.

Jesús C. Guiral

(*) He aquí la predicción:
 “Cuando los mil contarás
 con los trescientos doblados
 y cincuenta duplicados
 con los nueve dieces más,
 entonces, tú lo verás,
 misera Francia: te espera
 tu calamidad postrera
 con tu Rey y tu Delfín,
 y tendrá entonces su fin
 tu mayor gloria primera”.

(Véase, “Sueños Morales y Barca de Aqueronte”, Pub. Españolas, Madrid, 1960, p. 15)

John Cage, Teresa Vila y la obra abierta

El día martes 10 de mayo en el salón del Centro Uruguayo de Promoción Cultural tuvo lugar una interesante experiencia: la “conferencia a cuatro voces” de John Cage “Qué estamos haciendo y hacia donde vamos”. (1) El compositor norteamericano dispuso aquí como medio expresivo cuatro lectores que simplemente se enfrentan al público con la mera lectura de un texto redactado por el propio Cage. La lectura dura aproximadamente unos 35 minutos a lo largo de los cuales las voces se escuchan en varias combinaciones de manera que la “pieza” funciona por momentos como monólogo, a veces se convierte en dúo y pasa también a ser terceto y cuarteto.

John Cage es un impenitente descubridor de nuevos recursos. Desde el famoso “plano preparado” que perseguía la novedad tímbrica, convirtiendo al instrumento tradicional en una réplica del “gamelang” javanés, no ha agotado su afán de búsqueda. Discipulo de Schoenberg, casi toda su música se inclina por vía no-temática y no-armónica, con una intención crítica ácida que corroe los moldes y fórmulas consagrados.

Aparentemente esta nueva obra o experiencia —mejor lo segundo— se encuadra dentro de los lineamientos generales de su estética. El lenguaje hablado se transforma en vehículo sonoro, aunque por momentos el sentido “gramatical” del texto sea inteligible es evidente que el mayor peso de la empresa está puesto en el juego de las voces que se encuentran o alejan, se suman u oponen, y, lo que es una constante importante en todo Cage, se callan a veces. El silencio juega un papel destacado también en esta ocasión y permite respirar mejor a una pieza que de todas maneras puede aceptar como justo el reproche excesiva duración. Después de los

(1) La “Conferencia a cuatro voces” de John Cage fue realizada por Nelly Pacheco, Pablo Cardoso, Daniel Vigilietti y Conrado Silva. Este último fue autor también de la traducción al español del texto de Cage.

primeros 20 minutos parecería que nada nuevo pueden aportar los minutos que restan.

El resultado es desde el ángulo de cada oyente distinto. No se trata aquí de la impresión subjetiva y personal que todo individuo tiene de una obra, sino que, en este caso, es la obra misma, por su construcción la que alienta y estimula esta posibilidad múltiple de entendimiento y comprensión. Puede intentarse seguir el sentido del texto confiado a una de las cuatro voces, puede desafiarse inclusive a nuestra capacidad de atención intentando seguir más de una voz, puede abandonarse simplemente a la sugerencia del sonido que proviene de los cuatro lectores y convertirse así el discurso en una pura manifestación sonoro-auditiva. A veces, cuando son las cuatro voces las que actúan, se llega a pensar que la intención puede estar puesta en explotar un verdadero contrapunto de timbres vocales.

Parecería que todo este mecanismo que da un resultado bastante aleatorio estuviera igualmente pensado con escaso ajuste o rigor formal. Sin embargo no es así. La obra está escrita minuciosamente a cuatro voces y cuida el orden de entradas y correspondencias temporales con la dedicación del que alguna vez ha manejado también el pentagrama y las barras de compás. El carácter abierto, tal como lo define Umberto Eco está entonces en el oyente, que puede construir con los datos que John Cage le propone infinitos de objetos sonoros.

Un paralelismo sugestivo y estimulante plantea en la misma sala del Centro Uruguayo de Promoción Cultural la pintura de Teresa Vila, presente en las paredes mientras se realizó la conferencia de John Cage. La pintora ha llamado a sus cuadros “movibles”. Están resueltos de manera que cada uno de ellos comprende dos o más secciones separadas que es posible disponer de variadas maneras resultando así otros tantos cuadros. Aquí la “obra abierta” se formula con la objetividad que se desprende precisamente del carácter mutable de los elementos que integran el cuadro. No es a nivel de la conciencia del observador que

se verifica la naturaleza abierta: en este caso es la obra misma que en su propia estructura propone las mutaciones.

Una reflexión final que se puede extraer de este paralelismo está aludido precisamente en el título de la conferencia de Cage “Qué estamos haciendo y hacia donde vamos”. Estas interrogantes implican incertidumbre. El universo unívoco ha desaparecido en el horizonte del hombre actual. La ciencia que ha visto desmoronarse uno tras otro los sistemas más coherentes y rigurosos, ha formulado a través de Heisenberg un “principio más coherente de incertidumbre” que hubiera sonado a contrasentido a los científicos del siglo anterior.

El arte entonces, en la medida que se propone a sí mismo como “abierto”, “movible” o “aleatorio”, cifra una coyuntura crítica del hombre actual. Y en un plano más general es un llamado a una actitud responsable que obliga a estar abierto ante la realidad, en su más completa suma, como compromiso con la más honesta necesidad de entender.

Hugo García Robles

Una tesis insólita: La pequeña burguesía vanguardia de la revolución

Desde hace medio siglo, el término “pequeño burgués” había adquirido en toda la izquierda política y más aún en los sectores revolucionarios un carácter peyorativo, incluso insultante. Resulta, pues, extraordinario comprobar que actualmente surge una tesis que otorga a la pequeña burguesía las virtudes de una vanguardia revolucionaria.

Ha acabado por reconocerse la constante contradicción existente entre el vocabulario europeo empleado por los militantes nacionalistas del Tercer Mundo y su pertenencia social. Cada día resultaba más difícil continuar hablando de clase obrera —y de su función dirigente— en países en los que no existe industria, así como de

movimiento campesino —y de sus virtudes de vanguardia— en regiones donde la base de la economía está constituida por la cría de ganado y la simple recolección.

Los animadores de los partidos, de los grupos y de las fracciones revolucionarias son en su gran mayoría intelectuales sensibles a la miseria de las poblaciones y a la desigualdad social, aunque las más de las veces sin experiencia personal sobre las penalidades de los hombres, conscientes sobre todo del papel que podrían desempeñar en una sociedad nueva desembarazada de los antiguos juegos de privilegios y de dependencias. Son, en efecto, partidarios de una total transformación social, por estar convencidos de la necesidad de eliminar las estructuras impuestas por las potencias coloniales y los sistemas imperialistas. Sin embargo su situación primera, los diversos factores de cambio y su concepción de la nueva nación no corresponden en modo alguno a las doctrinas y a las fraseologías surgidas en las sociedades industriales europeas a finales del siglo XIX. No obstante las fórmulas de alianza y de unión pronunciadas en reuniones cuyo único común denominador es la política de bloques, no existe parentesco alguno entre las numerosas corrientes progresistas, como no sea una vaguísima concepción del futuro "socialismo".

El primero que ha planteado en términos claros la necesidad de definir la naturaleza de clase de la vanguardia revolucionaria en los países coloniales es Amílcar Cabral, animador de los movimientos de liberación nacional en Guinea y Cabo Verde. Su exposición en la Conferencia Tricontinental, celebrada en La Habana a comienzos de enero último, ofrece un carácter original. Después de haber establecido que la historia no puede ser completamente explicada por la lucha de clases y que las fuerzas productivas son el factor motor —concepción que se adapta difícilmente a los esquemas del marxismo vulgarizado—, Cabral desarrolló la idea que la sucesión a través del tiempo de las fases del desarrollo social —de la sociedad comunitaria primitiva a las sociedades agrarias feudales y a los sistemas industriales burgueses, luego a las formas socialistas y comunistas— no es ni automática ni indispensable.

A su parecer resulta posible franquear las etapas rápidamente, puesto que el progreso depende del desarrollo de las fuerzas productivas, condicionado a su vez por la naturaleza del poder político, por la clase de Estado, por el carácter de la clase dominante.

Esta teoría, en gran parte "voluntarista", halla su aplicación en los países subdesarrollados, en los que "el único sector social capaz de comprender la realidad de la dominación imperialista y de dirigir el aparato de Estado heredado de esa denominación, es la pequeña burguesía del país". (Las citas, así como el resumen de la argumentación, corresponden al texto publicado por la revista francesa *Partisans*, en su número especial dedicado a América Latina.)

Al dirigente guineano no se le escapa el carácter ambiguo de la pequeña burguesía, por lo que considera que a ésta se le ofrecen dos caminos: enriquecerse, transformarse en pseudoburguesía nacional y adaptarse al neocolonialismo o bien reforzar su conciencia revolucionaria, "suicidarse" como clase para mejor identificarse con las aspiraciones más profundas de su pueblo.

Basta con traducir esta construcción teórica en términos políticos para advertir que lo que en realidad se formula son las condiciones de hecho de la lucha anticolonialista. Son los hombres que benefician "de un nivel de vida superior al de las masas", que tienen "más ocasiones de verse humillados" a causa de la mayor frecuencia de sus relaciones con los agentes del imperialismo y poseen "un grado de cultura más elevado" que la mayoría de la población, los que forman el grupo social capaz de aspirar, de conquistar, de asumir la dirección del Estado que reemplazará al sistema colonialista.

La tesis es nueva, al menos en los medios de la izquierda progresista que se reclaman del marxismo o que se acomodan a él. Lo que resulta sorprendente es que con gran prudencia, en forma menos precisa y con toda la retahíla de citas de Lenin obligada en esta clase de publicaciones, una hipótesis pareja sea lanzada en *Problemas de la Paz y del Socialismo* (enero de 1966, año IX, nº 1), órgano controlado por los comunistas fieles a Moscú y publicado en

Bogotá. En esta revista nos encontramos con un estudio firmado por el periodista jordánés Anwar Ramsi y el economista soviético Alexei Levkovski y que se titula "Las masas pequeñoburguesas y los movimientos revolucionarios del Tercer Mundo".

Dos citas serán suficientes para que se comprenda el tono y el espíritu de este texto: "La promoción de otra clase a la vanguardia de la nación en una serie de países del Tercer Mundo se ha producido, en primer lugar, allí donde la burguesía nacional y sus organizaciones políticas eran realmente débiles, o donde su gestión de gobierno llevó a tal agudización de las contradicciones sociales que culminó en la pérdida de su dirección política. Con frecuencia pasa a situarse a la cabeza la pequeña burguesía, representada por sus diversos destacamentos". Y luego: "El ambiente social de clase propicio para la adopción de las ideas del socialismo científico se ha ampliado y ha rebasado el marco de la clase obrera. No sólo ha surgido la posibilidad de fusionar el socialismo científico con los movimientos revolucionarios de la pequeña burguesía, sino que en algunos países cada vez aparecen más síntomas que en cierta medida esta fusión se está realizando en la práctica".

Los "doctrinarios" soviéticos multiplican empero las precauciones: "La desigualdad de estos fenómenos es colosal" y "los movimientos revolucionarios de las masas pequeñoburguesas necesitan cada vez más dominar la ciencia social más avanzada, el socialismo científico, y aplicarlo con espíritu creador". Lo que hablando en plata significa que no puede existir "ciencia socialista" fuera de las consignas de los partidos comunistas sometidos a Moscú y que el comportamiento de las organizaciones pequeñoburguesas será juzgado según un criterio de política internacional.

De todas maneras henos, pues, lejos de la seguridad mental y de las verdades absolutas que caracterizaban la época stalinista. Por su parte, los observadores deberán revisar las fórmulas simplistas que tienden a asimilar todos los movimientos nacionalistas a un modelo único y a unirlos a un único centro de operaciones.

Luis Mercier

Un aspecto en la Literatura Neo-Peronista

En materia cronológica, previene Mauricio Maeterlinck contra la **sagacidad a posteriori**: interpretar una situación dada cuando se conoce bien lo que ocurrió después. En aspectos parecidos, ha subrayado con humor Ernesto Sábato: siempre es cierto el pronóstico del pasado. Y parece indudable que la continuidad lógica o mecánica de los hechos se encuentra solo en los textos de historia; en mirarlos desde atrás, según la perspectiva que nos impone el presente. A todos nos resulta hoy muy racional el hecho de que Carlos V abdicara, y muy justificado el que Eduardo VIII abandonase el trono por su relación con Mrs. Wally Simpson. Pero —léanse los diarios de la época— dos años antes cualquier inglés hubiese apostado su dinero a la chance opuesta. Y en igual tesitura se habrán encontrado a su tiempo los súbditos del emperador hispano-alemán.

En los casos de memorias o auto-biografías, este duende histórico que metamorfosea, justifica y embellece los acontecimientos pasados, es particularmente alborotador y exigente, hasta el punto de erigirse en clave ineludible. Uno de los ejemplos modernos más convincentes —que llega a lo maniaco— es el libro "La Razón de mi vida" de la señora Eva Perón, **best-seller** argentino de 1951/1952, y seguidamente texto oficial de enseñanza primaria, secundaria y universitaria.

En ese libro se apoya principalmente el escritor Juan José Sebrelli para elaborar su reciente obra **Eva Perón ¿aventurera o militante?** La sedicente perspectiva biográfica de Eva Duarte reaparece en sus páginas, complicada con una dialéctica económica, política e incluso freudiana. No faltan los arrebatos místicos ni la indiscutibilidad del carisma, o las periódicas visitaciones que la historia hace a sus elegidos.

La propia señora Perón, a través de las citas de este libro, nos comunica esos inefables sentidos de la historia. Por ejemplo: "Los genios no tienen explicación en el medio que nacen. No son los pueblos ni los

siglos las causas de los grandes genios. Por eso, muchas veces la historia tiene que resignarse a dar, como única explicación del genio, la que dio de Napoleón, llamándole simplemente el hombre del siglo, el curso singular, o el escultor de su tiempo" dice en una conferencia donde parangonaba a Perón con Bonaparte.

Una vez justificado el papel mesiánico de su marido, la señora Perón comienza a explicarnos la legitimidad del suyo propio, al parecer de raíz biológica. Hondos presentimientos sociales la conmovían desde niña: "Recuerdo muy bien que estuve muchos días triste cuando me enteré de que el mundo había pobres y había ricos; y lo extraño es que no me doliese tanto la existencia de los pobres como el saber que al mismo tiempo había ricos". Porque "Ha nacido conmigo una particular disposición del espíritu que me hace sentir la injusticia de manera especial, con una rara y dolorosa intensidad". Una verdadera anunciación del futuro justicialismo. La trayectoria que la llevó hasta él es obra del destino, nunca del azar ni de contingencias: "No, no fue el azar la causa de todo esto que soy, en mi país y para mi pueblo. Creo firmemente que he sido forjada para el trabajo que realizo y la vida que llevo". "Creo que nací para la Revolución". Así llegamos hasta la clave suprema, la razón de toda una vida: "Si yo no hubiera llegado a ser lo que soy, toda mi vida hubiera quedado sin explicación".

Al seguir este libro por considerar que "refleja auténticamente la personalidad y la visión del mundo de Eva Perón", Sebrelli ha entrado puntualmente en la misma trampa: pronosticar el pasado, homologarlo con el presente. Incluso el traslado de la señorita Duarte desde Junín a Buenos Aires —realizado a la vera de Agustín Magaldi— resulta un hecho cargado de presagios socialistas, futura lucha de clases, marxismo incipiente e históricas razones de fundamento hegeliano. Los posteriores avatares de la señorita Duarte como actriz, señora, compañera Evita, Santa Evita y Jefa Espiritual de la Nación son cual indispensables capítulos de una "historia sagrada" que no podía dejar de cumplirse.

Tal interpretación llega al extremo cuando se trata del matrimonio de la protagonista: Sebrelli no vacila en meter en el ajo a Jesucristo y a Santa Teresa de Avila: "Eva Perón tiene frente a Perón la actitud pasiva y contemplativa que tiene el místico frente a Dios. Se trata de un matrimonio místico, donde la devoción no se diferencia demasiado de la erótica: Santa Teresa no tiene, al fin, expresiones menos sensuales respecto a Cristo (el marido ideal) que Eva Perón respecto a Perón".

Si tales son las conclusiones del método dialéctico-marxista preconizado por el autor, más vale atenerse a las pintorescas revaluaciones a posteriori de la biografía: "Dios no permitirá que mienta si yo repito en este momento una vez más: no concibo el cielo sin Perón".

Roberto Fabregat Cúneo

La industria Cultural

En un reciente libro de Hans Magnus Enzensberger, *Einzelheiten*, ahora traducido al francés, se mencionan los resultados de un sondeo realizado por la editorial alemana Rowohlt sobre la venta de los libros de bolsillo, del que se desprende que:

—el lector de bolsilibros es, generalmente, un habitante de las grandes ciudades;

—de cada tres lectores, dos pertenecen al sexo masculino;

—la mayoría de los consumidores de bolsilibros se reclutan entre personas de 18 a 25 años;

—los obreros no son más del 3 % de los compradores de bolsilibros;

—en casi la mitad de los hogares alemanes no se encuentra un solo libro y en los hogares rurales, si se encuentra, es la Biblia.

Enzensberger saca sus propias conclusiones de estos datos: buena parte de los que compran libros de bolsillo no los leen, pero se hacen la ilusión de que, teniéndolos, participan de alguna manera en los mitos de la cultura. Para este autor, "la historia no conoce otros lectores que aquellos que pertenecen a una minoría".

¿James Bond o Ray Bradbury?

En uno de los últimos números de la revista argentina "Hoy en la Cultura" dos autores oponen al fabuloso personaje de Ian Fleming el héroe de Ray Bradbury, Montag. Inserto ya en la promiscua mitología contemporánea, James Bond representa la inversión de valores auspiciada por la masificación industrial y el poder, de ahí que su estereotipo reúna los más característicos elementos de la sociedad capitalista, fundada sobre la ambición y la eficacia. Su expansión masiva entre los lectores y espectadores cinematográficos del presente demostraría hasta qué punto nuestro mundo es sensible a los prestigios de esa mitología. Bradbury, en cambio, opone en su literatura de ciencia-ficción una concepción anarquista del futuro previsible y Montag es el anarquista que entra en colisión con el orden social de ese futuro, el individuo marginal y rebelde, que afirma frente a la masificación del género humano la calidad inefable de ser *algo y alguien* en particular. La mirada de Bradbury está puesta, como utopista, más allá del inmediato mundo de los hombres-robots y de las diosas-máquinas, que él describe con anticipado horror. Montag aparece, en ese mundo de mañana, como un hombre de transición. En su rostro reúne los rasgos del conspirador y del visionario, los rasgos del anarquista por excelencia. Su exilio al mundo marginal prefigura una voluntad de futuro y ese futuro está designado por su rebelión contra el mundo sin alma en el que vivió. Partiendo del horror entrevisto del mundo cibernético, Bradbury inventa ya a los señadores que habrán de destruirlo en otro intento por instaurar el verdadero reino del hombre.

El dedo en la llaga

El juicio a los escritores soviéticos André Siniavsky y Yuli Daniel no sólo ha puesto de relieve las insuficiencias del régimen jurídico imperante en la Rusia actual sino la necesidad de discutir, actualizar y defi-

nir la situación del escritor en la sociedad socialista, ya sea en los países así llamados o en los que así puedan llamarse en el futuro. Entre los varios aportes positivos a esa clarificación está el encendido y no por eso menos lúcido artículo de Mario Vargas Llosa en *Marcha* del 4 de marzo de 1966 y en cuyo párrafo final puede leerse: "Nosotros debemos luchar porque la sociedad socialista del futuro corte todas las vendas que a lo largo de la historia han inventado los hombres para tapar la boca locuaz y majadera del creador. No aceptaremos jamás que la justicia social venga acompañada de una discreta resurrección de las parrillas y las tenazas de la Inquisición, de las dádivas corruptoras de la época del mecenazgo, del menosprecio en que se tiene a la literatura en el mundo subdesarrollado, de las malas artes de frivolidad con que se inmunizan contra aquella las sociedades de consumo. En el socialismo que nosotros ambicionamos, no sólo se habrá suprimido la explotación del hombre, también se habrán suprimido los últimos obstáculos para que el escritor pueda escribir libremente lo que le da la gana y comenzando, naturalmente, por su hostilidad al propio socialismo. Varios partidos comunistas, como el italiano y el francés, admiten el principio de que una sociedad socialista consiente en su seno prensa libre y partidos de oposición. Nosotros queremos, como escritores, que el socialismo acepte la *literatura*. Ella será siempre, no puede ser de otra manera, *oposición*".

El revés y el derecho

Contra la imagen uniforme que cierto antiyankismo sistemático propaga por el mundo, se alzan algunas realidades que, por provenir de los mismos Estados Unidos, tienen un valor mucho más singular. Así lo reconocen algunas revistas que no se caracterizan, precisamente, por su obsesividad a la idílica imagen del modo de vida americano. De que no todos dicen *amén* a la política del gobierno norteamericano en materia internacional da prueba la revista *Hoy en la Cultura*, que escribe en un editorial: "...El 2 de junio los pe-

riódicos de Nueva York publicaron una carta abierta de Robert Lowell, Premio Pulitzer, al Presidente, en la que el célebre poeta se negaba a tomar parte en el festival (en la Casa Blanca) porque la política exterior de Washington le causaba un enorme horror y desconfianza. Otros escritores invitados al festival, John Hersey y Saúl Bellow, también condenaron la política exterior del gobierno. Un numeroso grupo de escritores, poetas, dramaturgos y pintores se adhirió a la carta de Lowell, censurando la política norteamericana en Vietnam...". Por su parte, la revista me-

xicana *El Corno Emplumado*, agrega: "A mediados de octubre se realizó en Nueva York una manifestación para pedir el cese inmediato de la guerra en Vietnam. Datos conservadores revelaron que había en ella cerca de 30.000 personas, la mayoría de las cuales pertenecían a la clase media, amas de casa que empujaban los cochecitos con sus niños, y hombres que ese día abandonaron el trabajo. No faltaron, por supuesto los artistas y los jóvenes. Allí estaban, tres filas adelante de nosotros, el poeta Robert Lowell y los pintores De Koonig, Larry Rivers, Motherwell, etc....".

EDITORIAL ALFA

Concurso Literario

para autores uruguayos

Commemorando los primeros 100 títulos ALFA

- 1º) PREMIO NARRATIVA (Novela o cuentos) (\$ 8.000.00)
 2º) PREMIO ENSAYO (\$ 5.000.00)
 3º) PREMIO POESIA (\$ 2.000.00)

Los originales deberán entregarse hasta el 31 de agosto a las 19 horas en el domicilio de la Editorial, donde también podrán ser solicitadas las Bases del concurso, personalmente o por correo.

EDITORIAL ALFA

Ciudadela 1389 - Montevideo

MUNDO NUEVO

REVISTA DE AMERICA LATINA

Sumario del Nº 1

DIALOGO

Situación del escritor
en América Latina Carlos Fuentes

RELATOS

Pjentz Abram Tertz
El y el otro Augusto Roa Bastos

VALORACIONES

Martínez Estrada frente
a la Argentina César Fernández Moreno

POEMAS

Araña Vicente Gerbasi
Electra en la niebla Gabriela Mistral
El Río Antonio Fernández Molina

TESTIMONIO

Notas sobre Cuba François Fejtő

ARTE

De la pintura de objetos
a los objetos que pintan Severo Sarduy
La caricatura integral de
Saúl Steinberg Damián Carlos Bayón

TEATRO

"Los biombos", de Jean Genêt Oswaldo López Chuhurra

LIBROS Y AUTORES

El memorial de Isla Negra E. Rodríguez Monegal
Perspectiva de sesenta años Javier Fernández
La Trompetilla de Evelyn Waugh Cristián Huneeus

REVISTAS

SEXTANTE

DOCUMENTOS

novedades alfa 1966

LITERATURA URUGUAYA DEL MEDIO SIGLO

por Emir Rodríguez Monegal

LA NOVELA ESPAÑOLA DE POSTGUERRA

por Juan Carlos Curuchet

LA TREGUA (3ª Edición)

por Mario Benedetti

NOCHE DE CIRCO

por Jorge Musto

En el extranjero las ediciones ALFA pueden adquirirse en:

MEXICO: Avándaro S. A., México D.F. — ARGENTINA: Tres Américas, Libros, Buenos Aires. — CHILE: Editorial Universitaria S. A., Santiago de Chile. — PERU: Librería Juan Mejía Baca, Lima. — ESTADOS UNIDOS: Stechert Haffner Inc., Nueva York. — ESPAÑA: Editorial Selx Barral S. A., Barcelona. — PUERTO RICO: Librería Hispanoamericana, Río Piedras. — INGLATERRA: International Book Club, Londres.



editorial

EDITORIAL ALFA

Ciudadela 1389 - Montevideo