

# temas

CeDInCI

carlos martínez moreno

**los prados de la conciencia (relato)**

julio barrelo

**la tv como instrumento político**

fernando garcía esteban

**enfrentamiento al arte plástico actual**

juan carlos curutchet

**siete poetas españoles recientes**

**poemas**

josé angel valente - homero aridjis -

alejandro paternaln

8

AGOSTO - SETIEMBRE 1966





## Novedades Seix Barral

**Carlos Martínez Moreno**

### CON LAS PRIMERAS LUCES

Una envolvente metáfora del proceso de decrepitud de una clase social, la del patriciado uruguayo, que se sobrevive en una escenografía a menudo espéptica y en cualquier caso terriblemente triste.

**Raymond Aron**

### LA LUCHA DE CLASES

Tras la fijación de su concepto de sociedad industrial, el profesor Aron analiza en este libro sus dos variantes, acentuando al hablar del problema de las clases la simple determinación técnica o sea el trabajo y la función, frente a la determinación jurídico-social de pura tradición marxista.

**Philip Thody**

### JEAN-PAUL SARTRE

Uno de los libros más equilibrados que se han escrito sobre Sartre, sin adoración servil ni oposición indignada.

**Martin Esslin**

### TEATRO DEL ABSURDO

Un libro ya famoso sobre las tendencias más vivas del teatro de hoy. Una obra básica para todo lector inteligente de teatro.

Representantes exclusivos:

LIBRERIA - EDITORIAL ALFA

Ciudadela 1389 — Tel. 98 12 44

MONTEVIDEO

# temas

revista de cultura

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

Nº 8 — AGOSTO-SETIEMBRE 1966

#### *Narrativa*

- 2 Carlos Martínez Moreno  
LOS PRADOS DE LA CONCIENCIA

#### *Artículos*

- 12 Julio Barreiro  
LA T.V. COMO INSTRUMENTO POLITICO
- 20 Fernando García Esteban  
ENFRENTAMIENTO AL ARTE PLASTICO ACTUAL
- 31 Juan Carlos Curutchet  
SIETE POETAS ESPAÑOLES RECIENTES
- 39 Kostas Axelos  
BREVE INTRODUCCION AL JUEGO DEL MUNDO

#### *Poesía*

- 42 José Angel Valente  
PRIMERA REPRESENTACION
- 43 Homero Aridjis  
EPITAFIO PARA UN POETA
- 46 Alejandro Paternain  
TRES SONETOS

#### *Crítica*

- 48 Fernando Ainsa  
PRATOLINI O LA RAZON MELANCOLICA
- 52 Nelson Marra  
UN POETA: MILTON SCHINCA

#### *Reseña*

Jorge Ruffinelli: UNA NOVELA DE JORGE MUSTO; UNA NOVELA MEXICANA; Benito Milla: ARTE, SOCIEDAD Y CULTURA.

#### *Notas*

Rodolfo Alonso: A NOSOTROS, MACEDONIO FERNANDEZ; Esteban Otero: SOBRE LA VIGENCIA; Benito Milla: PERFIL DE GUNTER GRASS; EL CONGRESO DEL PEN CLUB.

TEMAS es una revista de confrontación y diálogo en el plano cultural. Su posición ante aspectos y problemas de actualidad está dada por sus editoriales. Los artículos firmados sólo comprometen la opinión de sus autores.

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



Carlos Martínez Moreno

## LOS PRADOS DE LA CONCIENCIA

*Only a sense of water bounding  
the overbuilt island.*

Bellow, Herzog.

El vaporcito avanzaba, empenachado de humo, por las sucias aguas del Hudson. No, no era una buena frase para empezar. Ignoraba todas estas circunstancias fundamentales: que era media tarde de domingo en las aguas del Hudson y en el cielo de New York; que el vaporcito iba lleno de escritores y que esos escritores habían acudido al Congreso, en los últimos días, desde muy distintas ciudades del mundo. Es claro, una frase no podía decirlo todo. Tampoco podía decir que él (momentáneamente llámenme Pérez) iba ahora acodado a una de las barandas, pero que antes había estado sobre la cubierta. En la cubierta habían amontonado sillas plegadizas de madera —de esas que se ve en las playas, en los desfiles y en los actos políticos— y los escritores, sin ninguna prioridad concedida al sexo femenino, habían ido apoderándose de ellas, hasta que habían llegado a faltar.

Varios ómnibus los habían traído al muelle, en la tarde de calor tormentoso. New York ofrecía fachadas de cortinas bajas y poca gente en las calles. Corrían ante reveses de casas, pasaban por esos anchos espacios enrejados en que un gandul arroja pelotas de base-ball a un niño y éste las recoge con la mano enguantada: Su Hijo, tal vez, alguien a quien se prepara para una imposible ambición de gloria; millones de ambiciosos y unos pocos puestos de catchers. A él (qué quieren, todas mis asociaciones de ideas tienen algo de artístico, es mi caldo, de allí extraigo incluso los colores con que veo el espectáculo) aquellas caras, la del hombre que estaba por arrojar la pelota, la del chico que se crispaba esperándola, le habían parecido bastas, toscas, como delineadas a hachazos; y embutidas sobre fondos violentos, como en un

óleo de Ben Shahn. Lo mismo las del interior de su autobús, incrustadas en vidrio verdoso. ¿De qué modo las trataría el pop? Siempre divagando, esta vez sobre pisos de agua; debía reconducirse y narrar.

Bien: al subir al vaporcito, previa identificación por la tarjeta pinchada en la solapa, una primera chica acercaba una caja para cada uno y una segunda chica (sonría siempre, inclínese sonriendo, con tal frescura que parezca que es la primera vez) entregaba la caja. Una caja de lunch, una suerte de almuerzo de avión. Entonces iban subiendo. Cien, doscientos, trescientos escritores. Si a esta profesión exquisita la masifican así, si un escritor es un hambriento que tiene que empezar a preocuparse porque el número decreciente de cajas dure aún en el instante en que le toque avanzar desde su sitio en la fila y ganar las adyacencias de la pasarela, estamos perdidos. Si un escritor tiene que contar mentalmente el número de vasos de scotch que ondula, a la altura de las cabezas, en la mano del camarero (es sólo una hipótesis, nadie da scotch esta vez, al subir al vaporcito) hay algo cruelmente marchito y envilecido, algo que no es su sed ni su dignidad aunque apague la una y deprima a la otra. La cortesía queda a salvo, eso sí: regalan algo y son ellos quienes dan las gracias: gracias por tomarlo, gracias por aceptarlo, gracias por haber venido. Irreprochable. Las sillas no alcanzaron y hubo algunos que tuvieron que sentarse sobre los techos corredizos de las escotillas y sobre los artefactos más pintorescos de la cubierta. Las damas (¿tantas mujeres escribían en el mundo?), las damas cuyas tarjetas proclamaban Chile, Canadá, Irak, El Exilio, la misma New York, lucían grandes pamelas o victoriosos y cabecean-

tes sombreros, que apenas podían con su deslumbrante carga de flores. Al ir despejándose el vaporcito del muelle, las plumas, los crisantemos y las rosas de tul contrastaban con el fondo picoteado, descascarado, ahumado, hollinoso de los ladrillos, sobre la herrumbre de las grúas quietas. Por momentos, uno esperaba que alguna de aquellas grúas comenzase a funcionar y arrebatara delicadamente el sombrero de repostería a la poetisa de Thailandia, a la atezada ensayista de Bangkok. Era sólo una ilusión óptica: los resplandientes sombreros en primer plano, esponjándose, arrellanándose entre los neblinosos tirones iniciales del vaporcito, flotando en un rayo de sol en medio de ese lampo provisional de algodones sucios, suspensos en la porquería tiznada y lloviznosa que bajaba de la chimenea, enhiestos, irritantes, extralúcidos, como vistos por alguien que hubiera tomado mezcalina. Para ellos solos el efecto rutilante: las paredes, entre tanto, estaban perdiéndose fuera de foco, en el sueño, en el bostezo, en las sordas vibraciones del calor, entre el graznido y el salvazo de color de las gaviotas que arrancaban a volar oblicuamente, a maniobrar en anillos sobre el vaporcito, a ponerse en marcha tras él. Luego los almacenes del muelle cedían su función de decorado a un simple fondo pálido de cielo, del impuro cielo estival de la media tarde de domingo en New York, y los intermitentes cendales de humo ácido y semilíquido que echaba el vaporcito podrían pasar por la expectativa de un fumador burlón y silencioso, que retuviese un comentario tras la gárrula agitación de las señoras. Oh, y ellos (si no sabes ser ecuánime, Pérez, no elijas la profesión de escritor, no insistas tras haberla elegido, no perseveres en ella) los caballeros con sus acartuchados sombreros de paja, con sus bonetes conmemorativos de remotos colegios aristocráticos y de polilla, con sus gorras inadecuadamente invernales que abrochaban las orejas de piel o felpa sobre la crisma, con sus jockeys infatuados y demasiado juveniles, no eran menos frívolos, menos revoltosos, menos presumidos, menos pueriles. Pero los jardines colgantes dominaban por su mayor fantasía, y era una razón para preferirlos.

Un señor muy tieso, con corbatín de moña, vestido de azul, ceremoniosamente sentado, abrió la caja de lunch puesta sobre sus rodillas, extrajo la cubierta de papel y empezó a mordisquear un muslo de pollo frío. Había escrito una famosa novela sobre el nordeste brasileño; abominaba de los congresos; era cortés, amable, solitario. Dio un segundo bocado. ¿Blanco o rosé?, dijeron a su lado, y el señor extrajo un vaso de papel del bolsillo izquierdo de su chaqueta. Rosé, por favor. El blanco sin helar es detestable. Podríamos llamarle el self-service de los escritores. Muito obrigado.

El vaporcito, la cubierta llena de escritores merendando, avanzaba en la tarde dominical por las sucias aguas del Hudson. No. Esta vez falta algo que estaba en la primera formulación: empenachado de humo. Por lo demás, ¿eran tan sucias las aguas del Hudson? No, no, de ninguna manera. Era un tributo convencional al estilo de nuestra época, la exaltación romántica de la fealdad, la apoteosis de la mugre. El agua del Hudson no era tan fascinante como para que Pérez estuviera concediéndole toda su cabizbaja atención; pero no estaba revuelta ni sucia ni particularmente desagradable. Más cajas abiertas florecían sobre más rodillas, y el antipasto era más difícil de escarbar, con un pequeño tenedor de plástico, en la estructura circular del molde de cartón que lo contenía: una pequeña coliflor, un pedacito de salmón, un pepinito, una aceituna. Un perdón musitado por una boca llena, un carozo que rodaba entre los pies que tapizaban la cubierta. Tampoco eran buenos los cubiertos de plástico —lo comprobaba la señora de Birmania— para mondar una pechuga profunda, que se ofrecía en forma de proa. Acaso fuera más hábil con los palillos —pensó Pérez, cuyos conocimientos de dietética y costumbres culinarias del Asia no eran brillantes— acaso en su país no se usaron cuchillos, acaso rara vez comerían pollo o quizá se los sirviesen ya trozados, con aderezos de bambú. Pero una celebridad internacional... A medio camino, la poetisa de Birmania optó por dos pinzas infalibles: sus manos de poetisa. El viejo ensayista francés había llegado al hueso de la pata y no podía devorár-



sele; sin mirar hacia atrás, calculó bien la distancia que lo separaba de la borda, así como la altura de los colegas circundantes, y arrojó el hueso sobre su hombro derecho. Très bien joué. Las gaviotas descendieron bruscamente, chillando. La señora del viejo ensayista francés, cuya tarjeta —clavada sobre su propia pechuga— proclamaba su condición de Observer por France, miró desaprobatoriamente el gesto de su marido y cuchicheó. Comm'ils sont cauchons ces écrivains, creyó oír Pérez, que no había abierto la caja ni abandonado su silla, porque entonces aún no estaba en la borda. ¿Había escuchado bien? Su francés no era todo lo bueno que él quisiera, demasiado duro de oreja sobre todo. Comme tout le monde, creyó oír, ahora proviniendo de la boca llena del marido. Realmente, sobre su propio ejemplo no tenían ningún derecho a generalizar. Junto a la rolliza pierna izquierda de la escritora inglesa había una botella de rosé de California. Pérez estaba de acuerdo con el Nordeste brasileño: El blanco sin helar es repugnante. ¿O sólo dijo lamentable? La memoria de Pérez sufría con los viajes, como una lámpara de radio: funcionaba mal en cuanto se la trasladaba fuera de su emplazamiento de rutina. Se preocupó de no rozar la pierna de la jamona, asíó el largo cuello del rosé con dos dedos y volvió a llenarse el vaso. Era un vinito muy flojo y podía tomarse sin miedo, aún habiendo renunciado a comer antipasto, a luchar contra el pollo o a pulverizarse el hojaldré de un pastelito de crema en las solapas, razones por las que —tras pensarlo apenas— había decidido postergar su lunch.

En el centro de aquella humanidad ilustre que masticaba, que mascullaba en diez idiomas, que hacía pequeñas gárgaras de vino con el vaivén del vaporcito, Pérez —como un sentimental— se puso a pensar en las privaciones de su infancia descalza. Lo intentaría cada vez que algo amenazara con arrastrarlo al vértice de un despropósito inexplicable. La cordura le proponía entonces desandar el camino hacia los orígenes, ampararse en aquel recuerdo en que aparecía, un balde en la mano, haciendo cola para obtener agua de un barril de aguatero, o en otra cualquiera de esas

imágenes que simbolizaban el acto primordial de vivir. Podían ser menos publicables que la del barril arrastrado por mulas, podían ser más oscuramente vergonzosas. De todos modos, si eran necesarias creaban esa perspectiva, la distancia física que no podía conseguirse en mitad del gentío para dar varios pasos hacia una soledad escénica, teatral, provocada y preguntarse introspectivamente ¿A qué estoy aquí, qué diablos he venido a hacer, quién me obligó a esto? Desde su rostro de niño, debajo de su rostro de hombre maduro, esas preguntas eran ahora factibles y podían brotar igualmente en el corazón de una vociferante multitud, si estaba en un estadio de fútbol, o en el seno de una abigarrada audiencia alimenticia, si navegaba en un vaporcito de turismo atiborrado de escritores. Su mujer, por lo demás, ya le había enviado dos cartas; una de tierno sadismo acompañante, en el mismo avión en que Pérez volara hasta New York; era un desplazado acto de amonestación, era como enrostrarle marrulleramente el sinsentido de la partida, a des-tiempo y desde lejos, luego de haber convenido, junto a él, en que era una oportunidad estupenda (“única”, como a ella le gustaba decir). Pérez se la imaginaba entonces en su patio de plantas, podía sus-citar en él esa visión de calidez tropical mientras los escritores, a la altura de sus ojos, trajinaban presas de pollo o extraían, del fondo de sus cajas, relucientes manzanas. El prominente novelista brasileño mondó la suya con el cuchillito de plástico. El francés optó por lustrar la propia contra el revés de una de las mangas y acometerla a grandes mordiscos blancos de orla roja, donde iba quedando, muy cerca de los ojos de Pérez, la huella de sus grandes incisivos de conejo. Su mujer entre las plantas, el pequeño paraíso doméstico estúpidamente abandonado porque sí, tal vez —¡tantos aviones se caen!— su paraíso perdido. Pérez tenía la carta en el bolsillo, sentado entre ellos, atardeciendo, la caja del lunch intacta en las rodillas, el vaso de papel mediado de rosé en la derecha. Podía, con la mano izquierda, sacar a luz el sobre, desplegar la arrugada oriflama en papel de avión y liberar ese mundo de cargas íntimas, de sobre-

entendidos familiares, entre los cuellos, los sombreros y los dientes de aquella multitud esclarecida. ¿No has pensado, Pérez, si serás siempre el mismo pusilánime, el mismo lugareño, el mismo monógamo? Su mujer parecía (allí mismo, invocada por el recuerdo) rotundamente carnal, a diferencia de aquellas presencias fantasmales que mordían, trituraban y deglutían. Una luz final aleteaba sobre ellas, parpadeaba sobre sus rostros, amenazaba llevárselas. El sueño, en cambio, el suelo a listones de la cubierta, parecía más visible a la luz rasante, empezaba a poblarse de cajas desvencijadas, de apelotonadas servilletas de papel engrasado, que a Pérez se le antojaban la caricatura de su misiva ya leída, estrujada de soledad, de extrañamiento y de amor. Leída ante los filisteos, publicada, perdida por eso. Los cucuruchos que hicieran de vasos yacían como duras flores magulladas, era imposible intentar un paso sin zambullir un pie en las abiertas fauces de las cajas, en el peligroso antipasto residual de la merienda de las señoras, en los pastelitos indemes de la bandeja de los caballeros. Los trozos puntiagudos de pepinillo, desparra-mados con una selvática alegría verde, eran pequeños petardos desestimados por el cálculo de una buena digestión al aire frío de la última tarde, sobre las aguas del Hudson, contra el fondo empinado y azuloso de New York. Era también posible patinar sobre los pepinitos; y uno se imaginaba entonces (Pérez, tu nostalgia del cine mudo cubre en un fognazo tu imaginación de gags imposibles, de cabriolas vertiginosas: el señor canadiense de la barba, el personaje australiano que parece arrancado de un cuadro del Greco, la sólida escritora de Albion alzándose de pronto de sus sillas plegadizas y ensayando una danza veloz de resbalones contra un telón de mar que sube y baja, para enfatizar la oscilación del movimiento marítimo, la premonición gráfica del mareo inminente), se imaginaba a toda aquella humanidad entrando en una zarabanda descompuesta y alegre, desesperadamente alegre, grotesca y violenta, como en esas tomas por las que un mundo de alta burguesía perdió instantáneamente respetabilidad en los films expresionistas. Pero nadie se

movía de las sillas, nadie resquebrajaba la delgada capa de lo solemne, la frágil ceremonia crepuscular del pique nique sur l'eau. El francés extrajo una pipa de su bolsillo y se dio a encenderla. El Nordeste brasileño rechazó cortésmente un Camel que le ofrecieron desde encima de su hombro izquierdo. Silencio, agua, mandíbulas. La mujer de Pérez había escrito esa carta y la había echado en el buzón de la agencia de aviones, la mañana misma del día del vuelo. Otrosí había llenado la maleta de sutiles mensajes portadores de su presencia, de inventarios de camisas y calzoncillos, de recomendaciones objetivas sobre el tapón de un frasco, sobre el bolso de nylon para pañuelos usados. Un pape-lito, prendido a la solapa del pijama, se atreva a más, daba las buenas noches y un beso. Tierna, omnipresente, insustituible. Y al mediodía siguiente, en el hotel, la segunda carta, con las preguntas y las reflexiones de la domesticidad. La señora de Pérez recorría la casa en ausencia de Pérez, se detenía ante una canilla rota, ante un árbol enfermo, ante un animal decrepito. A tu regreso, hay que resolver algunas cuestiones. ¿Qué haremos con el gallo, que está poniéndose tan viejo y achacoso? Yo no tendría corazón para mandarlo a la olla. ¿Y tú? Todas sus cartas dejaban decenas de preguntas flotando. En los primeros viajes, Pérez se había hecho un esquema de respuestas a franquear a través del océano. Preparaba papelitos con las contestaciones, los iba dejando bajo el cenicero de la pieza de hotel. Numeraba al margen las inquisiciones de su mujer, con bolígrafo rojo, y en su mente que andaba por las calles ordenaba concienzudamente las respuestas. Luego ya no. Porque si se le respondía a vuelta de correo, la mujer de Pérez no discutía ni siquiera acusaba recibo de las contestaciones. Volvía a hacer preguntas sobre otros temas. ¿Te cuidas bien? ¿Me extrañas? Claro que la extrañaba, pensó, siguiendo las malaventuras del francés para encender su pipa sobre los remolinos capciosos que el viento destrenzaba en cubierta. ¿No sería bueno que te compraras unas camisas wash and wear? Las que quedaron aquí están ya muy viejas. ¿Cuántas han ido en la valija? Cuéntalas. Son las únicas presentables que



tienes. ¿Colgaste los trajes en seguida de llegar? Era venturoso imaginársela entre las plantas o en el gallinero o repasando las camisetas deshilachadas o zurciendo las medias viejas. Porque todo eso suponía una fe en el regreso, una fe de ella contra el miedo de Pérez. Oh, ¿para qué te habrás metido en la locura de este viaje? Manhattan, como toda respuesta, seguía pasando un listado vertical por detrás de las cabezas gesticulantes, sus enormes panales que parecían converger, juntarse a la distancia. Y sin embargo, era una maravilla la luz torrencial que podía encontrarse y disfrutarse al fondo de sus calles, salvo en Wall Street y en el extremo del downtown. Lo demás era aire, amplios espacios respiratorios, cielo, sol, reflejos escamosos de los grandes edificios vidriados, hojas y flores viniendo en hilera policroma por el centro de la calle y banderas multicolores al viento del Waldorf Astoria en la Park Avenue, larga flotación vegetal del Central Park desde un apartamento del piso veintinueve; y al fondo el ocaso, los puentes, el derrotado humo de los suburbios, atravesado de varillas rojizas. Uno acababa por asumir sus preguntas, pensó Pérez, como simples proposiciones, como aide-mémoire, como meras notas de una libreta de apuntes, como conato de un Diario-del-que-se-queda, según ella había dicho una vez, resignándose sin malicia. El giro del vaporcito hacía que los edificios rotaran suavemente, abriéndose y después cerrándose en abanico, viniendo hacia el agua como sobre los dedos de una mano gorda. La chimenea de abordó tuvo la osadía de echar una fumarada sobre el Empire State, desde cuya cintura protegida contra los suicidios Pérez había mirado la tarde antes el titilante anochecer de New York, su cuajada, arracimada floración de sueños. (¿Piensas en términos tan empingorotados, Pérez! ¿Has renunciado a ser original frente al Monstruo, a tener metáforas que sean tuyas y sólo tuyas una vez que hayas dominado el vértigo?) Lloviznaba carbón desde lo alto y las señoras empezaron a temer por sus sombreros impolutos. El agua ennegrecía, estiraba cada vez más borrosamente la carga de edificios que se volcaba hacia las orillas. New York c'est une ville debout, dijo Céline. Los recuerdos literarios me

persiguen, he dicho. Mis lecturas hacen las voces de mi gusto, de mi experiencia y de mi vida. Una ciudad de pie. La criatura del Greco también se puso de pie, para emularla, y fue hacia el cilindro metálico de cuya espita, bajo la toldilla central, podía obtenerse que chorreara un dudoso pero hirviente café. Fue ése el momento en que el Poeta subió a cubierta, seguido de sus admiradores, deteniéndose para estrechar manos, sin quitarse su hermosa gorra de franela, que le daba un aspecto que-rible de apache retirado, de boxeador arruinado por la gula. La noche antes, doblado por un equipo de traductores, había ofrecido un recital de sus poemas, en inglés y español: Asociación de Jóvenes Hebreos, Lexington Avenue y calle 92, Policía en la entrada de artistas, el-Maestro-está-fatigado-y-no-firmará-autógrafos; pero el Maestro los desmentía, sonreía y palmeaba, aplaudía a quienes lo aplaudían, quiso retirar la mano cuando uno de sus traductores, más rápido que él, se curvó hasta besarla. Era vital, era arrebatador con su sonrisa gordezuela, socarrona, retenida en los pómulos, con sus ojos de párpados espesos, con su talante de gloria sin envidia. Pérez lo admiraba perdidamente, leía —para azotarse en su debilidad— todos sus libros efusivos y poderosos, y le pasmaba ahora esa capacidad proselitista de sembrar cariño sin despertar emulación, como si regalara bocaditos de su propia fama, como si —visto el asunto con toda naturalidad— su gloria fuese algo excesivo para que la llevase él solo y precisara compartirla campechanamente con todo el mundo. La fotografía de Life se adelantó con ímpetu periodístico y el Poeta se apoyó de golpe en uno de los hombros de Pérez, tomó con la mano libre las espaldas de una muchacha, quizá desconocida, y la atrajo hacia sí. Quiero sacarme una con mis amigos, proclamó bajo la cúspide de la gorra de franela, luminosa y oblonga contra las brumas del atardecer. One with my friends —tradujo, ensayando un ademán circular con el índice de la mano que había abandonado momentáneamente el hombro de Pérez y ya volvía a posarse sobre él. Y en gesto de presentarlos genéricamente, sin cumplimientos, desde la profusión de figuras sentadas y de rostros anhelantes

que lo miraban: I hope you know my friends. Oh, yes. La fotógrafa de Life restalló varias veces seguidas su flash, el Poeta sonreía o se tornaba súbitamente serio. Señores claudicantes, polizones benignos, padres de poetisas pedían que les fuera presentado, querían estrecharle por un instante la mano, sonreírle y obtener su sonrisa. El, inagotablemente, se prestaba: repartía palmas y palabras y relámpagos de dentadura. Le dieron sillas, emigraron las primeras viejas temerosas del relente. El siseo de una cámara cinematográfica —manos de un sajón— pasó del rostro del Poeta a la cercanía verdinosa de la Estatua de la Libertad. New York c'est une ville debout. Parecía hundirse en la punta henchida de Battery Place, se alejaba ahora como si comenzase a navegar en sentido contrario, escoltada por los ferryboats que venían desde Governors Island o desde New Jersey: pequeñas empanadas de luces (¿tienes hambre, Pérez?) sobre las aguas vinosas, oscurecidas. La Estatua de la Libertad tenía esa pátina, ese desgaste protector contra la fealdad que es la costumbre, la costumbre de haberla visto desde la infancia en fotos y dibujos, simbolizando lo más obvio. Sólo la noche podría ennoblecirla. Pérez pensó en la posibilidad de trepársele a la cabeza, y pensó si eso mismo no estaría ocurriéndole con el rosé. Entonces, "precautoriamente" —como él decía— se alzó de su silla, cambió golpecitos con el Poeta, que recién parecía haberse instalado a sus anchas a tomar vino, y fue hacia la baranda que daba sobre el lado de New York anocheciendo. Puso la caja de lunch en el espacio que protegían sus piernas separadas, y se abandonó a mirar la estela de popa, salpicada de luz por las lejanías oblicuas de la ciudad y de otros navíos. Fue entonces cuando empezó a armar retrospectivamente la frase inaugural de su relato: El vaporcito avanzaba, empenachado de humo, etc. Si alguna vez la realidad te fascina, Pérez, deberías vivirla sin prisa, sin mezquindad y sin cálculo, en vez de ponerte a componer instantáneamente sobre ella, dilapidando y despanzurrando las sensaciones presentes por apresurarte a trabajarlas. Serían ya las nueve de la noche en su ciudad y en su ciudad era invierno. No había que en-

tregarse a pensar en las plantas ni en los tendedores de ropa ni en el corral, pero sí en el cuadro dorado, ígneo, chisporroteante de la chimenea. Manos tendidas de la mujer de Pérez. También aquí hacía frío, a pesar del proclamado verano de los calendarios. Un frío repentino que se alzaba del agua, que golpeaba en rachas, que surgía de la marcha, que parecía venir al encuentro del vaporcito desde el grácil prodigio insostenible del Verrazano Bridge, desde la gigantesca curva gris ascendente con que el puente rasgaba la noche, inclinándose, dibujado y tenso como el cuello de un violín, como si fuera a echarse a sonar sobre la inmensidad mortecina de las aguas. Te siento más estimulado, Pérez, más dueño de tus imágenes grandilocuentes, más aguerenciado al paisaje. Felicitaciones. C'est pas la même chose que dans une péniche sur la Seine. Claro que no. Vio a la Observer por France, su boca minuciosamente arrugada: arrugados sus labios, cercado de arrugas el diseño de la boca, arrugada la piel del mentón, arrugas concéntricas que un menguante resplandor de crepúsculo sobresaltaba a rabiarse. El viejo ensayista había logrado encender su pipa y echaba grandes bandas de humo, bocanadas y resoplidos oblicuos contra el ocaso, sin duda para velarse la martirizante imagen cárdena de la boca de su mujer, esa boca acosada por miles de fruncidos, de pliegues, de escrituras chinas. C'est pas la même chose. Claro que no. Y si lo fuera, pensó Pérez, ¿qué sentido tendría viajar, desprenderme de mi mujer, abandonar mi rincón y mi portátil? Sí, era evidente, ellos dos viajaban juntos y la vieja de la jareta infernal podía darse al regodeo senil de la nostalgia de los lugares. Bueno, Pérez, tampoco exageremos la hostilidad. Opuso la espesura de sus hombros, apoyó en el cuenco de sus manos la cabeza y los franchutes pasaron a ser dos voces. Tout ça manque de proportion... si énorme, si étrange... Era exactamente lo que Pérez había esperado sentir y no había sentido: New York era una ciudad mucho menos abrumadora que Sao Paulo, por ejemplo: mucho menos agresiva, mucho más sigilosa. Bueno, no conocía cabalmente la ciudad, su olor, sus contraseñas, sus escondrijos, los rincones en los que una ciudad se



rinde y entrega su alma. No. Apenas había resbalado sobre un pedacito de su piel. Apenas. Ni podría pretender que llegaría a conocerla en siete días más, en tan poco tiempo. El ABC del turista: la torre del Empire State Building, el azogue plano de los ríos, el color irritado del Village al sol de mediodía, su afónica vocinglería de carteles en la noche, *Wha?*, los jugadores de ajedrez sobre las mesas fijas y de tablero tatuado en Washington Square, la estatua de Garibaldi, el Arco de Triunfo, más guantes de base-ball, drogados en la 6th Avenue, borrachos dormidos en las aceras del Bowery, insoportable ferretería zangoloteada del subway, ésa era toda la New York que conocía, New York de verano, húmeda, pastosa, caliente. Pero ahora venía cada vez más frío desde el agua entintada que surcaba el vaporcito y los franceses habían desaparecido, llevados tal vez por el frío: hacia la espita del café, hacia los sotechados bajo cubierta, quién sabe. Estalló una burbuja de risas jóvenes y de aplausos a su espalda: un poema, quizás, o un epigrama o tan sólo una frase feliz ante una audiencia predispuesta. Pero qué lejos empezabas a sentirte de todos, Pérez, qué desasadamente lejos, lejos de ellos porque en una semana más ellos morirían irremisiblemente para ti y tú para ellos, decirse adiós en el lobby del hotel mientras se esperara el taxi equivaldría a condenarse recíprocamente a muerte, a decretar No existirás en adelante para mí o, lo que es lo mismo, Te llevaré en el recuerdo. Y qué lejos empezaba a estar también tu mujer, Pérez, cómo podía disolverse, devorada en la noche a miles de kilómetros detrás de tu nuca. Habrá sido tuya muchas veces, piensas, pero ¿qué significado tiene la posesión a tal distancia? ¿y qué es el amor sin la posesión? Ante ti no está extendido su cuerpo desnudo de mujer sino el cuerpo indeseado de toda una semana, comitivas, coctels, *How do you do*, *Glad to see you*, paseos, una pausada cena con candelabros en el Plaza, los Picasso del Museo de Arte Moderno, Les Demoiselles d'Avignon y Guernica, y también —hasta mediados de agosto, en exposición temporaria— las fantasmagorías y los desgarrones de color, los horripilantes y precursores huevos fritos de luz de Joseph Mallord William

Turner; y los senos montañosos de Sofia Loren y el patio con los abotagados bronces de Henry Moore y el vaso de whisky abandonado entre las piernas de un desnudo de Maillol. Y después, al mediodía del domingo próximo, el viaje a una típica morada campestre —así dirá el programa— y sesenta millas de ómnibus y una jocunda, sonriente, crucificada familia americana que recibe a una tropilla de escritores cuya obra no le consta y trincha para ellos pavos y jamones bajo los árboles de un glorioso comienzo de tarde dominical y abre latas de cerveza Rheingold y ofrece Coke y derrama castas de pancillos minúsculos sobre los caballeros veteados por la luz movediza que filtran las doradas frondas. . . . Todo es Arcadia, y en el pórtico trasero de la casa —oh, la casa es perfecta, la recorren, qué hermosos los aposentos y qué acogedora la chimenea con su guardafuegos y qué nobles los retratos de familia y qué finos los potiches de porcelana en las hornacinas y qué nutridas y parejas las filas de libros, pero oh, desde más cerca, desde más cerca los libros son de Florence Barclay y Zane Grey, mal que le pese a la tropilla de escritores en mangas de camisa— en el pórtico trasero de la casa los hijos mayores de la familia (el padre es aviador de la Panamerican, dirá alguien y acaso, supersticioso Pérez, sea el mismo que te ha traído hasta New York sin que le vieras la cara, el Comandante Johnson o algo así) juegan ping-pong con los escritores rumanos, ganan y pierden alternativamente, permutativa, urbanamente, mientras alguien pregunta sobre tu hombro si serán compatibles el socialismo y el tenis de mesa y mientras los niños menores juegan cricket de jardín en taludes de césped y te ofrecen el palo y lo rehusas diciendo solamente *Thanks*, dando a entender que no sabes del modo más económico, las palmas de las manos a la altura de tus hombros y tus hombros encogiéndose simultáneamente, no sabes ni lo bastante de inglés ni nada de cricket y los niños te entienden y avergonzadamente ríen como disculpándose, los niños avergonzados de saber más que los grandes, una civilización perfecta, una cortesía puesta del revés, los niños hablan en la mesa tan sólo si se les pregunta algo, *Yes Sir*, *Not Sir*, y están silenciosa-

mente listos para abrir con presteza dos muescas en la próxima lata de Rheingold hacia la que dejas caer imperceptiblemente la codicia de tus ojos, y listos para ofrecértela, y tendrás alguna vez que agradecer y alguna otra que reír y sentirás entonces tu dentadura sucia y desportillada entre tantas dentaduras perfectas que te sonríen, espejean y agasajan, y tu mujer no estará a tu lado, socorro de tus pobreza, confortación de la rutina, mansedumbre del hábito, no estará, no estará, clamorosamente no estará ni tendría nada que hacer entre ellos ni podría protegerte si estuviera, y sólo podría haber estado para decirte al regreso que todos ellos se han comportado mejor que tú, han estado mejor planchados que tú, mejor afeitados que tú (los aviadores ya se sabe), mejor instalados en sus vidas —no importa que puedas consolarte pensando “en la estolidez de sus vidas”— que tú en la tuya (¿y quién te asegura que la tuya no sea también un poco estólida?), más sobrios que tú, más comedidos que tú, más oferentes que tú, más generosos de darlo que alegre tú de recibirlo, excediéndote, abrumándote, corriendo a hacerte café en cuanto insinúas en broma las esclavitudes nativas de tu costumbre de sobremesa, pensando solamente en hacerte simpático y hacerlos simpáticos a tus ojos con la anotación de una carencia, una vez que descartas la esperanza de que puedan paliarla. Oh, Pérez, ése será el colofón de tu semana, así culminará, estarás mirando a los niños y entonces el rumano joven y de barba, que durante el viaje ha estado haciendo funcionar incesantemente, a través de los cristales verdosos del ómnibus, su cámara cinematográfica comprada y usada con tanta novelería, y que durante la espera del almuerzo y después de él ha estado jugando infatigablemente al ping-pong, sobrevendrá, se acercará a ti con su camisa húmeda, con su frente sudorosa, con su melena revuelta, te palmeará, te sorprenderá mirando, casi sin verlos, a los niños del cricket y te supondrá los mismos pensamientos que él instantáneamente forma en su cabeza, y te dirá *Regardez cette Lolita* y iba dividirá maliciosamente tu mirada que iba hacia nadie o hacia todos los chicos jugando mezclados sobre el césped y añadirá, oprimiéndote un brazo, que su

sueño *C'est mourir vieux, très vieux, savez-vous, tout entouré de gloire et de corruption de mineurs; y tú entonces lo festejarás desmedidamente con él* —no te ha hecho tanta gracia, pero son días de mutua cortesía— y cuando acuda el rumano siguiente tendrás la falsa urgencia de contárselo en tu mal francés, para no parecer insensible al humor ajeno ni al humor que se desliza en la tarde bajo los árboles, junto al arroyo, bajo los robles; y luego, mientras la tropilla de escritores aguarde el ómnibus de regreso y la crucificada familia aguarde liberarse de la tropilla de escritores traída y evacuada a horario fijo, el humor te volverá de improviso, esta vez volverá a ti como a su portavoz, como a su agente más culto cuando repares, en el cartel indicador del nombre de la finca, las enigmáticas y presuntuosas palabras *Conscience Meadows*. Los Prados de la Conciencia, traducirás, y entonces te lucirás —oh sí, ya se sabe que tus mejores asociaciones de ideas son de estirpe literaria— evocando ante el aviador de Panamerican y ante tus rumanos retributivos, complacientes y todavía sudorosos, que en *The loved one* al cementerio se le ha bautizado de *Whispering Glades*, los Prados Susurrantes, y así habrás comparado —para alardear de erudición— la casa en que te dieron hospitalidad y pechuga de pavo y rebanadas de jamón y siete u ocho latas de Rheingold y un horrible pero inesperado café con un cementerio murmurante, no será muy feliz, no habrás estado demasiado amable y el rumano de la corrupción de menores responderá diciendo tan sólo *Ah sí, Evelyn Waugh*, y el dueño de casa, sin sombra de enojo, sin sombra de humor, sin sombra de entendimiento te explicará que todo aquel sitio se llama *Conscience* y aquella otra finca (te señalará a lo lejos la casa blanca) *Conscience Hills*, Las Colinas de la Conciencia, y aquella otra, semioculta por la arboleda, *Conscience Brook*, porque está sobre la misma pendiente que baja hacia el arroyo. Oh sí, ahora mismo, en esta noche ventosa y fría del vaporcito se está incubando todo este bochorno, todo este equívoco, todo eso. Las luces empiezan a achatarsé más y más sobre el agua y él piensa qué pasaría si se arrojara ahora mismo. Bueno, todo es cuestión de decidir-



se y plaf. Oh, el agua está helada, mucho más fría que el aire de la noche, helada y al caer en ella sí se sabe que viscosa, sí se sabe que realmente sucia y aceitosa, con un légamo impalpable que te toca repentinamente la cara mientras te hundes, la cara mientras sorbes una bocanada y te hundes, mientras te tomas una bocanada horrible y aflojas el cuerpo y te dejas caer, Somorgujó de nuevo la cabeza y al fondo se dejó calar del río, asociaciones literarias hasta el último suspiro, hasta el último anegado suspiro bajo las aguas, y a esas ropas pesadas y plomizas ya nadie las juzgará en una morgue más arrugadas que las ropas de franela del señor de Los Prados de la Conciencia, que el tweed del vecino de Los Prados de la Conciencia, acaso el dueño del Arroyo de la Conciencia. Porque sencillamente has abolido, acabas de abolir, arrojándote al agua, Los Prados de la Conciencia, has suprimido la semana que te espera y que no conoces ni adivinas pero de algún modo impreciso intuyes llena de sinsentido y estupidez y te hundes, liberado y sin lástima de ti mismo te hundes, solo, solo, solo y sin escritores ya te hundes, como diría el Poeta, te hundes sin audifonos para discursos en inglés, sin orejas esforzadas para discursos en francés, ya sin zapatos pero esta vez no sobre la alfombra del hotel, sin una lata de Rheingold en la mano y sin nada, lejos de la señora de Pérez pero no más lejos de ella que si debieras estar ahora mismo o el domingo próximo en Conscience Meadows, lejos de la señora de Pérez pero no más lejos que en las sesiones plenarias, y el agua se apodera insidiosamente de ti como antes ha disuelto a toda la ciudad de New York y te imaginas encontrar las calles llenas de sol que has andado por la mañana en los estratos más profundos del río, y estás solo y la dentellada de frío va desnudándote, oh Pérez, qué literario eres, serías así aún para morirte. Para morirte lejos de la señora de Pérez, lejos también, lustralmente lejos de la mujer pecaminosa vestida de leopardo que entresemana llevaste desde el coctel del Museo de Arte Moderno hasta la pieza de hotel, la argentina ansiosa que no pudiste llegar a poseer porque cuando —ya con ella tendida en un diván preliminar— te apartaste por un ins-

tante y te adelantaste, en robe de chambre granate y negra, a abrir la puerta de la suite creyendo recibir los vasos y el hielo del room-service, irrumpieron en tu pieza el desafortado poeta mexicano que se parece a Günter Grass y su angosta mujer que había nacido en Bronx y ninguno de ellos quiso irse al ver toda tu botella de scotch intacta y la argentina siempre ansiosa, pero ya más incómoda que ansiosa dijo, a mitad de botella, que bajaba un minuto a telefonar y desapareció para siempre, y eso te condenó a emborracharte con Günter Grass y con la flaquita desgada de Bronx aquella noche de hotel, aquella noche de prometida infidelidad y de verdadero escocés. Todo eso acabas de evitarlo arrojándote a las aguas del Hudson, a las verdaderamente sucias y pegajosas aguas nocturnas del río Hudson; ya no podrás escribirlo, querido Pérez, ya no habrá tiempo ni ocasión ni fama. Qué lástima, no estabas enfermo, tampoco sentías vértigo como lo sentiste desde la altura del Empire State, pero la borda del vaporcito era fácil de superar con la pierna y la reja de la torre no lo era, he ahí toda la diferencia, toda el ancla que te mantenía atado a la vida y a la señora de Pérez, tout ça manque de proportion, évidemment, y otro trago de agua como lleno de pequeñas ramazones varicosas de mugre y otro trago y otro trago y es el hollín y no ramazones, es el hollín caído y semidisuelto, la lepra de las ciudades, la escoria de los vapores, la costra de estos mundos tan limpios, oh Pérez, tan engañosamente limpios, tan falsamente limpios como el abierto teclado de los dientes del dueño de la Conciencia, del dueño de Los Prados de la Conciencia. Que la señora de Pérez te perdone, no precisarás ya más wash and wear; pero ¿para quién serán en adelante las camisas menos deshilachadas que aun queden en tu armario? Oh, este recuerdo te sobrecoge, esta evidencia hace estallar una gran ampolla de luz en tu cerebro, como las fastuosas ampollas de luz que hace estallar Turner en la niebla de Londres, oh, tus camisas, la autoconmiseración que te despiertan tus camisas, los pequeños prados arrugados y sucios y lavables de tu conciencia. Ah, si lo hubieras pensado a tiempo —morir en esta gran ciudad, en el abrazo cenagoso de

sus aguas oscuras, lejos de tus camisas repasadas amorosamente por la señora de Pérez— no lo habrías hecho. Oh, el évidemment demuestra que la frase es la misma que escuchaste hace instantes, hace siglos, la misma y otra nueva, une tournure, como ellos dos dirían, o sea que aún están ahí, que siguen estando ahí cuando habías creído suprimirlos, que han navegado este pequeño trozo de la noche junto a ti y allí, contigo aunque sin conocerte ni quererte, junto a ti están asimismo llegando. Los mira, el punto de luz de la pipa del francés se confunde con una boya o con una fulguración más entre los miles de destellos de New York a la vaga altura del hombro del ensayista y picando el contraluz a silueta de la cara de las infinitas arrugas concéntricas. Oh, Pérez, aún estás afortunadamente vivo. Déjate de sueños tremebundos, de pesadillas de cabeza pendulante. Toma tu caja de lunch, llévatela al hotel, ábrela al mismo tiempo que una lata de Rheingold sacada de la pequeña heladera de la kitchenette, oh civilización milagrosa. Abrela y échate a la boca un pepinito y acompáñalo de un trago largo. Hay más latas de Rheingold en el congelador, hay una caja entera, es decir seis latas. Mastica sin prisa, que ante ti —agazapada, esperándote— está toda una horrible semana de ponencias trascendentes, New York por la noche, disquerías, museos y también Los Prados de la Conciencia como postre para el domingo. Y ahora bájate, Pérez, que el vaporcito ya ha atracado y todos ellos bajan. Se mueve pisando con cuidadosa lentitud, ¿habrá soñado, habrá sentido de veras el agua fría, está mojado, le pesan tanto de verdad los zapatos?, se aparta un poco de la pareja de franceses, da unos

pasos errantes por cubierta. Piensa que nunca había sentido este vértigo del agua, esta paladina presentación de la Muerte. ¿Estará vivo? Tendrá que esforzarse por recordarlo hasta llegar al hotel y lo apuntará antes de abrir la caja del lunch, para que no se le olvide. Tiene unas ganas locas de contárselo a la señora de Pérez, pidiéndole que guarde la carta como borrador de intenciones. Después se verá qué sale de todo eso. Lo anotará, y recién cuando lo tenga aprisionado en su cuaderno se sentará a comer. No tiene hambre, no sabe aún lo que le aguarda en toda la semana que nace parida por esta noche de domingo. Al final de la noche, echará una ojeada al libreto del programa. Acaso el suicidio, este alegórico naufragio individual pueda incluirse también en el cuento. Ahora mismo, en cuanto esté sentado en el ómnibus, intentará escribir —siempre con ese pánico cobardón de perder un capital de frases repentinas, geniales e inolvidables— intentará escribir en la libreta de direcciones, en una página cualquiera, con un lápiz (se registra, ha olvidado el suyo), con un lápiz que alguien le preste, la primera frase, para evitar que se le escape, para impedir que se desvanezca en el aire nocturno de los muelles de New York, la primera frase, la frase del comienzo, las palabras de arranque, el pórtico del cuento —con su fe de que todo lo demás habrá de salir solo, fluyente, espontáneo— la primera frase (se toma de la pasarela, sustrae la caja intacta del empellón costero de una de las poetisas de pámela floral), una frase sencilla pero compendiosa, que diga más o menos así: El vaporcito avanzaba, empenachado de humo, por las sucias aguas del Hudson.



# La televisión

## como instrumento político

Si bien es cierto que la televisión puede ser un opio para el pueblo (y lo es, muy a menudo, en nuestra experiencia uruguaya), no podemos cerrar nuestros ojos a las posibilidades técnicas que la misma ofrece, no ya como vehículo de comunicación de masas, sino como medio de despertar en ellas el libre juego de la controversia, de la disputa ideológica en sus planos más fructíferos y de la formación de sus opiniones, por el camino del ejercicio de las facultades críticas del ciudadano, como tendríamos derecho a aspirar que ello ocurriese en toda democracia.

Durante las elecciones presidenciales francesas de 1965, tuve la oportunidad de participar como observador, —apasionado, no lo puedo negar—, en el desarrollo de las mismas, en cuya ocasión se empleó la televisión en una forma sumamente novedosa, casi única en la experiencia política de la moderna Europa. En todo caso fue una experiencia única para los franceses. Politizados como estamos los uruguayos, no tiene nada de extraño que un uruguayo en París sintiese todo el atractivo que un fenómeno sociológico de esa naturaleza puede provocar. Por otro lado, la experiencia fue tan novedosa para mí que creo necesario transmitir algunas de las observaciones hechas en aquel entonces, teniendo en cuenta sobre todo, la especial coincidencia de encontrarnos en un año electoral.

Me siento muy animado a emprender este trabajo por dos razones: la primera porque en el momento de desarrollarse la campaña presidencial francesa cuyo instrumento más efectivo, para todos los participantes en ella, fue el uso de la televisión, hacía ya casi un año que estaba viviendo en París. Ciertos resortes de la vida de una comunidad, ciertos secretos, ciertas cotidianidades que pueden escapar al via-

Julio Barreiro

jero común, son más accesibles al conocimiento de quien, por las circunstancias, tiene que convivir con esa comunidad. En segundo lugar, me decidí a recoger estas observaciones estando ya de regreso en el Uruguay, cuando el tiempo transcurrido y una cierta decantación de impresiones y experiencias ya se había realizado. No obstante, me impuse como un principio de rigor metodológico, trabajar exclusivamente con aquellas observaciones que tuviesen el mayor carácter de objetividad.

Si a lo largo de este trabajo, el lector puede encontrar un análisis referido a un conjunto de siete observaciones, puede tener la seguridad que sólo esas han resistido mi rigor auto-crítico, ejercido sobre un conjunto mucho mayor pero propenso, acaso, a la subjetividad.

## II

Por la misma razón de autocrítica, se impone la necesidad de prevenir al lector, sobre las siguientes objeciones que yo mismo le formulo a mi experiencia.

1) Si bien me encontraba en la situación del **observador-participante** de un fenómeno político, la misma estaba encuadrada dentro de la experiencia individual. Es decir, no podía compartir, discutir, comparar, corregir impresiones u observaciones con otro u otros que estuviesen participando de mi propio objetivo. Lo más que podía hacer (y, por cierto que me resultó muy útil), fue preguntar, consultar y aún discutir el problema en conversaciones privadas con ciudadanos franceses de diversas extracciones sociales: profesores de la Sorbonne o de la Facultad de Derecho o de la Facultad de Teología Protestante de París; estudiantes de los mismos ambientes; ve-

cinos del barrio que habitaba (Montmartre); ocasionales vendedores callejeros; y, ¡cuando no!, algún uruguayo de los que viven en París, cuya opinión me mereciese respeto.

2) El fenómeno que observé (el cual tuvo algunos excesos o jugarretas bien criollos aunque nunca llegaron a la pequeña pantalla), era, por su madurez cívica, **propio de la sociedad industrial**. Habría mucho que decir sobre este punto; suponemos que el lector lo estará adivinando y si es así, se entenderá porque lo menciono como una seria objeción a mi observación de miembro perteneciente a una pobre sociedad tradicional (**sub-desarrollada**...)

## III

Asimismo, considero necesario para la previa ilustración de los lectores, adelantar los siguientes datos a fin de dar un conocimiento más cabal del campo en que se libró la contienda:

1) La T.V. francesa es un servicio oficial. Hay dos canales y ambos están organizados, dirigidos y controlados por la O.R.T.F.. La comparación más cercana a nuestra experiencia la daría nuestro canal 5.

Hasta el momento en que se organizó jurídica y oficialmente (1) la propaganda política de los diversos candidatos a la Presidencia de la República, tal tipo de propaganda, por los canales mencionados, era objeto de un verdadero cesarismo televisivo, que tenía por finalidad ensalzar y afirmar la obra del degaullismo, por todos los medios, directos o indirectos. Habría multitud de ejemplos para demostrar lo que digo. Algunos de ellos nos divertirían bastante y los sentiríamos casi como propios de nuestra idiosincrasia, si entrase a relatar los que me tocó observar durante ese año de vida francesa.

2) Cumpliendo con las normas jurídicas correspondientes, a cada uno de los candidatos se le dio el derecho a usar dos horas de televisión y dos horas de radio que fueron distribuidas de la siguiente manera:

cuatro períodos de 15 minutos, y dos períodos de media hora. Cada candidato tenía derecho a su vez, a elegir a las personas, periodistas o políticos, con las cuales quisiese participar en el programa, ya fuese en forma de diálogo o en forma de interview. Este derecho, discrecionalmente usado, fue aprovechado por alguno de ellos. Posteriormente y como clausura de la campaña, se agregó a esos períodos un breve espacio de ocho minutos para cada candidato, que fueron desfilando sucesivamente por la pantalla, haciendo su último llamado al electorado.

El rigor del sistema llegó a tal grado que se sorteó con anterioridad a la apertura de la campaña, el orden en el cual los candidatos se presentarían ante el público. Por cierto que el anecdotario político se enriqueció bastante en esos días como para proveer de abundantes temas de conversación al hombre de la calle; así por ejemplo, en la emisión de clausura ante la televisión, el General De Gaulle, —el más viejo de los candidatos—, le correspondió presentarse, de acuerdo al sorteo, en penúltimo lugar, de tal manera que al más joven de los candidatos, Jean Lecanuet, le tocó clausurar la campaña. Había sido él, por otro lado, quien, durante todo el transcurso de la misma, demostró poseer el mayor conjunto de facultades que hacen posible el éxito televisivo.

3) Después de la primera serie de emisiones televisadas de la campaña presidencial, la conocida revista "L'Express" (2) hizo un sondeo nacional de opiniones que arrojó el siguiente resultado: 49% de franceses no habían visto las emisiones; 51% las había visto. Jean Lecanuet y Tixier Vignancourt habían tenido la más grande audiencia, 36% y 35%. Francois Mitterrand y Marcel Barbu habían alcanzado una audiencia del 26% menos favorable.

Otros datos interesantes del mencionado sondeo surgieron de esta pregunta: ¿Tiene Ud. la intención o no de ver las próximas emisiones? Curiosamente, el 68% de las personas interrogadas respondieron que no tenían intención de verlas y solamente un 32% contestaron afirmativamente, lo cual parecía confirmar la regla ya obser-



vada en Estados Unidos según la cual, la opinión de los telespectadores se hace desde las primeras emisiones.

4) Fue una novedad absoluta para los franceses este duelo televisivo. Jean-Paul Sartre declaraba después del primer turno de las elecciones: "El empleo que hizo de la T.V. el gobierno gaullista lo ha perjudicado: emitiendo, durante siete años, una información y una propaganda en una sola dirección, había creado una atmósfera aplastante. Las gentes dormían. Eso era lo que querían los gaullistas, pero eso se ha vuelto contra ellos: estupefactos de ver, por vez primera, cómo se criticaba a De Gaulle, las gentes se despertaron. Si los gaullistas hubiesen sido más astutos, en lugar de cerrar totalmente la televisión a la oposición, le habrían entreabierto las puertas" (3).

## IV

**Primera observación: El efecto psico-físico que la imagen del candidato provoca sobre el televidente es irrefutable.** No se trata más que de la confirmación de una regla que puede comprobarse con cualquier rostro humano que se mantenga en un primer plano ante el televidente, por un tiempo superior a los cinco minutos. Tal efecto, sin duda, lo disimula mejor el actor profesional o si queremos, el profesional de la televisión, aunque para el buen observador ni aún estos escapan de la regla. Pero es difícil que lo pueda disimular el político, que de la noche a la mañana se encuentra en la necesidad de ofrecer su imagen a la observación no siempre consciente aunque siempre segura del televidente. Si este efecto no siempre lo razona el televidente, es inevitable para quien asume el riesgo de este tipo de enfrentamiento.

Curiosamente, un medio de comunicación de masas como es la televisión, invierte los términos de la relación a la que tradicionalmente ha estado acostumbrado el político, quien por medio del discurso en la plaza pública o en el salón de actos o en el club donde por más esfuerzos que haga

para aplicar sus armas persuasivas, la comunicación es siempre impersonal y está mediatizada para su auditorio por la presencia de los otros, se ve abocado de pronto a una relación inmediata. Esta inversión es de tal fuerza, que su persona desde la pequeña pantalla de la televisión, invade el ambiente hogareño, se convierte en una especie de convidado de honor y no tiene más remedio que hablar de persona a persona. Pero al mismo tiempo que el candidato vive ese privilegio, está sometido a una dimensión inesperada que la televisión le da al contorno físico de su persona: la pequeña pantalla provoca una peligrosa y sorprendente revelación a la cual podemos llamarle **la cuarta dimensión** que la televisión descubre para el televidente. Delante de la televisión no se piensa, se reacciona; el timbre de voz, una mirada, un pestañear, un imperceptible gesto, un temblor de la mano, etc., no constituyen una política, pero le dan a un político la base de una afectividad favorable u hostil. La corriente de simpatía o antipatía es inevitable y a través de ella, el consiguiente grado de comunicación o incomunicación. Se crea una relación de confianza o de desconfianza entre el televidente y el candidato basada sobre lo indefinible, lo imponderable.

La cuarta dimensión de la persona, es decir, los pliegues ocultos de su subjetividad, aparecen a partir de los cinco minutos fatales, y así durante el resto del tiempo en que su imagen permanece ante el televidente, todo es irracional, epidérmico, subjetivo.

Los candidatos que mejor resistieron esta prueba durante la campaña presidencial francesa fueron aquellos que, más que provocar la reflexión del televidente, buscaron su impresión.

Siempre quedó la duda de que, si el General De Gaulle demoró tanto en presentarse ante la televisión, escudándose en su concepto **luisatorcista** de la política, se debió más que nada, a evitar la más cruel de las comparaciones: la de la edad. Después de mirar a Lecanuet o a Mitterrand era bien claro que De Gaulle representaba el pasado.

**Segunda observación:** Es una redundancia decir que la televisión es un medio de comunicación de masas, pero el político **no puede olvidarlo en ningún momento.** Hay cosas que no se pueden hacer en la televisión, como por ejemplo, gesticular demasiado, o leer un discurso; los efectos serían totalmente contraproducentes. Observaciones de este estilo nadie ha dejado de hacerlas, pero en lo referente a la presentación de un candidato político ante la televisión, se agregarían a ellos el hecho de que no hay lugar más adecuado para los **desarrollos ideológicos**, que la pequeña pantalla.

En algo de esto cayó especialmente, Mitterrand, candidato de la izquierda francesa, y fueron los momentos más bajos y perjudiciales de su campaña televisiva.

La televisión tampoco es lugar para **charlar**, cosa que se hace mucho entre nosotros y que convence poco. Mucho menos lo es cuando se trata de comunicarse políticamente.

Los comentaristas políticos franceses estaban de acuerdo en señalar que los que habían alcanzado más éxito en sus presentaciones eran Lecanuet, Tixier-Vignancour y Mitterrand, en ese orden. El primero porque había encontrado el **tono** que conviene a la televisión: simple y directo (se le señaló como defecto que sonreía demasiado). El segundo, porque siendo abogado, habló como si estuviera en un tribunal, con efectos a veces rebuscados, con imágenes un poco caprichosas, con convicción apasionada, sin ser exagerada, pero con permanente pintoresquismo. El tercero, demasiado elocuente al principio, corrigió bien pronto su defecto y supo encontrar la manera de decir lo esencial con pocas palabras, cerrando siempre los períodos retóricos de manera clara y llana.

En suma, si hay un lenguaje que es válido en la televisión y sobre todo en una campaña política, es el lenguaje coloquial. En el caso de las observaciones que hice, los candidatos que mejor convencieron, fueron aquellos que trataron los asuntos de la comunidad como si estuvieran sentados junto a una taza de café o un vaso

de vino; es decir, compartiendo la sobremesa francesa.

**Tercera observación: Contrariamente a lo que podría suponerse en cuanto a su eficacia televisiva, todos los candidatos sin excepción, hicieron un manejo riguroso y extrañamente elocuente de las cifras.**

En el transcurso de la campaña periodística, a través de los diarios y revistas también se usó este recurso. No era de extrañar que en esas tribunas, las cifras impresas tendientes a demostrar tal o cual aspecto de la realidad nacional francesa, lograsen un impacto especial, por la sugestión particular de la prensa escrita. Quedaba para demostrar si la misma clase de impacto era posible en la tribuna de la televisión, lo cual se hizo con toda amplitud.

Si mal no recuerdo, fue el candidato de la izquierda el que primero empleó tal método, pero muy pronto le siguieron los demás, incluso el General De Gaulle cuando se decidió descender del Olimpo, ocasión en la que tuvo que ponerse al alcance de sus conciudadanos usando ese lenguaje que la oposición había empleado con tanta eficacia.

En la sociedad industrial, las cifras no tienen rango de plebeyas; pertenecen más bien al mundo de esa nueva aristocracia que están creando los técnicos. Así, se manejan cifras relativas a la rentabilidad nacional; al descenso, el aumento o el estancamiento de la producción de tales o cuales artículos, especialmente en niveles de media y alta industria; a los ingresos per cápita; etc., etc. Los momentos más interesantes y de mayor impacto fueron aquellos en los cuales los candidatos manejaban estas cifras en forma comparativa, demostrando de manera irrefutable la situación de estancamiento de Francia en relación con su eterna vecina Alemania, o con Inglaterra, con Italia, con los Países Nórdicos y hasta con España.

Semejante observación obliga a meditar en el tono que podría tomar y en el ambiente que podría crear la propaganda política entre nosotros si, por ejemplo, en este año de elecciones, los candidatos en vez de **charlar** o de **ideologizar** o de "inflar globos", se dedicasen a demostrar la situa-



ción nacional en todos sus aspectos a través de cifras. Me temo que los resultados serían realmente revolucionarios de la actitud del votante.

En determinado momento pensé que el uso de este método de propaganda política que me pareció tan eficaz, podría darse solamente en el medio europeo, en sociedades técnicamente desarrolladas y en coyunturas históricas en las cuales no falta quienes piensen que se está produciendo una declinación de las ideologías en la "affluent society".

Personalmente y por razones que no es del caso desarrollar en este momento, creo que tal fenómeno no es cierto; es más, me atrevo a asegurar que no hay en la sociedad europea, por lo menos en aquellos medios en los cuales pude vivir por un tiempo, una declinación de las ideologías, sino más bien una transformación de ellas, producto de los grandes cambios tecnológicos que se están operando. Uno de los argumentos que usaría para demostrar lo que estoy diciendo sería precisamente, el del fuerte tono ideológico que cobró la campaña presidencial francesa, sobre todo en sus últimas etapas. Aún las cifras, si lograron su impacto sobre la población, no dejaban de tener un sentido ideológico.

**Cuarta observación: El mayor éxito de las apelaciones hechas por los candidatos se logró en función directa del conservadurismo de las masas.** Podría pensarse que estoy diciendo una perogrullada, puesto que la observación no sería más que el resultado de la aplicación de un principio de psicología social que aún Lenin o Trotsky conocían: las masas son conservadoras. Podría pensarse, asimismo, que una sociedad de tendencia a la opulencia, como es la sociedad industrial, a pesar de los relativismos que corresponda aplicar al caso francés en particular, no cabe otra afirmación. Más aún, podría pensarse que esta observación no sería más que una comprobación de la mentalidad francesa que tan bien definía Pierre Daninos: "¿Francia? Una nación de burgueses que se defiende de serlo atacando a los demás porque lo son" (4).

Mi observación en este caso no va dirigida hacia ninguno de estos argumentos sino al hecho de que la T.V. **difícilmente puede ser usada como medio agresivo o negativo.** Hay un sinnúmero de factores psicológicos que influyen para llevarme a esta comprobación, desde el hecho de que existe, —hablando en términos generales—, una mentalidad de consumidor en quien posee un aparato de T.V. y se habitúa a usarlo, —mentalidad, pues, de nivel medio—, hasta tomar en cuenta lo que dije más arriba, en la segunda observación, sobre la imposibilidad de lograr éxito en una audición televisiva con desarrollos ideológicos.

En suma, por más que el candidato político sepa que al hablar por televisión tiene que hacer "como si estuviese en la sobremesa" del hogar en el cual irrumpió, no puede olvidar por otro lado, que la televisión es un medio de comunicación de masas, y exige, por más coloquial que sea el lenguaje, una apelación a nivel medio.

**Quinta observación: Comprobé una coincidencia y a la vez una limitación de objetivos de la campaña de cada candidato.** Acaso sería más exacto decir, una coincidencia en la limitación de objetivos de cada candidato. Me tomé el trabajo de censarlos y compararlos hasta llegar a este cuadro común que salvo error u omisión, lo propongo en orden de la importancia de los asuntos que fueron tratados: 1) Estancamiento de la vida económica nacional, con dos grandes ramificaciones y que fueron consideradas siempre como efectos de aquella causa: a) problema habitacional; b) problema educacional; 2) Mercado común europeo; 3) "Force de frappe"; 4) Política exterior, especialmente en lo relativo a los siguientes temas: a) Independencia y soberanía; b) Vietnam; c) Santo Domingo; d) Alianza europea; e) Relaciones con Estados Unidos y Rusia; 5) Reforma de la ley de 1920 sobre control de nacimientos, que perseguía especialmente el favor del voto femenino. Fue éste un "caballito de batalla" elevado por el candidato de la izquierda en un discurso hecho en Provincias, y que a las pocas horas repercutía en los titulares de la

prensa Gaullista de París como si fuese ella la que provocaba la cuestión. A la semana, todos los candidatos, sin distinción, usaban ese argumento.

Naturalmente que no puede atribuirse esta coincidencia de motivos a una pura casualidad, sino a un claro sentido de estrategia política, producto a su vez del realismo con que cada candidato estudió y consideró la situación nacional francesa. Podría describirse esa situación, y abundaban los motivos para ello, con las diversas argumentaciones que cada candidato usó; pero para mí, una cosa era cierta: como extranjero asistía en esos días a un emocionante debate donde no era posible ocultarle al pueblo los verdaderos y más grandes problemas de la vida francesa. Aún si se usaba la demagogia, o el esquematismo, o la ideología, o el reembellecimiento de la situación, cualquier ciudadano por más bajo que fuese su nivel intelectual, en esos días estaba enterado o podía enterarse si así lo quería. Confieso que fue una de las veces en que más clara tuve la sensación de ver funcionar una democracia.

**Sexta observación:** La frecuencia calculada de la campaña televisiva, fue revelando, a pesar de sus efectos cuidadosamente calculados, un tono y un estilo propios de cada candidato. Es decir, más allá de los comportamientos técnicamente estudiados, el hombre que había en cada político, con sus pasiones, rencores, ideas fijas, intenciones, o, simplemente, humores, se fue demostrando tal cual era con mayor o menor lentitud, con mayor o menor profundidad. Pero a medida que pasaban las semanas, iba fijando un tono y un estilo que estaba llamado a impresionar con más fuerzas en los telespectadores, que su ideario o su programa, a la manera como puede impresionar en el lector común, sin que éste se dé cuenta claramente de ello, el tono y estilo de una obra literaria, más que las palabras que lee o las ideas que atiende.

Si el estilo es el hombre, como sostenían los preceptistas clásicos, cada candidato podía ser definido, a lo largo de esa campaña televisiva, por una serie de rasgos que componían su estilo. Pensando siempre, en los cuatro candidatos principales,

intenté esa definición a través de una frase comprensiva de la especial situación de cada uno de ellos y en la que, naturalmente, está resumido el contexto socio-político que la determina.

Así, entonces, el tono y estilo de Francois Mitterrand, era el espejo fiel de las **contradicciones de la ideología.** Salvando las distancias, nunca me sentí tan cerca de la situación uruguaya, en el desarrollo de la campaña política francesa de 1965, como cuando estudiaba la composición de las fuerzas de la izquierda que apoyaban a Mitterrand y el desenvolvimiento de su contradictoria campaña: las comparaciones con nuestra desgraciada "unidad" de las izquierdas surgía en cada momento. Una especie de ecuación, representada en conceptos globales, nos ayudará a comprender esa situación. La izquierda que apoyaba a Francois Mitterrand era un resultado de: **Partido Socialista** (controlado, a la manera en que controlada la maquinaria del Partido Republicano en los EE. UU. por Guy Mollet, —la aventura del Canal de Suez es quizá la menos desgraciada que se le pueda imputar—, y que 20 días antes del acto electoral llamaba a Antoine Pinay, líder derechista, a presentarse a las elecciones porque si De Gaulle era derrotado por Mitterrand en el primer turno, el P.S. apoyaría a Pinay en el segundo, abandonando a aquél); **más Partido Comunista**, controlado por Waldek Rocheck, que debía soportar la presión de Moscú, que a su vez, mediante la Agencia Tass, hacía saber menos de diez días antes de las elecciones "que el Kremlin vería con agrado la reelección de De Gaulle", provocando así un movimiento de los comunistas ortodoxos a último momento, a favor del General; **más las fuerzas del centro derecha** que quisieran plegarse a este singular frente. A esta ecuación podría agregarse esta otra cifra: Francois Mitterrand, es igual a: Ministro de la IV República. Esa era la **izquierda** francesa. ¿Podía extrañar, entonces, el tono y estilo de un candidato que por T.V. debía sostener cosas distintas a las que en el mismo día, habían dicho, por ejemplo, Guy Mollet o Waldek Rocheck en provincias o aún mismo, en París? Algún co-



mentarista anotó, con cierto sarcasmo galo, —es decir, graciosa y ligeramente—, que el “tono de inseguridad que M. Mitterrand había demostrado en las primeras audiciones fue superado...”

El tono y estilo de Jean Lecanuet, podía ser encerrado en esta fórmula: **la política como técnica de la publicidad**. Toda su campaña, especialmente por la T.V., reflejó más que una propaganda política, el empeño en “vender” un producto. Sería largo el análisis a hacer. —y no queremos cansar al lector—, de las técnicas inteligentemente desarrolladas tendiendo a ese fin. Según los informes que pude lograr, fue el único de los candidatos que se rodeó de un equipo de expertos, muchos de ellos norteamericanos, para estudiar hasta los mínimos detalles de su campaña, que incluía, desde luego, los pasos y andanzas de su esposa, nueva Jacqueline Kennedy. Y con este nombre lo digo todo: la figura de Kennedy inspiró toda esa campaña. Desde el estudio de “films” sobre John Kennedy hasta las composiciones fotográficas que eran ofrecidas a las cadenas de revistas y diarios, entre las cuales cabe destacar alguna famosa carátula de “Paris-Match” donde la estampa de Lecanuet sobre un yacht en marcha, a toda vela, es una copia fiel de una estampa similar del difunto Kennedy. El tono medio, con calor de hogar, la mesura, la amplia sonrisa generosa y acogedora, —sonrisa de “nueva frontera”—, el abandono de toda cuestión ideológica, el manejo sobrio y exacto de cifras, y una figura varonil atractiva y cinematográficamente cuidada, hacía de Lecanuet lo que realmente fue: el candidato -bomba. A la medida de la sociedad industrial, en la cual la técnica de la propaganda lo domina todo, desde el fútbol, pasando por las ventajas del último modelo de Citroen, hasta las medias de B.B. La sociedad de consumidores tenía su ídolo. Postrados, ¡adorad! Era opinión unánime que si la campaña se hubiese iniciado dos meses antes, Jean Lecanuet ganaba las elecciones.

Tixier-Vignancourt trabajó en planos más bajos, pero también más efectivos. Fue, estadísticamente, el candidato más es-

cuchado y el menos votado. Argelia, los intereses colonialistas, la OAS y aún el recuerdo del regimen de Vichy entretejieron una trama en torno a su figura, que supo usarla en un concepción de **la política como técnica del desprestigio**. Tal fue su tono y estilo que enriquecieron abundantemente durante semanas el anecdotario político de los suburbios y de los talleres y usinas de las ciudades francesas. Su finalidad no era alcanzar la Presidencia, que sabía perdida de antemano, sino desprestigiar al Presidente De Gaulle. Y los recursos usados a lo largo de su campaña darían para un minucioso análisis del desprecio, la calumnia, y el desprestigio usados técnicamente, de manera que harían palidecer de envidia a cualquier príncipe del Renacimiento.

Las escasas presentaciones del Presidente De Gaulle en la T.V., desde la tristemente comentada audición que terminó con el llamado a los franceses para que hiciesen una “elección masiva” a su alrededor, puesto que se trataba de elegir entre “moi ou le chaos”, hasta su tardía aparición en la pantalla chica, bajo la presión de sus ministros y miembros del Gobierno, demostraron, pese al cambio de táctica que medió de una a otra de esas audiciones, **la eficacia del mito**. Ese fue su tono y estilo, y la sociedad francesa se rindió asombrada ante el mismo. Aún hoy no sé qué pensar al respecto: si se trataba de un fenómeno de hipnosis colectiva, provocada por la fuerza que gravita en torno a la imagen del héroe (Jean Moulin fue olvidado tan pronto sus restos entraron en el Panteón, bajo las temblorosas, sonoras y nocturnas palabras de Malraux) o si el fenómeno tenía una explicación más simple en el hecho de que la sociedad industrial es, fatalmente, una sociedad de vocación paternalista. Lo cierto es que terminó por imponerse el mito, arrollando a toda técnica de desprecio, venciendo acaso por un resto de idealismo que dormita en el alma francesa a las insolencias elípticas de un candidato ofrecido como una “nueva marca de jabón” por un consorcio de tiburones de las finanzas, o a las débiles, vacilantes construcciones de una ideología

que reclutó el cien por ciento de sus votos en los cuadros de una disciplina partidaria, dueña de sindicatos y de gremios, antes que en la libre elección de los ciudadanos.

Séptima observación: Aunque el Gral. De Gaulle haya triunfado, **el uso de la T.V. fue un factor decisivo de la suerte del gaullismo en las elecciones francesas**. Han abundado las opiniones, posteriores a las elecciones, que concordaban en señalar que el triunfo no había sido del gaullismo sino de De Gaulle, y que, a pesar de ello, De Gaulle no sería el mismo de allí en adelante. “Cómo explica Ud. que De Gaulle haya sido puesto en **ballotage**” le preguntaba un periodista de “Le Nouvel Observateur”, a Jean-Paul Sartre, a la semana siguiente del primer turno de las elecciones. Y Sartre contestaba: “Un fenómeno no político ha jugado ante todo: la aparición en la televisión de los candidatos de la oposición con los cuales los electores han tenido un contacto directo. Su juventud y su físico le han servido a Mitterrand y más aún a Lecanuet. Y, por comparación, las gentes que no pensaban juzgarlos desde ese punto de vista, han encontrado que De Gaulle empezaba a estar muy viejo”. (5)

No cabe duda que jugó un papel preponderante en este efecto inesperado de la campaña política por la T.V. francesa, el hecho de que se **hubiera respetado las reglas del juego**. Es decir, haber sorteado los espacios; haber repartido equitativamente el tiempo de cada candidato; haber facilitado la transmisión de las audiciones en horas propias, al mediodía y sobre las 20 hrs., cuando se presume que la familia está reunida.

Me he preguntado en estos días: ¿qué pasaría, en este año de elecciones uruguayas, si el Canal 5, por ejemplo, (no caigo en la ingenuidad de pensar en los otros

canales) fijasen las reglas de un juego semejante, dando a todos los candidatos iguales oportunidades y sometiendo, objetivamente, a sus resultados sobre la opinión pública? Y si todos los canales uruguayos lo hiciesen así, entonces podría hacerse un parangón entre T.V. y Democracia y escribir cosas parecidas a las que siguen, que fueron firmadas por Françoise Giroud (6), al día siguiente de haber sufrido De Gaulle su gran contraste:

“El elector es “tomado en frío” y no sometido a la excitación de una reunión pública. No puede replicar; está allí encerrado. ¿Espectador? No. Interlocutor reducido al silencio, hasta el momento de votar.

“Todos hemos tenido la ocasión de sufrir, en el curso de la conversación privada, la vehemencia de un contradictor y de encontrarla insoportable. Todos hemos experimentado una sensación de molestia, cuando se atacaba en nuestra presencia, a un ausente que no se podía defender. Imponiendo la mesura, la televisión impone el respeto al adversario. Aislando al elector, lo precare contra el lenguaje de la violencia.

“Esto es lo que se llama democracia.

“¿Quién hubiera dicho que ella saldría un día de esta caja de sorpresas?”

(1) La ley francesa acordó a los candidatos a la presidencia de la república, dos horas de T.V. y dos de radio cuya distribución por fragmentos de tiempo iguales para cada uno recién se dió a conocer a través de un decreto del 14 de marzo de 1964.

(2) “L'Express” N° 754, 29 de noviembre - 5 de diciembre, 1965, París, pág. 25.

(3) “Le Nouvel Observateur”, N° 56, 8 - 14 de diciembre, 1965, París, pág. 27.

(4) Pierre Daninos, “El secreto y los comentarios del Mayor Thomson”, Ed. Planeta, Barcelona, 1965, pág. 92.

(5) “Le Nouvel Observateur”, ibid.

(6) “L'Express”, N° 755, 6 - 12 de diciembre, 1965, París, pág. 38.



# Enfrentamiento al arte plástico actual

Uno de los puntos sobre el que está de acuerdo la mayoría de las gentes cuando se refiere al arte contemporáneo es que éste presenta, en general, serias dificultades de estima. La afirmación contiene al menos, un precaucional respeto y parece superar, entonces, otra actitud anterior y que en cierta manera persiste, de absoluto desprecio por él, de apresuradas referencias a la impericia de sus autores, a la insolencia y la falta de consideración de que hacen gala y a la pobre cosecha que logran de tan torpes ensayos.

La última posición se impuso por mucho tiempo, sin más. Esto es: valía enunciarla con variaciones: lo que no parecía necesario era justificarla, siquiera.

Pero llegó otra instancia: buena parte de las obras y autores menospreciados empezaron a imponerse y cotizarse, accedieron a los museos, merecieron numerosas publicaciones y sesudos ditirambos. Fue inevitable que, por lo menos, se propiciara cierta cautela en el opinar. Y si, a partir de ahí, más de una vez se mantuvieron encendidas controversias al respecto y se sostuvieron juicios cerrados, negativos, entendiéndose que ellos debían ir acompañados de razones. Pero lo último no es tan fácil; no es, siquiera, posible cuando ocurre (y es comprobable efectivamente ocurre) que quienes intervienen en la polémica saben poco del tema plástico, en su más amplia acepción. Entonces, la situación concreta es: en lo hondo, para la mayoría, sigue vigente y alentando el más claro y decidido desdén hacia todas las formas del arte contemporáneo; pero no se enuncia la actitud con tanta altivez; es riesgosa. Parece más simple cortar por lo sano y admitir que existen dificultades de apreciación.

De todos modos, la afirmación citada presupone implícitamente otras, que también ocupan sitio firme en el plano de los

Fernando  
García Esteban

"Capítulo primero de un ensayo en preparación: *EL PINTOR CONTRA LA PINTURA*

lugares comunes. Con dicha advertencia no se salva el compromiso: y es peor, de alguna manera aparece ampliado, ya que ella misma impone nuevas falacias. Conviene señalarlas sin gazoñería. Adviértase que al reconocer la presencia de un conflicto de estima, se radica, únicamente, en determinado capítulo del proceso plástico. O sea: ocurre y pesa el problema cuando de lo moderno se trata. A partir de ahí, los sobre-entendidos surgen; son muchos y delicados. Si aquello acontece con limitación tan rígida, queda abierta la aceptación decidida de varias otras aseveraciones; puedo seleccionar una ristra de ellas, tan fáciles como graves en su proyección formativa. En cuanto acepto que es arduo, difícil, llegar al meollo estético de las realizaciones de hoy, voy dejando por supuesto, sin violencia, que la contraria resulta, asimismo, cierta. Digo o no digo, pero reconozco que no acontece lo mismo para el arte antiguo o para aquellas obras que se realizan ahora siguiendo las formalidades del pasado. Se trata de una acepción gratuita, pero inevitable. Y a ella sucede otra: que la producción estética actual está dirigida y es apreciada tan sólo por un grupo de exquisitos, por una élite. Este fenómeno es lamentable y está decididamente circunscrito a nuestro tiempo, antes no tuvo lugar. Tercero —y como consecuencia indudable de lo advertido precedentemente—, las experiencias plásticas de la modernidad no son sino eso: experiencias y como tal, pasajeras. Conducirán, es fatal, a la pronta revisión de toda su artificiosidad, sólo presuntivamente compleja para volver, de alguna manera, al buen cauce del lenguaje único, que es aquel dentro del que siempre se movieron los plásticos. Lo hecho en aquel sentido valdrá, en todo caso —y después de los imprescindibles ajustes de estima— por relación con sus resultados, y

en la medida que lo indique limpiamente un futuro y necesarísimo balance de valores.

Analicemos por parte y lo más sencillamente posible las precedentes afirmaciones. Cuando las gentes dicen: "*A mí no me gusta o me resulta difícil llegar a ese galimatías del arte moderno, pero en cambio me place sobremanera el antiguo*" —que es una de las fórmulas de precisar aquel punto de vista generalizado— están situando con ligereza, una estupenda serie de imprecisiones y falacias. Y son estupidas porque, pese a todo, se reciben normalmente, con asentimiento comprensivo, como si la tal frase o sus variantes fueran un modelo de discreción y no disparate. Vamos paso a paso: ¿a qué se alude, exactamente, cuando se dice "*arte moderno*"? Pues, en rigor, cuando tal designación se emplea, debiera suponerse que en ella se contemplan todas las variantes que contiene, todas las corrientes y tendencias y las múltiples acciones individuales que se ubican, por lo menos, a partir de la aparición en el mundo del expresionismo y el fauvismo, en 1905. Soy más concreto: lo que exige de quien enjuicia la plástica contemporánea es que tenga conocimiento de su proceso y haya podido analizar tan intenso quehacer en todas o la mayor parte de sus manifestaciones. Pero tal precisión no ocurre, ni parece necesaria. Más: afirmo que el término "*arte moderno*" presume algo así como escuela. No se considera, siquiera, la multicPLICIDAD de ismos que lo nutren, sus caracterizaciones precisas y las violentas oposiciones que lo animan. Tampoco queda aclarado que las raíces formales, las más imperativas de este vivo y contradictorio capítulo, se ubican en Ingres, Courbet y los impresionistas, autores que aman sin retaceos todos los que niegan estas proyecciones a largo plazo del empuje y la innovación que su obra suponía, sin intención concreta en tal sentido ni, por supuesto, declarada.

Admito que pueda haber alguien que, conociendo y habiéndose relacionado con todo ello, lo rechace, lo niegue: es factible y legítimo. Pero repito: resulta inadmisiblemente que se tomen posiciones radicales, adoptando para el juicio, la parte —cualquier parte— como si eso fuera todo.

*El Arte Plástico: un Ignorado.*—El intenso progreso de lo moderno sigue siendo, pese a estar tan cercano, pese a hallarse comprometido en nuestra vida, extensamente desconocido. Y no se tiene clara conciencia de ello. Más: ni siquiera preocupa el hecho cuando se pone en evidencia. Pero tan falsa posición no queda limitada al caso contemporáneo. Entonces, la gravedad del planteamiento resulta tremenda. No olvidemos que, en general, la improvisación y la superficialidad han ido constituyéndose en normas habituales, o bases de actitud cómoda cuando se trata de arte, tema en el que cualquiera se siente con condiciones para improvisar y sobre el que pergeñar nonadas. Ocurre que al decir, genéricamente, "*arte antiguo*", se sitúa y acepta sin esfuerzo una imprecisión similar, pero más flagrante. Porque ¿qué quiere decirse cuando de "*arte antiguo*" se habla? ¿Qué capítulos históricos abarca nominación tan general? ¿En qué momento de su desarrollo temporal el arte deja de ser antiguo y empieza a ser moderno? ¿Caben en una misma clasificación las manifestaciones plásticas de Sumer, el Egipto faraónico, Grecia, Florencia y Brujas del Siglo XV, la España de Felipe IV, el arte Kmer, el bizantino, el románico y el rococó, para indicar, sólo algunos ejemplos? Pues cualquiera es capaz de aceptar, cuando se le concretan los casos, que confundir todo en ello en una posible unidad estilística, con título único, es disparatado. Y hay, todavía, quienes saben, porque conocen mejor el tema, que tampoco sería justa la denominación común cuando se caracteriza a cualquiera de esas etapas temporales y regionales y a todas las otras que dejé de señalar por discreción. Se puede efectivamente, hablar de un arte egipcio del período faraónico, pero entendiéndose que él contiene versiones tan opuestas y disímiles como las que tipifican, por ejemplo, la corriente heliopolitana en la Dinastía IV y las de la formalidad geométrica impulsada desde Abydos y bien representada en ciertos casos de la escultura correspondiente a la Dinastía XII; y que estos casos extremos son, tan sólo, una parte de las varias tendencias que nutren la compleja fisonomía artística de aquel período. Esto que digo para lo faraónico debe extenderse para



otros casos. No sólo hay claras y muy precisas diferencias formales y de concepto entre el románico y el rococó, sino que, sin necesidad de ser un erudito, le consta, a quien algo se haya preocupado por conocer, que se marcan claras oposiciones de tratamiento entre el románico italiano y el español y que ello es así aunque se haga caso omiso de las variantes regionales. También parece obvio que, dentro del Siglo XVIII, no se puede reducir a unidad expresiva la pintura del Tiepólo y la de su coetáneo Watteau. Por donde referirse al "arte antiguo" como fenómeno coherente y unitario demuestra, más que desconocimiento sobre el tema, muy singular torpeza. Pero hay, efectivamente, ignorancia global. Entonces, parece evidente que no se puede apreciar —ni, por supuesto, preferir— lo que no se conoce.

La adhesión estimativa a todo "lo antiguo", es asimismo, producto de otro malentendido. Este consiste en la admisión sin discusiones ni paréntesis, de que el arte del pasado (un pasado de límites nada precisos, reitero) es, siempre, inteligible con facilidad, en tanto que resulta indescifrable a toda inteligencia normal lo que se presenta a nuestros ojos hoy, como respuesta plástica legítima de la diferente y singular condición contemporánea.

### La muletilla de incomprensión

Pues bien: aún cuando se llega a reconocer visos de validez, comprobables, a esta apreciación, tampoco tiene asidero. Y carece de él desde que empieza por admitir que el proceso de la estima se centra en la comprensión, que él se decide por un acto lógico, lo que es decididamente falso. Comprender o no, puede ser parte o servir de apoyo al juicio estético, pero éste no se compromete, tan sólo, con la inteligencia. Por el contrario, en lo fundamental, se establece dentro de las activas e irracionales vías del sentimiento. Entonces ocurre que, por esas falsas relaciones con el arte plástico, que vienen de antiguo y continúan sosteniéndose, se deja de lado toda posibilidad de problema afectivo íntimamente vital: se simplifica y obvia el enfrentamiento a su realidad emotiva, a veces decididamente ilógica. Si se comprende que

esta pintura alude a una manzana o a una figura humana, si se descifra sin lugar a dudas que la escena contenida en un rectángulo lleno de pegotes de color es una batalla o "El Juicio de París", todo queda en paz porque se ha satisfecho la intriga que presume el título o se ha respondido a la vanidad de quien necesita dar cuenta o tomar conciencia de un cierto grado de superioridad intelectual. El cuadro, pues, se ha propuesto como acertijo gráfico; y deja de serlo si la alusión a seres y objetos resulta evidente. Lo contrario acontece cuando, frente a otra superficie de índole similar, porque también es plano con pintura extendida encima y hasta marco el título que la distingue, (por ejemplo, "Naturaleza muerta con sombrero" o "Perro aullando a la luna") no respalda una imagen acorde o ciertamente vinculada a lo que esas referencias literarias indican. Todavía, resulta más gratuitamente intrigante y torpe, que se haya indicado a determinada tela con un número o con una palabra tan general como "Composición" o tan inexacta como "Sonata" o "Variaciones en rojo".

Pero eso no es todo: cuando se afirma que lo contenido en las transposiciones figurativas del "arte antiguo" resulta comprensible, dentro de la ya enunciada acción inteligente, también se comete un exceso. Es cierto que los retratos aluden a personas determinadas, incluyendo a desconocidos, o que los paisajes se refieren a lugares y horas del día y etc. Pero ¿se entiende, con el mismo alcance satisfactorio, la signografía de un ícono ruso o de un fresco serbio del Siglo XII? ¿Se alcanza, de verdad, el significado justo de "La Primavera" de Boticelli que está constituida por seres y cosas reconocibles parcialmente? ¿Nos llega rápidamente la simbología del Tímpano del Portal Real de Chartres? Y las discursivas relaciones morales que se contienen en las aparentemente simples composiciones de Greuze —de todos modos, olvidables— ¿son alcanzadas por cualquiera? También puedo, en este aspecto, multiplicar con erudición fácil, los casos. Aseguro al mismo tiempo, que estos se hacen más hostiles al mecanismo discursivo de una mente poco preparada, cuanto más nos alejamos en el tiempo —cuando más

efectivamente antiguo es el arte— o cuando nos llega desde regiones cuyos presupuestos vitales corrientes no compartimos: el arte prehistórico, el de las culturas aborígenes y orientales, por ejemplo.

### Desencuentro del creador plástico y su público

Admito que, efectivamente, sea difícil validar estéticamente el arte contemporáneo, pero también lo es hacerlo con todo lo que contiene el pasado artístico. En cierto sentido —pienso demostrarlo más adelante— lo último es todavía más arduo, pues exige más atención y preparación amplísima. Reconozcamos, de todos modos la existencia de preferencias estimativas por el pasado en relación con lo que se reconoce moderno. Así se demuestra otra vez, lo acertado de una observación de Gideion: la sensibilidad del ser retrasa siempre con respecto a su capacidad mental. En tanto que el hombre admite los adelantos de la ciencia, que usa y reconoce legítimos, pues corresponden a su tiempo y le pertenecen obviamente, se place en la relación sentimental con obras artísticas de otro tiempo, legítimas expresiones de etapas históricas que, en lo existencial, no comparte. Y hasta creo, en esta instancia, que dicha tesis —clara, indiscutible— puede y debe precisarse más. Lo que, de alguna manera, el hombre normal de nuestro tiempo sobreentiende, como ejemplo satisfactorio y vigente de las expresiones plásticas del pasado, son los refritos estilísticos que crecieron alegremente con el historicismo del Siglo XIX. En esa centuria también se extremó la controversia entre tradicionalistas y revolucionarios, que hubo de acentuarse y ventilarse en todos los niveles de la creación.

Para enturbiar más el asunto acumulando incongruencias, al proponerse y aceptar como cierta aquella peregrina unidad en el arte del ochocientos, se suman y mantienen en extraña coexistencia pacífica, los resultados de sus distintas y más opuestas revoluciones plásticas, desde el romanticismo a los herejes del impresionismo. No se recuerda para nada, al hacer tal generalización, las reacciones violentas que se ori-

ginaron, en su tiempo, cuando aparecieron las obras de los pioneros de esas tendencias; que Delacroix, Courbet, Liebl o Monet fueron una rica fuente para el sarcasmo o recibieron la negación más encendida. Ellos, en aquel entonces, tendían, precisamente, a destruir la formalidad rezagada; se habían comprometido, sin temores, con la condición humana que sentían contemporánea y creyeron dar su esencia, lográndolo muchas veces. Tenían, por tanto, que desentenderse de las fórmulas esteticistas. Y el pasado pareció imperdonable por mucho tiempo.

Por último, —y para concluir de demostrar lo falso del planteamiento que analizo— hay otro síntoma evidente de descolocación estimativa: suponer posibilidades de comparación jerárquica entre los ejemplos auténticos de una determinada etapa del pasado y la de los secuaces más o menos conscientes de ser tales, que siguen realizando "a la manera de...". Entre una obra del Renacimiento y una de la academia italiana del ochocientos, entre un paisaje objetivo y preciso de Constable y una versión naturalista de cualquier paisajista actual hay abismos. Basta compararlos; basta ponerlos juntos. La experiencia vale la pena y hasta pienso que debiera obligarse a que la realizaran quienes siguen suponiendo la vigencia de los procedimientos y los fines estéticos de las tendencias históricas. Efectivamente, nadie en el presente es capaz de realizar al nivel y dentro de la propuesta formal del Renacimiento Italiano de la primera mitad del Siglo XVI; pero tampoco lo es para proponerse la instancia del naturalismo que se cultivara en buena parte del Siglo XIX. Los hombres de hoy no son hombres del Renacimiento; y basta. Por eso, entre otras cosas, no dominan el hacer técnico con la solvencia y preocupación creativa de entonces ni se placen en la versión de angelotes satisfechos. Tampoco comparten la directiva cientificista del ochocientos ni viven sus inquietudes políticas. La ciencia de hoy no es empírica; se orienta por caminos y con fines muy distintos a los de la precedente; la vida enfrenta otra realidad social, en la que se está, que no es posible soslayar o desconocer. Y si no se comparan las bases vitales en su amplia comple-



alidad, el resultado de toda actividad artística que se origine desde fuera de esos presupuestos básicos, no puede ser sino un remedo, un reflejo liviano y empobrecido, solamente formal. Los plenairistas de Barbizon vivieron dentro del bosque de Fontainebleau; los paisajistas de hoy que dicen seguirlos, toman contacto con el campo en los fines de semana y alguna vez. Más todavía: como son contemporáneos descreen en lo íntimo de las posibilidades analíticas de sus sentidos. El naturalismo es un acto de fe; y el acto de fe se impone, ahora, otras coordenadas y llega, por tanto a conclusiones distintas. La mayor parte de quienes cultivan tales imitaciones, satisfacen la mediocridad del gusto de una mayoría capaz de adquirir pintura y placerse con superficialidades; se trata, en fin, de hacedores de pintura, con suficiente oficio, sin imaginación ni interés directo en la feroz y embriagante aventura de vivir y crear.

### Arte para grupos

El segundo aspecto de los supuestos denunciados más arriba, vinculados a la actitud generalizada de las gentes con respecto a la plástica contemporánea advierte acerca de un hecho más grave y, de cierto, tangible: el tal arte moderno es algo que tan sólo puede ser apreciado por un núcleo reducido de exquisitos. Queda latente la precisión de que el fenómeno se circunscriba a nuestro tiempo pues no está documentado que ocurriera nada igual en el pasado. Por el contrario fue dentro de las grandes etapas históricas de realización artística que el pueblo y los plásticos se encontraron sin esfuerzos ni violencias, en un mismo plano de intereses; así se daba la más gran extensión del deleite en los diversos niveles sociales.

Más todavía, si la élite actual va engrandeciéndose, si continuamente se engruesan las filas de los adeptos al arte contemporáneo ello se debe, siempre de acuerdo con el planteo citado, a la propagación contagiosa del snobismo. Y sigo: no es que, efectivamente, haya cada vez más cantidad de personas que ciertamente gusten de formas revolucionarias, sino que, se acrecienta el contingente de quienes desean participar

de un ámbito cultural que se supone privilegiado. En una época, no clasista por definición, pero en la que tanto cuentan las clases, no se quiere ser menos o sentirse disminuido y, por tanto, muchos buscan situarse en el seno de los "distintos" acatando sin discusión, ni convicción íntima, sus orientaciones de gusto.

Ahora, recapitemos. Es efectivamente cierto que, en la actualidad sólo una minoría aparece estimando de verdad las diversas manifestaciones de lo que suele calificarse como arte de avanzada, denominación a revisar, pero vigente. Lo que debe derivarse enseguida de tal comprobación es: que si ello es así —y lo es, no cabe duda— tal realidad constituye uno de los grandes contrasentidos de la época, un mentís rotundo a las condiciones típicas, que se admiten válidas y sosteniendo los postulados de la sociedad de masas. Por fin, ella es otra y muy seria comprobación de lo poco eficaces que resultan, en varios sentidos, los planes de educación y los programas concretos realizados para la divulgación y el más amplio acceso de las distintas capas sociales a la convivencia cultural. Aclaro que, de todos modos, el punto no se encara desde ese enfoque cuando se trata. Para mí es, no obstante, asunto tan grave y delicado que estimo necesario, imprescindible, meditar sobre él por extenso; será tratado en otro capítulo.

Cuando se denuncia esa situación reconociendo que las mayorías se mantienen alejadas del problema, se justifica también por qué parecen negativos los valores de la actualidad plástica, cuajada de audacia gratuita y de innecesarias dificultades de apreciación. Pero hay una tesis muy simple y aplicable en todo caso: cuando una obra de arte no gusta o, mejor, no llega a alguien, la culpa de ese desencuentro estimativo no siempre está en la obra; puede hallarse en la persona, aunque ella no sea directamente responsable de su falta de preparación o de limitaciones vergonzantes en su caudal sensible. Reconozco que, en general, no satisface ni conviene admitir que lo afirmado es cierto. Pero ¿alguien se atreverá a discutirlo o negarlo? Y que sea otra verdad no resulta, tampoco, grave. Pues todos estaremos de acuerdo en que por la simple existencia de esa razón no se

justifica la validez de una determinada realidad estética, controvertida o no. Queda en pie la falibilidad del juicio; tanto como la posibilidad y necesidad de revisar valores. Además, nadie ha podido demostrar que las mayorías tienen razón; en arte esto es de una evidencia palpable que la historia explícita a través de todo su transcurso.

Volviendo sobre el tema en su enunciación concreta, importa corregir sin más dilaciones, el error de comparar el presente con etapas históricas anteriores y proponerlas como polos opuestos en lo que a relación popular con la creación contemporánea se refiere. Las referencias y documentos permiten afirmar, por el contrario, que también durante la antigüedad, (y en aquellas etapas para las que lo plástico tuvo primordial vigencia) el arte fue plenamente gustado por minorías tan solo; y que fue en el seno de ellas que se discutió acaloradamente su orientación y se calibró con autoridad, pese a algún error, el alcance de los valores cuando existían. Esta circunstancia se mantuvo con altibajos hasta el Siglo XIX. Fue entonces, cuando, frente a la presión de la estética formulista se produjo, fortalecida, la reacción antiesteticista y un puñado de artistas impuso a su revolución plástica una orientación temática menos atenta al esquema de lo bello y más preocupada por los intereses de la realidad ambiente. Ellos empezaron por reconocer y decidieron exaltar el nuevo impositivo e impostergable acontecer: la gravitación social, en todo su alcance que imponía el hombre corriente, la presión de las masas. Estas circunstancias y sus individuos actuantes definían los lineamientos del mundo en que se vivía. Cuando en Francia, por ejemplo, Courbet emprende la tarea feroz —condicente con su carácter y acción— de eliminar de las grandes composiciones pictóricas a los héroes del pasado, a los dioses y demiurgos de la mitología y a los santos de la tradición cristiana e impone como agonistas de sus cuadros, al campesino cualquiera, al trabajador urbano, y a los distintos personajes de la baja burguesía y el proletariado, tan desusada acción resulta calurosamente sostenida y bien apreciada, sólo por el grupo intelectual, no conformista, de aquel momento.

Recordemos cuan cierta y decisiva es la importancia de las clases inferiores; cómo ellas van imponiéndose y manifestando vigencia por las revoluciones del 30 y del 48. Todavía hoy no se ha querido reconocer la entidad del hecho; entonces, como es lógico, convenía cerrar los ojos. Y así lo hicieron —y hacen— los pudientes y muchos jefes políticos. De ello tienen conciencia, no obstante, algunos artistas, los pensadores, los orientadores del socialismo. Pero sobre todo, no es ignorada por los propios interesados, aunque se hallen desplazados de la consideración inmediata. Pues bien, aquí las incongruencias se magnifican. Advierto que son los integrantes de la baja burguesía y del proletariado quienes más decididamente se oponen o ignoran la orientación nueva de la pintura. Los hombres de campo desconocen por completo que tal cosa existe; los ciudadanos trabajadores, revolucionarios o no, se desentenden del punto o claramente desprecian aquellos cuadros. Pero no creo que esta actitud sea tan disparatada como parece cuando se denuncia simplemente. Porque, ¿cómo podía importarles a ellos que por imágenes visuales y enormes composiciones plásticas se exhibiera su realidad? ¿La querían ellos? ¿La creían digna de obtener jerarquía artística? La pintura era un goce sensual, un regalo de los ojos sin problemática ni acción política. Que los intelectuales provocaran la gestión de protesta que deseaban y nadie les pedía. Había otros medios más efectivos; además ¿era por la pintura o los libros que podía efectuarse un cambio radical en las condiciones de vida?

En cierta medida, las reflexiones anotadas son, aunque lógicas, algo torpes; de cualquier manera señalan otro rumbo capcioso, más desencuentros con lo profundo del problema. Por una parte, la obra de Courbet aporta una afirmativa y realmente audaz revisión del tratamiento plástico; pero lo más rápidamente reconocido, lo evidente para todos, está en la propuesta visual de los temas; y es en mérito a esa innovación que se lo exalta o se lo niega. No había tenido tanta resistencia, en ese sentido, Daumier, de franca incidencia política; pero su obra más copiosa está en los



grabados y las impresiones que se difunden por los periódicos y los libelos.

Es el cronista de hechos o el pintor a pequeña escala, el ilustrador también, que se ubicaría, para la clasificación estética de entonces, en una jerarquía menor. Colocarse, como Courbet lo hiciera, en el plano de la gran pintura para desarrollar asuntos similares, parecía un contrasentido y tenía que negarse enfáticamente. Son las gacetillas de la época, aparte del público, las que se burlan ácidamente de sus telas, de su vocación de enamorado por la fealdad y la trivialidad corrientes; es en los círculos de artistas que se lo discute; el bajo pueblo de París sintió más de cerca y quizá por poco tiempo, como es normal, la intervención de Courbet en la destrucción de la columna Vendome que no su producción pictórica.

Pero era en ésta donde con mayor aliento, el artista intentaba darle, la ubicación destacada que le correspondía como clase, dominante en la realidad y desplazada en la práctica. Ese sector amplísimo de la sociedad desatendió el alegato; lo reconoció improcedente y descolocado. A las clases inferiores de entonces como a las de ahora, allí y en todas partes, les place el lujo, el milagro y la fantasía. Desdennan la ramplona realidad cotidiana en el terreno de la figuración. No se placen asistiendo a la "tajada de vida". Esta era alimento virtual para los exquisitos que aplaudían a Becque y Antoine en el teatro y leían a Zola por la misma época. En cambio los deslumbraba y atrae toda forma que les permita desentenderse de su condición y empinarse por sueño despierto, a los niveles que les son ajenos pero de los que aspiran participar. Y, en pintura, escultura y arquitectura, su orientación se sitúa en seguimiento del gusto que ostentaba la alta burguesía.

Esta a su vez, imitaba sin excesos ni directo compromiso vital a la nobleza extinta. No están satisfechos con lo que tienen o con lo que son, su orgullo de clase se impone en la lucha que entablan y por la cual pretenden, precisamente, salir de ella. Su sensibilidad estética, reconocedora de imágenes, se halla más cerca de la "Riña de Gallos" de Gérome, donde los cuerpos son perfectos y la felicidad de vivir se respira. De la misma manera, en nuestro

tiempo, se comprueba el gran éxito popular de determinadas películas que explotan esa inquietud y ladinamente la incluyen como levadura de una segura efectividad industrial.

Obsérvese por otra parte que toda la plástica soviética, propuesta bajo el rótulo de realismo socialista, presenta obreros y campesinos saludables y fuertes, triunfantes; y mujeres hermosísimas que, con alegría, cumplen su misión en el engrandecimiento de la revolución.

Es un realismo sui generis, que ignora la mugre y el dolor, salvo que ellos tengan lugar en el bando contrario.

### Las élites del pasado

*Las élites del pasado.*— No hay que buscar demasiado lejos; el siglo XIX nos proporciona varios ejemplos de esta circunstancia. La llamada "batalla de Hernani" fue librada entre el público selecto de los estrenos teatrales. Hubo, simultáneamente casi, una querrela franca, entre tendencias pictóricas que se sitúan alrededor de los lineamientos que a la plástica imponen Ingres y Delacroix como antagonistas. Pues bien: el planteamiento y sus efectos directos, se centró en la acción y la prédica de entendidos. Y si las escuelas y salones, el arte oficial, servían al gusto de las clases altas con obras de seleccionada temática y regusto formalista, eran los ricos industriales y los nobles sin título quienes decoraban sus salones con estampas y figuras del campesinado y sus labores. A veces, esos cuadritos estaban firmados por Millet.

Pero la raíz de dicha preferencia se ubica más atrás en el tiempo y así se replantean, con otros individuos, similares niveles selectivos. Habían sido los cortesanos del esplendor del barroco y el rococó, que tenían a su mano la posibilidad del ornamento de su casa con el escenográfico producto de la Academia, quienes prefirieron las escenas de costumbres. Eran las pinturas de los Le Nain y toda la serie de la corriente holandesa, que ellos imponían, por elección, a contrapelo de la corriente.

De todos modos, los desacuerdos entre el quehacer plástico y las calificaciones de valor, la presencia de minorías no conformistas, la oposición neta entre el arte que se

sostiene en directivas tradicionales y el otro, nuevo, de impostación revolucionaria, se pasan por alto. No se recuerdan; o se anotan al pasar, como anecdótico. Todo esto tiene larga data; ocurre en lo antiguo y desde que se impone la conciencia del placer estético. También es cierto que, por entonces, las reacciones no se daban con tanta fuerza ni se conocían bien sus alcances; ni existían los medios de difusión con que contamos ahora, ni se había lanzado, imperativamente, la muletilla del arte popular y el requerimiento de satisfacerlo.

Cada toma de conciencia con un presente determinado lleva a la renovación del lenguaje plástico; esta se hace más aguda y definida cuando los contrastes temporales son mayores. Y en el plano de la sensibilidad es donde se advierte siempre el desnivel social. Cuando llega el Cuatrocientos y los fuertes creadores plásticos de Florencia se imponen la tremenda tarea de modernidad artística que tanto había de señalarlos luego, entonces la mayoría de las gentes se sienten inclinadas a gustar mejor el arte "Trescentesco". Sólo un grupo menor se consideraba capaz de aquilatar, al mismo tiempo, las virtudes de Giotto y Andrea Pisano, la de un genial pensatista que fue Duccio de Buoninsegna y las de los pioneros del nuevo, múltiple y complejo lenguaje.

Cuando, ahora, se precisan características de desarrollo del arte del pasado, obviamente se sitúan las etapas que lo constituyen en relación con las virtudes de los grandes; de quienes el buen y ponderado juicio posterior señala como tales. Tomamos a Caravaggio y le otorgamos, como es lógico, el sitio preferente que le corresponde. No obstante, Caravaggio fue revolucionario de su tiempo, negado también por los grandes encomenderos eclesiásticos. Y fue precisamente él quien dio el tono más acabado para las posibilidades de nutrición renovación al tratamiento pictórico que la posteridad enfrentó y llevó adelante. Su valor, su importancia, fue reconocida por un grupo de pintores y de selectos coleccionistas. Me refiero a los que no aceptaban la existencia de una ley figurativa; la impuesta por voceros mediocres y teóricos ramplones amparados en el malentender

de ciertos postulados que se contenían en las conclusiones del Concilio de Trento. Si nos ubicamos en la época de Caravaggio, encontraremos que el periodo histórico que lo contiene, estimó por encima de su obra la de otros que hoy olvidamos o colocamos comparativamente en nivel inferior; los ubicuos seguidores del clasicismo, los manieristas más sensibleros. Advertiremos más; que la escuela que formara y diera tan grande impulso a quienes lo siguen, también fuera de Italia, se impone por el cultivo y la dedicada admiración de unos pocos. La historia del gusto no coincide con nuestra historia del arte situada preferentemente, en el índice de los grandes, de los verdaderos y más señalados creadores. Ellos se consideraron como tales después, cuando su obra dejó de tener empuje revolucionario, novador; cuando empezó a domesticarse, simplificarse y advertirse su condición distinta en la producción de los segundones que asimilaron sus caracteres generales. Claro que, ahora, el mundo se siente muy orgulloso de la existencia de un Velázquez, de un Rembrandt y de un Vermeer; y al exaltarlos ubicándolos para dar el tono más alto de determinada época, silencia enseguida que el primero fue artista local; que en su tiempo, la valía excepcional de su pintura no salió, sino en contadas ocasiones, de la consideración palaciega y que el mundo lo desconoció por entero o casi, hasta el Siglo XIX. Rembrandt, por su parte, conoció el éxito un tiempo escaso y no trascendió del núcleo de los ricos burgueses de Amsterdam o del grupo judío de la misma ciudad. En cuanto a Vermeer, ese genio de provincias, fue descubierto hace pocos decenios. Los ejemplos podrían multiplicarse; podrían contener, entre otros, a Miguel Angel, cuya obra pictórica más revolucionaria (*El juicio final*) de la *Capilla Sixtina* mereció las reprobaciones más entusiastas, las diatribas más severas. En rigor debió ser destruida; y si se salvó en parte, ello ocurrió gracias a la intervención de una elite, el Colegio de San Lucas. Lo dicho no significa, que el artista excelente merece siempre la reprobación de su época y que está condenado a esperar para su consagración, la medida pausada y más justa de una decantación temporal. Lo que



se mantiene siendo efectivamente cierto es que la exigencia de determinada valoración dentro de lo puramente estético para las obras, por parte de la comunidad es un fenómeno contemporáneo. En el pasado, ellas fueron juzgadas por las gentes en mérito a su adecuación al uso, por su significación inteligible ligada a un destino determinado, por su importancia documental, su carácter de buen ornamento o su validez religiosa o política. Hoy destacamos para el juicio ponderado, el ya citado tímpano de la Puerta Real de la Catedral de Chartres, pero él importó por siglos como símbolo integrante de un conjunto arquitectónico que se imponía al interés vital de los fieles. Y el buen servir de una sociedad, el bien adecuarse a sus exigencias inmediatas, no impide la presencia y afirmación del genio; Fidias, el maestro Mateo, Tiziano y Rubens explicitan, entre otros, tal circunstancia.

De todos modos este superficial discurso histórico no pretende sino testificar con pocos ejemplos, como el arte y las relaciones que su obra guarda con el mundo se escapan de todas las reglas. Busca demostrar, asimismo, que resulta una ligereza insolente afirmar que el hecho de que el gusto de la modernidad se sitúa en unos pocos, es asunto de hoy. Y llama la atención acerca de que, ahora, en este tiempo, el compromiso del hombre con respecto al arte se ha planteado en términos estéticos, lo que significa una novedad; y una penuria. Pero esto también será objeto de análisis por separado.

Llegamos, por fin, a la tercera posición destacada al principio de este capítulo; a aquella que supone que las experiencias plásticas actuales no son sino experiencias y, como tales, pasajeras; que el cansancio del regusto inventivo y del alarde continuado en busca del asombro por efecto de la imprevista novedad, tendrán que revisarse para volver al cauce de la formalidad eterna, y, de alguna manera, insultada.

Como etapa de experiencia, esta que reconocemos existiendo ahora, tiene, para no ser más que eso, extensión excesiva. Las gentes prefieren ignorar tanta amplitud temporal, de la misma manera que desconocen la complejidad y característica de

los muchos movimientos artísticos que la etapa contiene.

Se refieren, por ejemplo, al futurismo y al cubismo, que son corrientes periclitadas, como propuestas actuales o términos que, de alguna manera, aluden al persistente desplante, a la audacia sin base crítica, a la improvisación gratuita. Claro que cuando se refieren a que de cierto existen experimentaciones y a la posibilidad de un balance que amengüe sus productos, están diciendo una verdad exacta; pero esta verdad no contiene la intención peyorativa que los anima al formularla. Por otra parte, en el año 1913, ya se habían fijado los caracteres generales de todas las corrientes aproximadamente codificables del tiempo presente. Deste entonces y hasta Jackson Pollock —también después de él— los artistas no han hecho sino profundizar en los caminos que, por entonces, se habían señalado en cierta medida, afirmando como tomas de posición, realidades y posibilidades de desarrollo. Basta enunciar lo que antecede —perfectamente probado— para reconocer que aparte de la actitud y la acción experimental hay concreciones.

Y esta es una característica permanente, porque siempre se experimentó para llegar; y el ejemplo más grande de esa aventura creacional, está, precisamente, en el Renacimiento italiano. En cuanto a suponer que existe una sola manera de encerrar y resolver el problema artístico es, precisamente, desconocer su condición de problema y una intencionalidad más para quitarle al arte su exacta dimensión humana, su raíz íntima en la vida.

Varias veces se señaló a un autor ó a una escuela como paradigmas absolutos para la realización plástica.

Asistidos por la idea del progreso que lleva a la perfección, los estetas e historiadores que reconocieron etapas de logros superiores, seguidos y precedidos por otras de balbucesos y decadencias, indicaron aquellas por excepcionales y decidieron que había que volverse al cauce virtuoso con similares o iguales atributos.

Admitamos por un momento que efectivamente ocurre lo enunciado: que los períodos se suceden fatalmente, si a uno de auge sigue otro de inferior nivel que fal-

sea al anterior para volver penosamente, a reiterar las directivas formales transitoriamente abandonada. Entonces el problema se simplifica hasta no pesar; todo consistirá, —para la mejor gloria del arte— en reconocer de una buena vez cuál es el tono y la medida canónica de lo mejor. Una vez establecida tal característica ¿por qué no apurar las etapas de decadencia inevitables y retomar la buena senda? El planteo, así expuesto parece absolutamente incontrovertible. Pero falla por todos lados. El juicio estético histórico más ajustado no puede seguir reconociendo similitudes substanciales entre el clacismo del Siglo XVI y el griego del Siglo V. Tampoco admite que el barroco, por ejemplo, sea la decadencia del renacimiento y que al románico se lo considere preludeo del gótico. Hasta el manierismo va logrando, en la calibración valorativa su individualidad estilística y su legitimidad temporal. Dentro de esta revisión estimativa ¿dónde queda establecido y decididamente demostrado que una tendencia se sostiene porque es superior y debe, por tanto considerarse ejemplo permanente al que volver y adaptarse? Lo cierto y admisible es que tal distinción jerárquica no acontece sino en el plano de la preferencia individual.

El artista que, impuesto de la conclusión enunciada y compartiendo la razón del postulado que contiene, se dedique a retomar las formas del pasado para encerrar dentro de ellas los resultados de su quehacer estético, se limita a la condición de secuaz, se reconoce como inferior y no llega a nada o llega a muy poco. Si algo no tiene el artista de verdad es esa posición desmerecida, de pobre repetidor de soluciones, de admitido segundón. Cuando el plástico del Siglo XV italiano admiraba la producción greco-romana lo hacía con intensidad pasional, con convicción sin desmayos; pero su lógica tenía más despierto alcance. Puesto que lo mejor estaba ya logrado y podía tenerse, lo efectivo hubiera sido empeñarse en nuevos descubrimientos arqueológicos. Si aquellos eran perfectos ¿valía la pena preocuparse de otra cosa que de gozar lo que ya se poseía? ¿Por qué rehacer o imitar? Pero no imitaron; y si reconocieron el supremo va-

lor de los productos artísticos de un período pasado, por eso y pese a ello, no dudaron en emularlos y superarlos muchas veces. No partieron de las formas reducidas a fórmulas, sino que estudiaron afanosamente las bases conceptuales y analizaron los restos que tenían a mano para salir de allí y llegar más lejos. El artista de verdad no teme considerarse por encima del resto de sus congéneres. Si no partiera de esa base —que otros revisarán— tampoco se empeñaría en incrementar con su aporte al acervo artístico mundial.

De todos modos, cabe preguntarse; ¿se ha errado tanto, tan gravemente en las tendencias contemporáneas? ¿Tendrá que llegarse a virar la orientación seguida aunque esa revisión no implique la asimilación a determinada solución anterior?

Pues bien: nadie puede negar que hubo y sigue habiendo yerros y altibajos notorios; esa ha sido característica permanente de toda creación, siempre. El legado que nos llega del pasado se ha cernido y lo que queda a nuestro juicio mantiene calidad coherente y muy alta. Ahora, en cambio, no se ha desbrozado el grano de la paja y todo se nos presenta confundido. Más aún: los intereses de todo tipo, que se ligan a la producción estética y la fuerza de divulgación, mantienen vigente y en plena expectable calificación a la obra integral de la mayor parte de los maestros modernos, lo que es afirmación excedida. En cierta forma, son esos factores, no siempre artísticos, los que impiden llegar al balance más justo de las obtenciones.

La comprobación de errores y desniveles no anula la vigencia de lo hecho. En cuanto a predecir una firme, inexcusable exigencia revisionista, esa es deducción tan gratuita y mucho más general que la otra: de tendencia formalista para todo lo que pretendiera llegar a nivel valioso. Porque no hay predicciones posibles; no hay profecías valederas en arte.

Este es un producto vital, repito; está íntimamente ligada a la existencia misma. Y tanto valdría señalar de antemano cuáles serán las inquietudes y coordenadas de vida del hombre del futuro. Una propuesta de tal calibre, solo cabe en la novela;



no es atributo de la historia. Varias veces se ha previsto, con justas razones, la orientación subsiguiente y más legítimas del arte; si alguna vez se acertó, eso fue debido a la casualidad. Cualquier pensador de cualquier tiempo tiene a su disposición factores conocidos, pero es imposible abar-

carlos todos y, muy especialmente se encuentra impedido de considerar a otros, los que llegarán. ¿Hubiera podido el hombre del Siglo XIX prever que llegaría a imponerse un nueva física y distintos postulados matemáticos, pongo por caso? La historia enseña, precisamente a no exedersse en la práctica zahorí.

## Solidaridad con Universitarios Argentinos

SOCIOLOGOS DE TODO EL MUNDO, REUNIDOS EN EVIAN, REPUDIAN LA REPRESION CONTRA LOS UNIVERSITARIOS Y ESTUDIANTES ARGENTINOS.

Presidente de la Nación  
Teniente General Juan Carlos Onganía  
Casa de Gobierno  
Buenos Aires

El Grupo de sociólogos firmantes se siente profundamente afectado por las medidas tomadas contra las Universidades Argentinas y quiere expresar su protesta contra las brutalidades cometidas con respecto a profesores y estudiantes. También quiere expresar su solidaridad con las demandas de los profesores Argentinos que exigen el restablecimiento de la libertad académica, el autogobierno democrático de las Universidades y su completa autonomía. Pide la reintegración a sus posiciones académicas de todos los profesores que han renunciado sin discriminación política religiosa o ideológica de especie alguna. Finalmente pide a las autoridades actuales de la Argentina que restauren en las universidades las condiciones adecuadas que hagan posible para los profesores renunciantes reasumir sus deberes académicos y científicos. Si vuestro gobierno no restableciera esas condiciones un daño irreparable sería causado por muchos años a las Universidades Argentinas y al País entero.

Reinhard Bendix, (California, Berkeley); Martin S. Lipset, (Harvard); Stein Rokkan, (Bergen); Gino Germani, (Harvard); Alessandro Pizzorno, (Ancona); Talcott Parsons, (Harvard); Edward Shils, (Chicago); Johan Galtung, (Oslo); Renato Treves, (Milan); Georges Friedmann, (Paris); Aldo Solari, (Montevideo); Robert Merton, (Columbia, New York); Raymond Aron, (Paris); S. N. Eisenstadt, (Jerusalem); John Rex, (Dorham, Inglaterra); D. I. Dales, (Essex, Inglaterra); Ruth Glass, (University College, Londres); Jacques Dofny, (Montreal, Canadá); Jean J. Loubser, (Toronto); José Vidal Beneyto, (Madrid); Alain Touraine, (Paris); Dumazedier, (Paris); Jean Daniel Reynaud, (Paris); D. Storper Pérez, (Paris); Louis Couvreur, (Paris); Mattei Dogan, (Paris); Eric de Dampierre, (Paris); F. Ferrarotti, (Roma); Nora Federici, (Roma); Vittorio Castellano, (Roma); Mino Vianello, (Roma); Adolfo Beria di Argentine, (Milano); Roberto Moscati, (Milano); Franco Ferraresi, (Milán); Marino Livolsi, (Milán); Franco Rositi, (Milan); Guido Martinotti, (Milán); Claudio Stroppa, (Milán); Giorgio Galli, (Bologna); Alexander P. D'Entreves, (Torino); Natalie Rogoff Ramsøy, (Oslo); S. Dedijer, (Lund, Suecia); Ulf Mimmelstrand, (Uppsala, Suecia); Ch. Lalive D'Epina, (Ginebra); Jean Ziegler, (Ginebra); Pablo Lebedz (Londres, "Survey"); Kurt H. Wolff, (Brandeis, Waltham, USA); Juan Eugenio Corradi, (Brandeis, USA); John David Ober, (Connecticut College, USA); Berkeley, USA); Robert Rowland, (Cambridge, USA); Daniel Lerner, (M.I.T. T. J. Scheff, (California, Santa Bárbara, USA); Neil Smelser, (California, Cambridge, USA); Orlando Fals Borda, (Columbia U. y U. Nacional de Colombia); Herbert J. Gans, (Columbia, New York);

(siguen las firmas)

## Siete poetas españoles recientes

Juan Carlos  
Curutchet

"Hartos de un mundo sin la dignidad del peligro..."

J. L. Borges

I  
La guerra civil, a cuyo largo proceso de incubación y final estallido permanecieron ajenos los poetas de la generación del 25, proporciona un testimonio invaluable de hasta qué punto la poética de esta generación aparecía como básicamente fundada en su divorcio de la realidad. Como es fácil de suponer, esta guerra afectaría con intensidad incomparablemente mayor a toda una generación que la viviría en plena juventud y en cuyas retinas quedarían grabados para siempre el horror y la destrucción que ella trajo aparejados. Esta segunda generación, cuyo solo nexo de unión estaría dado por la proximidad de sus fechas de nacimiento y la trágica experiencia de una guerra vivida en plena juventud, es la que comenzará a publicar sus primeras obras con la iniciación de la postguerra. Rápidamente, sin embargo, se escindirá en dos grupos ideológica y estéticamente contrapuestos, escisión ésta que se manifiesta ya con toda claridad incluso en sus publicaciones iniciales. La primera estará representada por poetas como Vivanco, Panero, Rosales y Ridruejo. La segunda por poetas como Cremer, Nora, Celaya, Otero, Hierro y Garciasol. Un breve repaso de sus características más notorias, proporcionará ciertas claves para una cabal comprensión de su desarrollo y —en el primero de los casos— agotamiento posterior.

Los poetas del primer grupo proclamaron como lema el retorno a la tradición. Sobre la naturaleza de esta actitud informan acabadamente unas palabras de Weidlé: "En la mayor parte de los países de Europa el llamado a la tradición es un gesto esbozado por una élite, un llamado a la defensa de algún valor amenazado, cuando no es el simple camoufflage de una actitud estérilmente conservadora que no se esfuerza más

que en mantener tal o cual ventaja de orden moral o material" (1). Estas palabras puntualizan con toda claridad hasta qué punto tradición y retórica se han confundido en la literatura contemporánea. Nada más simple empero que establecer entre ellas una tajante distinción.

El poeta crea a partir de la tradición, porque su tradicionalidad proviene de conocer, asimilar y recrear en su propia poesía muchas conquistas de la poesía que le antecedió. Su actitud, sin embargo, no es pasiva, mecánica —ni podría serlo—, puesto que la tradición es ella misma, en su conjunto, un complejo dinámico, en completa y pertinaz transformación. Un llamado a la tradición resulta difícilmente comprensible puesto que la tradición no se busca, no está detrás del poeta, no es algo recluso en el pasado. Toda poesía, en la medida en que se valora y es aceptada como tal se convierte, de hecho, en tradición. Pero, también, en la medida en que determinadas épocas la rechazan o, más simplemente, la ignoran, le vuelven las espaldas, en esa medida deja de ser tradición para convertirse en arqueológico vestigio de una edad extinguida. Por tradición, entonces, cabría entender el conjunto de incitaciones que el pasado propone a la poesía, aquello que mantiene viva la continuidad de la creación poética a través de los años.

La retórica, en cambio, es una cristalización de formas, una vetusta codificación de lugares comunes presumiblemente ennoblecidos por la pátina del tiempo. Cuando un elemento de la tradición envejece, transformándose en material de deshecho, rechazado por la purificadora evolución histórica, se convierte en tópico, en elemento degradado, envilecido por un uso repetido y abusivo. Puesto que ya, de hecho,



su vigencia se ha perdido, una ciencia normativa se empeñará en devolverle actualidad, y como nadie recurrirá a él por propia voluntad, los nostálgicos de edades superadas legislarán su imposición incorporándolo a ese conjunto de venerables antiguallas conocidas por el nombre de preceptiva. El poeta que se subordina a la retórica, en consecuencia, que la acepta, la padece o la practica, no describirá paisajes reales, por ejemplo, sino inocuas estampas paisajistas calcadas de algún otro poeta ejemplar. Compilará, como Vivanco y Rosales, antologías de la poesía heroica, en un vano intento por retrogradar —aunque idealmente— a los “dorados” tiempos del imperio; o cantará, como Luis Rosales, acerca “De cómo fue gozoso el nacimiento de nuestro Señor”, en una no menos vana tentativa de restituir a la poesía actual el candor y la inocencia idílicas que informan los mejores villancicos navideños de Lope y Góngora; o entonará melancólicas endechas de repulsa a la moderna sociedad industrial, componiendo un verdadero y anacrónico “menosprecio de corte y alabanza de aldea”.

Estas metáforas de evasión y alienación en el pasado, serían muy pronto acalladas por un segundo grupo desmembrado de esa misma generación. Ya desde sus primeras publicaciones (“Yo no canto la historia que bosteza en los libros”, escribía Nora), un viento de renovación reverdecía el agostado tronco ibérico, pero cuando en 1952 Francisco Ribes edita su ya legendaria “Antología consultada de la poesía española”, es posible advertir hasta qué punto ha arraigado en los jóvenes escritores la conciencia de una responsabilidad histórica. Un impetuoso torrente de creadores, Eugenio de Nora, José Hierro, Gabriel Celaya, Blas de Otero, estimulados por algunos poetas mayores que, como Vicente Aleixandre, habían comenzado por aquella época a variar fundamentalmente su concepción de la poesía, proporciona una clara visión de la magnitud de este fenómeno. Frente al esteticismo culposo de los neo-garcilasianos, José Hierro advierte la irremediable condición unitaria de la creación poética:

*Tu fin no está en ti mismo (“Mi obra”, dices),  
[olvidas  
que vida y muerte son tu obra.  
Y que el cantar que hoy cantas será borrado un  
[día  
por la música de otras olas.*

(Para un esteta)

Vicente Aleixandre inicia con “Historia del corazón” su peregrinación por los grandes temas de la solidaridad y la convivencia humanas formulando (sobre ello volveremos después) su ya célebre definición: “Poesía es comunicación”. Blas de Otero golpea en la crepuscular agonía de la poesía pura dedicando sus libros “a la inmensa mayoría”, y Gabriel Celaya proporciona otro dato fundamental para la comprensión de este movimiento al afirmar que “la poesía no es un fin en sí, sino un instrumento para transformar el mundo”.

Silenciosamente recluso en el presidio de Alicante, e inmediatamente anterior a todos ellos (muere en 1942), florecería el genio poético de quien, casi dos décadas más tarde, sería reivindicado como la figura más importante de este período y el nexo de unión con la poética de Machado. Se trata de Miguel Hernández, el hombre que anduvo, vivió, conoció las más profundas derivaciones que le es dado alcanzar a la amargura en el corazón humano y ya, desde el recodo del camino, luminosamente “regresado”, oferta su piedad a modo de generosa expiación incluso por lo que ha padecido.

La poesía de Miguel Hernández es en su más íntimo sentido una poesía de la exasperación: una desorbitada exaltación de todo aquello que por sí constituye la razón de la existencia. Con el paso de los años, esta poesía derivó hacia cauces más equilibrados, más tranquilos, hasta alcanzar en poemas como “Hijo de la luz y de la sombra” la serenidad y el nítido perfil de una obra clásica. Su huella, no obstante, se perdió. Urdidos en la desolación de la derrota, condenados al humillante silencio que sólo comenzaría a resquebrajarse casi veinte años después, esta poesía gravitó escasamente en la creación de los poetas posteriores. E incluso cuando éstos volvieron sus

ojos hacia Hernández, no se encontraron con el poeta que hoy aceptamos y veneramos, con aquel prodigioso orfebre del vocablo cuyo descubrimiento se produce hacia 1958 más o menos, sino con el mito Hernández, el legendario pastor inflamado de justa indignación cuya existencia se truncó con la caída de la República. Paradójicamente, y durante muchos años, el fulgor del mito continuaría relegando la significación de su poética.

Un sugestivo vuelco sobreviene en esta evolución a mediados de la década del 50. Para ello inciden por igual una apertura de la poesía española a los problemas de la nueva estética y una recuperación de la tradición de Machado y Hernández, junto con una integral asimilación de la importante experiencia vallejiana. Las más significativas figuras de la poesía de este siglo —T. S. Elliot, Bertold Brecht, Constantino Cavafis, Giuseppe Ungaretti, Nazim Hikmet, Archibald Mac Leish, Gotfried Benn, Cesare Pavese— encuentran en España numerosos comentaristas y excelentes traductores. En estas propicias circunstancias tiene lugar un profundo replanteamiento crítico de la cuestión estética.

El poeta —el artista— de hoy, comienza por experimentar angustia o asombro (vale decir, desconcierto) por encontrarse situado en una realidad contradictoria y en la que no se reconoce. Mira a su alrededor y el universo no le devuelve la mirada. A partir de la experiencia de esta radical desagregación de su contorno, explora, intenta conocer el origen de su desencuentro. Al artista de ayer no se le ocurría poner en tela de juicio la inteligibilidad del mundo; el poeta de hoy parte de la intuición de la esencial pluralidad del universo. El lector de ayer era simplemente el maravillado espectador de un despliegue de talento expositivo; el lector de hoy accede a una experiencia de la que participa como creador. Aquel robustecía en la lectura una imagen preconcebida del universo; éste siente debilitarse con la misma su imagen de la realidad. El poeta de ayer escribía para alienar al lector en el mundo de las apariencias; el poeta de hoy crea para des-

truir esas mismas alienaciones. Aquel procuraba certezas; ésta genera una fecunda nostalgia de la libertad.

A través de este replanteamiento se advierte la caducidad de una estética para la cual poesía y comunicación —recuérdese la definición de Aleixandre— eran actos equivalentes, términos sinónimos. El poeta de hoy no escribe para comunicarse puesto que descubre que nada tiene que decir. Desde esta perspectiva es posible entender cómo la función creadora del intelecto se realiza a través del lenguaje, y también porque, consciente de la esterilidad creadora del lenguaje cotidiano, por su condición de mero código adecuado a la más elemental necesidad de comunicación, el poeta emprende la búsqueda de la expresión que restituya a la palabra su poder original. Sus poemas son así otras tantas aproximaciones al desconcierto imperante a su alrededor, tentativas de desenmarañar su inextricable sentido más allá de la puerilidad anecdótica. El problema no consiste en qué decir, sino en el cómo, en la expresión. “Lenguaje es poesía —escribe Elizabeth Sewell—, y un poema no es otra cosa sino los propios recursos del lenguaje cuando se emplean en toda su plenitud” (2). De allí que el propio poema tienda —cada vez más— a convertirse en el objeto del poema.

La estética tradicional —en una palabra— proponía la imagen de la obra de arte como resultado de un desarrollo perfectamente previsto y orgánico, como expresión analógica de un universo inalterable y coherente a través del cual el lector —el espectador— asistía al despliegue de inventiva con el que el artista más o menos velaba la exigencia de un mensaje. En contradicción con ella, la nueva estética propone la superación de esta desgastada imagen a través de la concepción de la obra artística como una suma de posibilidades de interpretación.

Hoy, pues, con la dudosa perspectiva que los escasos años transcurridos permiten establecer, acaso resulte posible identificar en la evolución de la poesía española de estos últimos treinta años el simplificador



esquema de los tres momentos hegelianos: tesis, antítesis y síntesis. Después de una primera fase de epicureísmo verbal (Sensualismo de la generación del 25: Lorca, Alberti, etc.), viene la fase militante, ascética y doctrinaria de quienes reivindican para la poesía una **utilidad** (Compromiso de la primera generación de postguerra: Nora, Celaya, Otero, etc.); pero la tercera fase conjuga ambas tendencias con su riqueza y diversidad de experiencias vitales sometidas a la purificadora ordenación del pensamiento.

Recapitulando: en la primera encontramos la despreocupada concepción de la poesía entendida como jubilosa inconsciencia de las limitaciones de la realidad exterior, en la segunda, el voluntarismo programático del poeta para quien el poema sólo es concebible en función de otra instancia superior y, en la tercera, la actitud de aquellos para quienes la misión del poeta probablemente consista, si no en modificar, al menos en esclarecer este tumulto de la realidad con imágenes más o menos profundas, hermosas y coherentes. Del esquema precedente no debe inferirse, por supuesto, la sospecha de algún tipo de mecanicismo reproductor. Todos estos poetas —como se verá en seguida— exhiben características personalísimas que, sin romper la coherencia de los postulados generacionales, reivindican la disparidad dentro de la homogeneidad, y reconocen la naturaleza puramente dialéctica de la experiencia poética, entendiéndola como experiencia creadora a la vez que incesantemente recreada por los condicionamientos del contorno.

Los siete poetas escogidos para ejemplificar estas aseveraciones: José Agustín Goytisolo, Carlos Barral, Angel González, Félix Grande, José Manuel Caballero Bonald, José Angel Valente y Jaime Gil de Biedma, aparte de ser siete voces profundamente representativas del proceso señalado, acaso resulten también siete de los más puros realizadores de este promisorio alumbramiento de la más reciente estética europea. Desde el punto de vista de esta renovación poética, España debía necesariamente resultar una Tierra Prometida.

En un "Seminario internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea" celebrado en Madrid hace algunos años, Luis Martín Santos, el extraordinario y malogrado novelista de "Tiempo de silencio", aludía a las paradójicas consecuencias de la falta de libertad intelectual porque atravesaba su país. "Carencia —escribía— que, cuando no llega a ser totalmente asfixiante, produce un cierto vigor, casi fisiológico, en la agresividad y la protesta". Esta condición de "libres y desesperados aspirantes a la libertad" (que posibilita la rebeldía sin deliberación, la angustia sin nihilismo y, en última instancia, la saludable diversidad creadora dentro de la homogeneidad de una actitud imperativamente impuesta por el medio), es lo que concede a estos poetas su particularismo dentro de una cultura estragada —como la europea— por las alienaciones metafísicas y un racionalismo empobrecedor.

## II

### JOSE AGUSTIN GOYTISOLO

José Agustín Goytisolo, el programático y encolerizado satírico de los magistrales "Salmos al viento", miembro de una familia de considerables narradores, supone, dentro de este panorama, una curiosa excepción. En efecto, mediante un corte transversal, es posible identificar en su obra dos vertientes simultáneas. Una que se define por la incorporación de un elemento habitualmente desechado por la estética tradicional, casi siempre imbuída de apriorística trascendencia: el humor (que a menudo es sarcasmo y otras veces ironía). Y una segunda, de carácter marcadamente autobiográfico, en que el poeta realiza una suerte de desolada peregrinación por los laberintos de la conciencia y el recuerdo. Estas dos vertientes, sin embargo, pese a toda su aparente disociación, son perfectamente reductibles a una concepción unitaria fundada en la confrontación de un opaco presente con un pasado ilusorio. Profundamente esclarecedor resulta, en este sentido, su patético "testimonio".

### TESTIMONIO

Quiero dejar  
escrito  
lo que pasa.  
Voy al balcón,  
asomo  
la cabeza.  
Veo crespones,  
lanzas,  
rodeando el ataúd  
en donde  
yace  
la alegría.  
Un hombre  
levanta  
la bandera  
terrible.  
Suena su voz  
como un tambor  
oscuro.

Luego,  
silencio.

Sólo  
un niño  
llora.  
Son las exequias de la libertad.

### CARLOS BARRAL

De Carlos Barral reproduzco un poema en el que, curiosamente, se encontrará una impecable superación del conflicto entre el clacismo del procedimiento (técnica) y romanticismo de la actitud (sentido). "Baño de doméstica" resuelve estilísticamente esta profunda contradicción. Los elementos de esta poesía son proporcionados por la experiencia individual del poeta, pero van siempre referidos a una experiencia comunitaria, colectiva, para la cual la realidad se presenta como un caótico juego de posibilidades cuya percepción y comprensión sólo se da en la medida en que el poeta las enuncia. La persistencia de esta recurrencia a los elementos de la Historia, será pues, correlativa de una pareja insistencia en el poder evocador de la palabra, en la posible virtud cualificadora del lenguaje creador.

### BAÑO DE DOMESTICA (1936)

Entonces arrojaba  
pedrecillas al agua jabonosa,  
veía disolverse  
la violada rúbrica de espuma,  
bogar las islas y juntarse, envueltas  
en un olor cordial o como un tibio  
recuerdo de su risa.

¿Cuántas veces pudo ocurrir  
lo que parece ahora tan extraño?  
Debió de ser en tardes señaladas,  
a la hora del sol,  
cuando sesteaba la disciplina.

En seguida volvía  
crujiendo en su uniforme almidonado  
y miraba muy seria al habitante  
que aún le sonreía  
del otro lado de la tela metálica.  
Vacía el barreño  
sobre la grava del jardín.

### Burbujas

en la velluda piel de los geranios.  
Su espléndido desnudo,  
al que las ramas rendían homenaje,  
admitiré que sea  
nada más que un recuerdo esteticista.  
Pero me gustaría ser más joven  
para poder imaginar  
(pensando en la inminencia de otra cosa)  
que era el vigor del pueblo soberano.

### ANGEL GONZALEZ

Está claro que lo que primordialmente interesa a Angel González es la criatura humana tomada con su nombre y apellido, con su personal historia, con su gesto dado y su individualidad maciza. Conozco dos sonetos escritos por González. Por razones obvias, su poesía no demuestra ninguna propensión a encauzarse a través de formas tradicionales. En "Luz llamada día trece", sin embargo, además del consumado dominio de los resortes expresivos, exhibe una llamativa originalidad: un máximo de ajuste entre la claridad de la forma inerte y la vitalidad de la palabra creadora.



## LUZ LLAMADA DIA TRECE

A cada cosa por su solo nombre.  
Pan significa pan; amor, espanto;  
madera, eso; primavera, llanto;  
el cielo, nada; la verdad, el hombre.  
Llamemos luz al día, aunque se asombre  
quien dice "es martes hoy, ayer fue santo  
Tomás, mañana será fiesta". Cuánto  
más verdadera que cualquier pronombre  
es esa luz que cuaja el aire en día!  
Hoy es la luz llamada día trece  
de materia de mayo y sol, digamos.  
Y si hablamos de mí —puesto que hablamos,  
de algo hay que hablar—, digamos todavía:  
pasión fatal que como un árbol crece.

## FELIX GRANDE

De Félix Grande transcribo un poema de "Música amenazada" (Premio Guipúzcoa de poesía 1965) donde se manifiesta claramente la pura raíz vallejiiana de esta poética desolada: la vida representada como una metáfora del desencuentro. En este caso, sin embargo, y pese a los inevitables matices elegíacos, no se da en el poeta la tentación de evadir esta tortuosa evidencia. Hay, en cambio, un sentimiento de confusa fraternidad que, sin soslayar la radical disparidad de los seres, tiende a reivindicar la pasión y la rebeldía como praxis liberadora de la corrosiva petrificación de un medio hostil.

### LA PAREJA

Tanta desolación  
nevando  
sobre la emocionante calavera del hombre,  
tanta amenaza  
torturando  
con sus bíceps laboriosos y oscuros,  
tanta mentira  
obstaculizando  
el camino bovino de la historia,  
tanta guerra  
empujando conciencias a su origen selvático  
donde no conocieron más que al miedo y el  
[hambre  
—dos fracasos entonces, dos fracasos ahora—,

tanto reojo, tanta pesadilla diurna,  
tanta infamia ensuciando con vómitos de fuerza  
al cráneo liberal del hombre,  
tanto anticipo funerario  
inyectado en las sienas  
como un residuo líquido de horror,  
tanto odio eyaculando lápidas,  
tanta diarrea de asesinatos,  
tanta infección, tanto desprecio  
ensordecen la melodía y agrietan al descanso,  
enmudecen al sol sonoro, carcomen la noche

[solemne,

ciegan las calles, astillan las ciudades,  
sofocan las naciones y quieren refutar al mundo;  
en cuanto al hombre y la mujer,  
los retuercen, los desfiguran, los recubren de

[cartes,

los contaminan de desastre,  
los ensucian, los pisan, los ultrajan.  
Aplaudida, llorada, amada sea  
la ofendida pareja de mi siglo  
que con dificultad y obstinación mellizas  
se coge de las manos sobreviviendo épicamente,  
tratando de soldar el quebrado sentido de la  
[tierra  
por debajo del tiempo epilepsiaco, la ruina y el  
[crimen.  
Amado sea tan machacado e inmortal desafío.

## JOSE MANUEL CABALLERO BONALD

En Caballero Bonald se encontrará, muchas veces, una incomprensible propensión a la retórica y el falso patetismo, a las palabras y frases altisonantes, al estilo colorista, enfático y exhuberante que, por deficiencias de contención, degenera con facilidad en afectación. Cuando la conciencia creadora consigue subordinar esta anarquía del detalle a la estructura general del poema es posible advertir hasta qué punto Caballero Bonald es un genuino creador. Poemas como "Mi diario reencuentro con la fe" lo redimen con creces de sus numerosas —y tumultuosas— exageraciones.

### MI DIARIO REENCUENTRO CON LA FE

Desde donde me vuelvo  
a la pared, en medio de la noche,

desde donde estoy solo  
cada noche, cautivo  
bajo mi propia libertad, allí  
me hallo según la fe que me fabrico  
cada día.

Lavada está mi vida  
por virtud de su polvo. Ayer, mañana,  
viven juntos y frágiles, conforman  
mi memoria conmigo.  
Únicamente soy  
mi libertad y mis palabras.

## JOSE ANGEL VALENTE

En sus antípodas, José Angel Valente cultiva la deliberada y engañosa simplicidad de la expresión directa, mostrando una preferencia sin concesiones por el estilo claro, objetivo y seco, por las cortantes definiciones, las frases breves, precisas y sin color. Es decir, hay en Valente un estricto y obstinado materialista que se empeña en desembarazar la realidad de estorbos. Su estética invalida la exageración, y aún cuando no excluye para nada la exaltación, una conciencia alerta y vigilante extirpa todo matiz grandilocuente del estilo.

### LA PLAZA

La piedra está  
firme y anónima.  
Sostienen los pilares  
con gravedad la sombra acogedora.  
Aquí alguien habló  
tal vez a hombres unidos  
en la misma esperanza.  
Tal vez entonces  
tuvo en verdad la vida  
cauce común y fue la patria  
un nombre más extenso  
de la amistad o del amor.

Aquí  
latía un solo corazón unánime.  
Porque fue éste  
lugar de comunales  
sueños, repartidas faenas,  
palabras pronunciadas  
con idéntica fe.  
Tal vez sólo por eso  
la piedra aún se levanta

donde, piadosamente,  
en el aire extinguido,  
mi mano toca ahora  
la soledad.

## JAIME GIL DE BIEDMA

Al alto vuelo épico de valente opone Gil de Biedma la simplicidad de un deliberado tono menor. Si en aquel el verso delinea nitidamente el contorno de un pasado ensangrentado por el odio, el rencor y la venganza, en Biedma es rememoración pausada de un mundo extinto y decadente. Y si Valente es hondamente meditativo y cultiva la rotundidad del verso, y éste adquiere en él la sequedad y brevedad de un latigazo, en Biedma es frase amplia y recargada, grávida de todos los matices de la emoción y voluntariamente evadida de toda precisión definidora. Valente es, pues, un épico, y Biedma un lírico, pero de ambos emerge un idéntico concepto de la Historia y comprensión idéntica de los problemas y el pasado de la patria. El primero la despoja de su ropaje heroico; el segundo de su candor ideal. Ambos la restituyen con similar amor y vocación de rebeldía.

### INFANCIA Y CONFESIONES

Cuando yo era más joven  
(bueno, en realidad, será mejor decir  
muy joven)

algunos años antes  
de conoceros

y  
recién llegado a la ciudad,  
a menudo pensaba en la vida.

Mi familia  
era bastante rica y yo estudiante.  
Mi infancia eran recuerdos de una casa  
con escuela y despensa y llave en el ropero,  
de cuando las familias  
acomodadas,  
como su nombre indica,  
veraneaban infinitamente  
en Villa Estefanía o en La Torre  
del Mirador

y más allá continuaba el mundo



con senderos de grava y cenadores  
rústicos, decorado de hortensias pomposas,  
todo ligeramente egoísta y caduco.  
Yo nací (perdonadme)  
en la edad de la pérgola y el tennis.  
La vida, sin embargo, tenía extraños límites  
y lo que es más extraño: una cierta tendencia  
retráctil.

Se contaban historias penosas,  
inexplicables sucedidos  
no se sabía dónde, caras tristes,  
sótanos fríos como templos...

Algo sordo  
perduraba a lo lejos  
y era posible, nos decían en casa,  
quedarse ciego de un escalofrío.  
De mi pequeño reino afortunado  
me quedó esta costumbre de calor  
y una imposible propensión al mito.

### III

“Repensar los lugares comunes es la mejor manera de liberarse de su maleficio”, escribió en una oportunidad Unamuno. Si el lugar común había sida hasta ahora uno de los elementos característicos de la

poesía de España, algo que, invadiéndola, había perturbado desde distintos ángulos su evolución, sometiéndola a contingencias desprovistas de valor estético, de inevitabilidad y esplendor creativos, en 1955 aproximadamente puede situarse esta ruptura (mejor llamarla superación, puesto que no es sino una decantación de importantes intuiciones anteriores), con la aparición de un homogéneo grupo de creadores para quienes, según la feliz observación de Tristán Tzará, “las locuciones, los lugares comunes y los giros son la formulación poética del genio popular”. Una recreación, un repensar estos elementos incorporándolos como materia viva de la creación poética, siempre sujeta a la peculiar reelaboración de cada uno de estos jóvenes creadores, surge así como característica unitaria de la más joven —en el doble sentido de pujante y reciente— poesía de España.

(1) “La sabiduría de las antiguas moradas”, *La Nación*, 13/9/64.

(2) “Language is poetry, and a poem is only the resources of language used to the full” (Elizabeth Sewell: “The Orphic Voice. Poetry and Natural History”, Routledge & Kegan Paul, London, 1960).

## MUNDO NUEVO REVISTA MENSUAL DE AMERICA LATINA

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

### Sumario del núm. 4

GUIDO RODRIGUEZ, Nueva poesía colombiana (Antología). CARLOS FUENTES, Cambio de piel. PABLO NERUDA, La Barcarola. TOMAS SEGOVIA, El fuego y la piedra. RICARDO GULLON, “El amigo Manso”, novela galdosiana. ALBERTO GIRRI, Dos poemas. EMIR RODRIGUEZ MONEGAL, Diario del P.E.N. Club. JEAN BLOCH-MICHEL, Objeto, imagen y cultura. DAMIAN CARLOS BAYON, La imaginación de Le Parc. CLARIVAL DO PRADO VALLADARES, Negritud o mundo negro. MARTA MOSQUERA, Teatro de las Naciones 66. JUAN MARICHAL, Vietnam: anverso y reverso. LIBROS Y AUTORES. REVISTAS. SEXTANTE.

### SUSCRIPCION ANUAL:

América Latina: 6 \$ USA — Estados Unidos: 8 \$ USA

## Breve introducción al juego del mundo

*Aión pais esti paizón, pesseuóv.*

Heráclito

*ET delectabar per singulos dies, ludens coram ec omni tempore, ludens in orbe terrarum; et deliciae meae esse cum filiis hominum.*

Proverbios de Salomón

*Dios ha muerto! Dios está muerto! Y nosotros lo hemos matado! Cómo lograremos consuelo los asesinos de los asesinos? Lo más sagrado y más poderoso que el mundo poseyó hasta el presente ha perdido su sangre bajo nuestros puñales ¿quién nos limpiará de esa sangre? ¿Con qué agua nos purificaremos? ¿Qué expiaciones, qué juegos sagrados deberemos inventar?*

Nietzsche, *El gay saber*

Para entrar no al mundo del juego o al juego en el mundo, del que participamos de todas maneras al jugar, sino al juego del mundo, que se nos escapa, se hace necesaria una introducción. En esta oportunidad, necesariamente, ha de ser breve.

Para mí, esta introducción fue larga. Tomó las dimensiones de una trilogía, *Le déploiement de l'éternel*. Primer momento del juego del tiempo: el pasado prefilosófico griego: Heráclito y la filosofía; primera aprehensión del ser como devenir de la totalidad (tesis complementaria para el doctorado en letras, en la Sorbona, en junio de 1959, publicada en la colección “Arguments” en Editions de Minuit, en 1962). Para comprender la dialéctica —platónica, teológica y cristiana, hegeliana y marxista— debíamos remontarnos a Herá-

Kostas  
Axelos

clito, donde encontramos un pensamiento original, antes de la constitución sistemática de la filosofía y de la metafísica, antes del fraccionamiento de las disciplinas (en lógica, teología, metafísica, física, biología, antropología, ética, política y estética). Necesariamente, este retorno habría de transformar las reglas tradicionales del juego académico y de la filología imperalista y atrasada. Porque debía esforzarse por actualizar el pensamiento de Heráclito en su conjunto coherente, en su totalidad fragmentada y fragmentaria. El pensamiento de Heráclito, que reconoce la verdad de la vagancia y el poder de la idiotez, ya contiene los pensamientos que se desarrollan luego en las perspectivas autónomas; echa luz sobre toda la problemática de la fundación y la superación de la filosofía. Se trataba, pues, de agrupar en torno a los grandes focos —el logos, el cosmos, lo divino, el hombre, la ciudad— los fragmentos que más explícitamente se refieren a ellos, todos los fragmentos que emanan de un mismo centro y convergen hacia él: el ser en devenir de la totalidad una, el juego supremo. De ese centro y ritmo del tiempo del mundo, Heráclito nos dice: “El tiempo es un niño, que juega, que juega a los dados y desplaza los peones en un damero; el reino de un niño”. (Fragmento, 52)

Se trataba, pues, de hacer surgir la frase de Heráclito en lo que tiene de más vivo, para que pudiera fecundar un pensamiento presente y futuro.

El juego, una vez fragmentariamente aprehendido, fue escatimado durante dos mil quinientos años. Sin embargo, se manifestaba a veces por chispazos. Así, en los Proverbios de Salomón, la sabiduría divina nos dice: “Hacia las delicias (de dios) día tras día, jugando todo el tiempo en su presencia, jugando en su globo terrestre, y en-



contrando mis delicias cerca de los hijos de los hombres". Pero el conjunto de la teología y de la metafísica, de la filosofía y de la ética, encaró el juego como una distracción humana, carente de seriedad. Es durante el período de mayor perfeccionamiento de la filosofía y de la poesía, en y con el idealismo y el romanticismo alemanes, que aparece, tímidamente, otra comprensión del juego y de la vagancia, en Hegel (en cuya obra el juego es definido, una vez, como siendo, en su indiferencia y en "su mayor ligereza, al mismo tiempo la seriedad más sublime y lo único cierto"), en Schiller (que nos dice que el "hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra y sólo es hombre cuando juega"), en Novalis (que escribe tranquilamente que "la verdad es un error completo").

Sin embargo, el juego, y no sólo el juego del hombre, recién empieza a ser explorado en la era que empieza a desarrollarse como era metafilosófica. Al principio de esta era, encontramos a Marx. El segundo momento del desarrollo de la vagancia y del juego del pensamiento, juego del tiempo, concierne al pensamiento crítico, es decir, enfrenta a Marx pensador de la técnica; de la alienación del hombre a la conquista del mundo (tesis principal para el doctorado en letras, presentada en la Sorbona, junto con la tesis sobre Heráclito que constituye su fundamento, y publicada, también, en la colección "Arguments" de las Editions de Minuit, en 1961; 2ª edición en 1963). El desarrollo de un diálogo vivo y anticipador con el fundador del marxismo era necesario antes de abordar el juego del porvenir. Para ello, era necesario alcanzar el centro del pensamiento de Marx, descubrir el hilo de Ariadna que atraviesa toda su obra —desde los escritos del muy joven Marx hasta los estudios políticos y económicos finales—, comprender cómo y por qué ese pensamiento pudo dar forma a la realidad histórica del siglo XX. La problemática de Marx era replanteada y puesta nuevamente en discusión para que, una vez integrado el marxismo y reconocido el nihilismo, el duelo que hoy enfrenta al

hombre alienado (¿de qué, en realidad?) y el mundo (¿por conquistar?) pudiese ser situado en un determinado horizonte.

Marx casi presintió —antitéticamente— ese horizonte, en *El Capital*, cuando habla del trabajo que impide al trabajador "encontrar un placer en el juego de sus propias fuerzas corporales e intelectuales". Más allá de Marx y del marxismo, de Heidegger y del existencialismo, se apuntaba a la preparación de una mejor comprensión de la técnica mundial, la promoción de un nuevo pensamiento: abierto y multidimensional, interrogante y planetario.

En la era de la metafilosofía, Nietzsche, recordando a Heráclito, vuelve a encontrar y abre el camino del juego del mundo. Dios y todos los absolutos suprasensibles —o sus simples inversiones sensibles— han muerto. El nihilismo reina y se extiende. Quizá la problemática figura del superhombre, ascendente y declinante, sepa aceptar la voluntad de poder y el eterno retorno de lo mismo, la inocencia del devenir —más allá del bien y del mal, de lo verdadero y de lo falso—, el juego del mundo. Todo sentido es interior al mundo, dado que el propio mundo no tiene sentido y no es absurdo, puesto que se desarrolla como juego. Heidegger, que se vincula a Heráclito y a Nietzsche, logra por momentos pensar al propio Ser como Juego, siendo superadas las preguntas de *por qué* y las respuestas en *porque* en y por el juego, basadas e incluidas en él. Por lo tanto, escribe: "El "por qué" se ahoga en el juego. El juego no tiene "porqué". Juega mientras juega. Sólo el juego permanece: es lo más alto y lo más profundo. Pero ese "solo" es Todo, lo Uno, lo Único". (*El principio de razón*). Siguiendo el camino de Heráclito, de Nietzsche, de Heidegger, Eugen Fink intenta unir en un todo diferenciado juego cósmico y juego humano. El mundo es un juego sin jugador, y el hombre es jugador y juguete. El juego es a la vez real e irreal; vincula al hombre y al mundo, y ese vínculo precede a cada uno de sus términos. Sin embargo, Fink hace del juego humano un momento de la existencia y del juego del mundo un

símbolo (cf. *El juego como símbolo del mundo*).

En esta breve introducción al juego del mundo, no podemos encarar otras comprensiones y exploraciones, más "restringidas", del juego y, sobre todo, de los juegos: lingüísticos, antropológicos, psicológicos, sociológicos, estéticos y poéticos, matemáticos y cibernéticos, que se manifiestan en la escena del presente.

El pasado y el presente llevan al porvenir. El tercer tiempo del desarrollo de la vagancia es el del futuro que ya se anuncia, abordado en *Vers la pensée planétaire; le devenir - pensée du monde et le devenir - monde de la pensée* (Colección "Arguments", Editions de Minuit, 1964). Esta tercera parte del tríptico busca interrogar histórica, sistemática y prospectivamente, el sentido de la marcha de la historia mundial, las grandes dimensiones del pensamiento y del mundo, abrir la problemática de un nuevo camino. Sigue el ritmo que va desde la aurora de la antigüedad griega, pasando por el cristianismo y su crisis, hasta el modernismo europeo que lleva hacia su propia universalización, su mundialización y su superación. Sigue las líneas de fuerza que van desde las potencias oficiales —la religión, la poesía y el arte, la política, la filosofía, las ciencias y las instituciones— hacia los fundamentos de los que surgen: la fe, la poeticidad y la grafía, el trabajo y la lucha, el lenguaje y el pensamiento, el amor y el juego. El mundo se hace pensamiento y el pensamiento mundo, en el círculo enigmático del tiempo. A través de la provocación que lanza la técnica a todo lo que es, nuestro planeta —astro vagabundo— más allá del significado y de lo absurdo, de la verdad y del error, quizá tenga que pensar y que experimentar al mundo como juego.

El desarrollo trológico de la vagancia anuncia al juego como *juego del mundo*. Juego que se realiza a través de las grandes potencias que vinculan al hombre con el mundo, a través del lenguaje y del pensamiento, el ser en devenir, de totalidad fragmentaria y fragmentada del mundo multidimensional y abierto, Dios - problema, la naturaleza cósmica, el hombre en el mundo, la historia mundial, la poesía y el arte, el ser - nada y el todo - nada, juego que realizamos nosotros, los hombres, nosotros, los jugadores, los juguetes, las "víctimas" del juego. Este juego innominable puede ser dicho en un lenguaje simultáneamente totalitario y fragmentario. Desde la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* de Hegel y la *Enciclopedia poética* de Novalis —que se corresponden— una especie de enciclopedia sistemática y aforística que trate de superar la filosofía y su separación de la poesía espera su hora. *El juego del mundo* trata de pensar el juego en cuyo interior todos los juegos y todas las reglas, todas las transgresiones y todos los cálculos, todos los significados y todas las interpretaciones (globales y particulares) aparezcan, desaparezcan, renazcan, en cuanto juegos intramundanos, realizados "por" el juego del mundo que soporta todas las lecturas masivas o fragmentarias que de él se dan, en el tiempo, incluso las que lo escamotean, y que revoluciona todas las apelaciones. Dicho juego es quien desplaza en el tablero del mundo, según la contingencia y la necesidad, los peones y las figuras, figurativas o no, que no son más que piezas del juego, así como la verdad no es más que la figura triunfante de la vagancia, que le corresponde. Se abre así una combinatoria polivalente de los juegos teóricos y prácticos que, lejos de englobar al juego del mundo, permanece contenida y molida por él.



## JOSE ANGEL VALENTE

### Primera representación

*En el vacío del amor,  
en un tiempo lunar, lívido y frío,  
nace la envidia.*

*De la caída de la tarde,  
de lo que se desliza ya desde la noche  
y solapado alarga su sombra por los muros  
como amarilla hiedra,  
nace la envidia.*

*De lo que se carcome y no consiste  
más que en su desvivir,  
del reverso del aire,  
de la vecina nada inhabitable,  
purulenta y sin fin,  
nace la envidia.*

*En las callejas húmedas,  
en los días de otoño, incruentos y pálidos,  
bajo la doble faz de los espejos  
o en largos corredores  
que nunca desandamos,  
nace la envidia.*

*En herrumbrosas cerraduras,  
en los pozos cegados,  
en los respiraderos de la vida  
o en la destilación amarga  
de lo nunca vivido,  
en las grietas del tiempo,  
nace la envidia.*

*Como animal de lenta procedencia,  
como ceniza o sierpe y humo pálido,  
amarilla y opaca, fiel reflejo  
de lo arriba radiante,  
nace la envidia.*

*En el desasosiego  
de ser sin nunca tener centro,  
en láminas heladas sin dimensión de fondo,  
en imágenes planas que crecen hasta el cielo  
de la pasión del hombre, nunca suya  
nace la envidia.*

*Nace como la noche  
de inagotable ausencia,  
de muros arañados,  
de vacíos espacios,  
perpetua y giratoria,  
sobre el rastro lunar del que más ama.*

## HOMERO ARIDJIS

### Epitafio para un poeta

*Antes de que las nieblas descendieran a tu cuerpo  
antes del grumo de vacilación en los ojos de tu máscara  
antes de la muerte de tus hijos primeros y de los bajos fondos  
antes de haber equivocado la tristeza y la penuria  
y el grito salvaje en el candor de un hombre  
antes de haber murmurado la desolación sobre los puentes  
y lo espurio de la cópula tras la ventana sin vidrios*

*casi cuando tus lagos eran soles  
y los niños eran palabras en el aire  
y los días eran la sombra de lo fácil*

*cuando la eternidad no era la muerte exacta que buscábamos  
ni el polvo era más verosímil que el recuerdo  
ni el dolor era nuestra crueldad de ser divinos*

*entonces cuando se pudo haber dicho todo impunemente  
y la risa como una flor de pétalos cayendo*

*entonces cuándo no debías más que la muerte de un poema  
eras tuyo y no mío y no te había perdido*

*Todos se van por el amanecer  
por la creciente de los vientos  
recién apuntados en la aldaba*

*todos se van en nombre del tributo necesario  
en nombre de las vasijas y los dioses menores*

*en nombre de los cerezos y los ojos fijos  
en nombre de los templos y la piel de tigre*

*todos alguna vez labraron un trípode de humo  
un estupor de ebrios  
una silenciosa escala*

*Más allá de toda condición  
los pájaros se vuelven árboles o llanto  
los colores descienden  
con la premura de otras longitudes  
el pasmo de Berenice no provoca  
ni formula pie de absolución*



corre el viento sin ser visto  
y el valle canta el silencio  
de caballos azules

Llegarás al puente  
desde sus cordones de humo  
saludarás a huéspedes desconocidos  
a jóvenes sin cara  
buscando en tu memoria pétalos  
gestos que creyeron suyos

Mujeres de pesadas alas  
de pies diminutos y lascivas  
te dirán al oído qué olvidaste  
hablándose a sí mismas  
tal como hacen aquellos que dormidos  
mueven los labios viviendo en otra parte

Llegarás al puente  
con la cicatriz abundante  
de la semejanza perdida  
con los cuervos de la afección  
ya semillero de pájaros extraños  
ya nidos de patas y de picos azules  
ya campanas que tañen  
amaneceres de niebla y alcobas remotas

La ausencia de alguien que aún no se despide  
pasará a tu lado  
con trinos relámpagos y soles pequeños en los ojos  
tocando apenas con las manos cables  
que son recuerdos y están perdidos

Llegarás al puente  
mirarás las villas  
las casas las llanuras  
lentas y solas por el camino  
avanzando cuando tú avanzas  
detenidas cuando tú te detienes detenido

Mirarás tu sombra fantasma único  
en el suelo lejos del fardo que aún te nombra  
inútil para levantar algún deseo de algo  
en el umbral de algo que no padece umbrales  
inútil para visitar para añadir noticias incorpóreas  
al polvo que guarda el columbario  
y fascina a otro

Llegarás al puente  
voz de hombre fábula  
intención que borda  
figuras en la llama  
que una creación reciente  
atiza oculta con un leño

borra  
sólo para que no  
vuelvas a ser sueño

Bienamado en la memoria  
por ángeles en desuso  
por poemas helados  
por viudas que lloran  
por la muerte tuya  
que ha quedado en ellas

Ahora que las arañas tejen  
en lo que no dejaste  
al héroe de tu espanto  
y el tiempo arruga enfria  
eso que alguna vez pensó  
que el infortunio era una prueba  
era la escala hacia lo alto



## ALEJANDRO PATERNAIN

### 3 SONETOS

#### I

No hay labio que pronuncie todavía;  
no hay pupila, ni canto, ni reflejo;  
sólo esta grieta contra el muro viejo  
por el que escapa un aire de agonía.

Lejos, la mano que me comprendía;  
lejos, el río que soñó perplejo  
con el rumor de aquel vivir parejo  
de soledades y de compañía.

¿A qué esperar los pasos en la arena?  
¿A qué morder un fruto que su jugo  
anonada en la boca todo acento,

si no hay memoria que me dé, serena,  
la hora redimida de este yugo;  
si no hay morada, y ni siquiera viento?

#### II

Llévate el corazón, llévalo espuma;  
no te detengas; miralo. No siente  
cuál es la voz que sin cesar le miente  
canciones y campanas, luz y bruma.

Déjame este dolor. El nada suma.  
Hubo una tarde en que nació corriente...  
Pero es sólo el dolor y vive ausente  
del ayer que en la tarde se consume.

¡Ay, dolor, corazón, bruma y canciones!  
¡Qué frágiles espumas y oraciones  
y ausencias y corrientes y campanas!

La sangre por el sueño no se entrega  
y ardida en soledades busca ciega  
rescatarle al rocío sus mañanas.

#### III

Encadenado al viento del deseo,  
mendigando a la paz favor y olvido,  
huyo del corazón por el que anido  
incertidumbre en todo lo que veo.

Sin voz y con recuerdos hoy no creo  
que vuelva hasta mis manos lo que ha sido.  
En luces de la fuente puse oído  
pero la fuente calla lo que leo.

¡Qué destemplada el agua de la espera,  
qué sin celajes, flores ni destinos  
al desvelar de horror la maravilla!

Arde de sed y fruta la pradera  
y equivocando alas y caminos  
soy transmigrando sin raíces en la orilla.



## la razón melancólica

Fernando  
Aínsa

Los recuerdos tenazmente rastreados, el afán de preparar un futuro en base a un pasado cuyos principales episodios se ha intentado ordenar racionalmente colocándolos en su verdadera dimensión e importancia, pueden constituir un magnífico tema para una novela. Intentos, en este sentido, sobran y, tal vez, *A la búsqueda del tiempo perdido*, de Marcel Proust, sea el ejemplo que viene primero a la memoria y el que más cuadre. Sin embargo, la empresa, no por haber sido consecuentemente intentada, es más fácil y Vasco Pratolini, en esta *Constancia de la razón*, que ahora nos ofrece (1) ha debido sortear una serie de obstáculos evidentes para que la materia, trabajada al punto que lo está en esta obra, se ofrezca con un resultado tan atractivo. El tema —he aquí el primer obstáculo— no puede ser más simple y lineal: una niñez reconstruida al llegar los veinte años de un obrero metalúrgico de Florencia en una indagatoria, casi espontáneamente obtenida, de los recuerdos de una madre proclive en exceso a las confidencias; una adolescencia llena de experiencias en el marco de la post-guerra; una indagatoria amorosa en el centro de un país que está cambiando y el encuentro final con una discutible madurez a través del triste desenlace que propone sorpresivamente esa misma experiencia amorosa. Nada más simple que lo que le sucedió a Bruno a lo largo de las 334 páginas de la novela y nada más difícil, a un mismo tiempo. Porque la infancia de un futuro obrero especializado en fresado de una gran industria metalúrgica de las afueras de Florencia, sus amistades, sus amoríos y las preocupaciones mediocres de su madre, cajera de un bar primero y boletería de un cine luego, no son tema fácil, a riesgo de caer en la panfletaria visión del futuro camarada del Partido Comunista o en la estrictamen-

te neo-realista narración de la vida de un obrero que vive en una Italia que sufre poderosas transformaciones económicas y sociales. Ni uno ni otro pecado comete Pratolini, aun afiliando a Bruno al Partido en las últimas páginas y aun permitiendo que el paisaje de fondo —un barrio obrero en una ciudad provincial— esté siempre presente en un nitido segundo plano, tanto en los días de la guerra, como en los prósperos del Mercado Común. Este es el principal mérito de Pratolini en una obra que lo lleva a encabezar la más seria vanguardia de una literatura que, muy razonablemente, se resiste a abandonar los modos clásicos de la narrativa.

## Con las armas de una experiencia

Pero Pratolini no ha llegado por azar a lograr en *Constancia de la razón* todo cuanto pudo proponerse. Desde sus primeras obras —*Via dei Magazzini* (1941) e *Il Quartieri* (1943)— había intentado desentrañar, con una visión melancólicamente poética, la vida urbana de su ciudad natal: Florencia. Siempre partiendo de una realidad modesta, fácilmente insertable en un momento histórico, Pratolini, se lanzó a analizar —luego del éxito de su *Cronaca familiare* y la *Cronaca dei poveri amanti*— (ambas llevadas acertadamente al cine)— el cuadro histórico del S. XX italiano, con el ascenso y asentamiento de la clase media, período fascista por medio. Partió para ello con su obra "Metello" de las post-trimerías del S. XIX, cuando sobre la flamante unidad del estado italiano, se adelantaba ya parte de la lucha social del S. XX. Sin embargo, pese a esa voluntad historicista, Pratolini no cae en sus excesos, y con una acendrada vocación lírica matiza la gris realidad con una melancólica y poética visión de los seres y los paisajes que

redondea, siempre con calor, siempre con cariño. Los resultados fueron siempre buenos y fueron dando las pautas, las seguras bases que permiten ahora a Pratolini instalarse cómodamente en esta novela, seguro de sí mismo, seguro de los recursos que habrá de manejar con maestría. *Constancia de la razón* coronará así lo mejor de sus desvelos: la historia de la Italia contemporánea a partir de la proyección de la historia de los seres que viven en una de sus ciudades más representativas: Florencia. La obra importará, pues, mucho más en función de toda su obra anterior, aunque por sí misma pueda darnos un inmejorable pedazo de esta historia contemporánea, la que va de la Guerra al adivinable confort del Mercado Común en 1960.

## Un primer rastreo: La infancia

El libro tiene cuatro partes perfectamente diferenciadas y cuidadosamente calculadas y que suponen una serie de planos sucesivamente superpuestos de los papeles de quienes juegan el rol protagónico. Luego esas mismas figuras, hábilmente, desaparecerán a un discreto plano más o menos esfumado, según las necesidades del relato. Así, por ejemplo, la madre de Bruno —Ivana— será la narradora testimonial de toda la primera parte en la que Bruno, por el grado de su infancia, no puede tener recuerdos propios y pasará a un segundo plano apenas el protagonista pueda decir: "Es inútil. Sólo a partir de un determinado atardecer —un ocaso sobre el mar— dejaré de ir a tientas. Pero hasta ese entonces, ni uno solo de los episodios que ella cuenta, aunque triviales y capaces de impresionar la sensibilidad de un niño, ha quedado grabado en mi cerebro." Así, en esa primera parte son los complejos de esposa frustrada prematuramente, de amante incapaz de entregas totales a quienes la pretenden sucesivamente, de empleada chata y mediocre, los que tiñen las páginas morosas de la reconstrucción de la infancia de Bruno, aunque éste —desde la perspectiva que le da el tener ahora veinte años— tome distancia y se despegue a veces de las emociones que pudieran empapar muchos de los momentos vividos en esa infancia. Y paralelamente al memorioso mo-

nólogo de Ivana el gran protagonista de la primera parte es Milloschi, el amigo fiel, el silencioso pretendiente de Ivana, el tutor de hecho del pequeño Bruno en los difíciles años de la guerra y la post-guerra, el leal custodio de la memoria del otro protagonista que no se conoce pero cuya sombra recorre la obra con un hábito de afectos trancos: Santini Moreno, el padre de Bruno, desaparecido en el Norte de Africa. Milloschi, obrero y camarada, elemental y fiel, es la figura de la primera parte y alimenta gran parte de los recuerdos de Ivana en una infancia que Bruno se empeña en recordar por sí mismo, pero a la que no accede. *Millo e Ivana se reparan mis sentimientos: la normalidad y la facilidad, serenidad dentro de todo, en que transcurrió mi adolescencia, pero también la ambigüedad que, sin yo saberlo, la acompañó.*"

Pero un día se produce la ruptura de la cáscara ("Desde el momento en que me volví para preguntarle: "Tío Millo, ¿qué es, un trimotor?") y los primeros recuerdos llegan. Pero con ellos llega también, dolorosamente manifiesta, la capacidad de sufrir. "Pues bien verdad es que se hace al empezar a recordar, es decir a conocer, a rebelarse; y a sufrir" o como dice más adelante: "Se hace con los puños apretados contra los ojos. Cuando con el instinto se mezcla la primera reflexión, sólo entonces vemos la luz y da comienzo nuestra historia."

Ya no habrá, pues, tantas recurrencias obsesivas alrededor de los puntos de interés de Ivana (idolatrización progresiva de la memoria de Moreno, los chismes cotidianos del trabajo, la tosca lealtad de Milloschi) y el círculo del mundo inmediato de Bruno se ensanchará, se enriquecerá con las experiencias propias e incanjeables del curioso adolescente.

"Ahora a la infancia sucede la adolescencia, largo período, largo en el calendario, durante el cual la razón, al igual que el cuerpo que al crecer se perfecciona o se corrompe, pero que en cualquier caso se modifica, hace de filtro. La realidad está llena de movimiento; y mi jornada, de variedad." En esta parte (la mejor de la novela), Pratolini se solaza al trazar el mundo de los amigos de Bruno, sus travesuras,



los primeros apuntes de personalidades que luego en la tercera y última parte tendrán su feroz e implacable ratificación: Dino, el que se dice mejor amigo, ambiguo, capaz de sacrificarse y cederle una pequeña amiguita, dispuesto a iniciarlo en el mundo del sexo con una morbosa complacencia anunciadora de futuros equívocos, iniciación que cubre tensamente varias páginas donde casi puede respirarse la atmósfera de un pajar donde Electra (una griega exilada) se entrega a Bruno y cuyo palpitante jadeo ausculta empalagosamente Dino. Armando, otro amigo, elemental ("un súbdito"), pero realista y capaz de asumir gustoso el destino de cantinero que los padres le preparan prósperamente.

Pero en el punto de partida de esa adolescencia también se sella el futuro de Bruno: su elección por el trabajo en la senda de su padre y de Milloschi y la clausura de la que podría haber sido una salida para la que luego será irrevocable condición de obrero: el estudio. Un cierto orgullo (hacer lo mismo que hace Milloschi), pero al mismo tiempo una incapacidad para captar la verdadera perspectiva de una vida, lo llevan a esa opción de la cual no habrá de arrepentirse nunca y alrededor de la cual gira, como un claro y segundo "leit-motiv" de la obra, todo el resto de la novela: el deseo de entrar a la fábrica Galli. En forma creciente y en la medida en que avanzan las páginas (hasta ser, tal vez, la única posible salvación mental para Bruno), entrar a la Galli es una obsesión. No se trata de aprender el mismo oficio que Milloschi al modo como podía entenderlo un aprendiz de la edad media empeñado en pertenecer a la corporación del oficio respectivo, sino de entrar a la misma fábrica. Así, va a la Casa del Pueblo en búsqueda de la influencia gremial y hasta llega a visitar al sacerdote influyente entre los directivos de esa fábrica. La última frase de la novela supondrá la coronación de su máxima aspiración: "Mañana por la mañana entro a la Galli", pero al mismo tiempo la puerta que se cerrará marcando inequívocamente su futuro regular al pie de una fresadora. Allí termina la novela y tal vez Pratolini abandona a Bruno, porque Bruno ya no interesa. Hasta se permite adelantar la seria base de un

noviazgo formal, paso previo a un matrimonio típico, ejemplarmente proletario y ramplón, garantía cierta de que toda rebeldía, de que toda posible variación, será imposible, porque está felizmente archivada.

### Entre Marx y Mussolini

Pero Pratolini, antes de conducir a Bruno al destino marcado de antemano con que cerrará la obra, forja en su etapa adolescente el mejor esquema de la juventud obrera italiana de la post-guerra, aquella que tiene dividido al mundo en los polos que van de Marx a Mussolini. Gioe y Benito, dos amigos más que integran la banda da Dino y Armando, son los encargados de acompañar a Bruno en nuevas e inéditas aventuras. Gioe, mulato, hijo de un soldado negro norteamericano que en la época de la liberación prometió a una florentina que se le entregó, sacarla de la ruina y la escasez de la post-guerra y llevarla al envidiado confort de los EE.UU. Y por el otro lado, Benito, fascista de la nueva-ola, violento y romántico, toda una personalidad tumultuosa y trazada por Pratolini en las apretadas páginas por las que transcurre aleccionando a Bruno, habiéndole admirado en el fondo, aunque se le oponga en largas veladas de muchos cigarrillos consumidos.

### La muda felicidad

Pero el tiempo pasa y los amigos de la adolescencia, como antes sucedió con Ivana, con Milloschi, pasarán sin desaparecer, se trasladarán a un plano menos inmediato como parte del hábil manejo de personajes que hace Pratolini en función de los principales objetos de atención de Bruno. Porque ahora, un nuevo plano se superpondrá a los anteriores e irá integrando el rastreo y la total edificación de la personalidad de Bruno: el amor, la primera y gran experiencia del amor, Lori. Se esfumarán discretamente madre, tutor y amigos, silenciosa y sabiamente serán llevados por Pratolini a un ritmo vital que dará la pauta de que viven y se transforman a un mismo tiempo que Bruno, pero será éste y Lori quienes ocuparán por cien largas páginas el centro de *Constancia de la Razón*.

Aquí, tal vez por lo trillado del tema o por la imposibilidad de comunicar sinceramente una real y vívida experiencia amorosa, el rastreo de Bruno no consigue transmitir la misma sinceridad que las partes anteriores de la novela. Las mayores fallas de la obra parecen encontrarse aquí al no lograrse la comunicación que el amor y "la muda felicidad" en que se manifiesta intentan transmitir en la morosa reconstrucción de emociones, experiencias, diálogos en la penumbra, discos escuchados mientras las volutas de humo suben apaciblemente hacia el techo de "la *madriguera*" adonde Bruno y Lori van a refugiarse.

Pero una restallante emoción, una tensa dramaticidad se habrá de instalar en la última parte de la obra. Lori muere abruptamente, se escapa de las manos de Bruno para caer en el dolor a medias sincero de los familiares y en la tremenda agonía de un mal que se tarda en diagnosticar. El relato cobra sus mejores virtudes. La entrada a la madurez de Bruno con el reencuentro con sus dos mejores amigos —Armando, a punto de casarse con una muchacha

que trabajará en la misma cantina, ahora modernizada, y Dino, haciendo ostentación callejera de una descarada homosexualidad— forman parte de esas virtudes, gracias a las cuales Bruno colocará en los anaqueles de sus respectivas personalidades, apenas tal como son, a todos los seres que quiso o que pasaron por su lado. Vasco Pratolini habrá logrado su objetivo: hacer de Bruno, —obrero fresador, hombre nada impetuoso, sensitivo, nada vulgar por cierto, pero incapaz de vuelos largos o serias apuestas al destino— todo un hombre, todo un personaje. Y lo que más importa, habrá logrado crear un auténtico protagonista de su época, de su medio popular florentino, de la sufrida post-guerra y del próspero Mercado Común, de un comunismo vivido jocosamente a la italiana tanto bajo el stalinismo como bajo el revisionismo actual. La "*storia italiana*" que se propusiera en cierta ocasión y que ahora corona con la atmósfera de la década del 60 tiene una ideal culminación: ser su mejor novela.

## Universitarios Uruguayos contra la represión en Argentina

"Los firmantes, conmovidos por las medidas autoritarias tomadas en contra de la Autonomía Universitaria Argentina, condenan las brutalidades policíacas en Buenos Aires y Córdoba, se solidarizan con los Profesores Argentinos que exigen el restablecimiento del gobierno democrático de las Universidades Nacionales y la libertad de cátedra".

Ing. Hugo Prieto, Ing. Eduardo O'Neill, Arq. Luis Isern, Arq. Raúl Alonso, Arq. Julio Freiria, Arq. Ernesto Acosta Romeu, Arq. Héctor Arce, Arq. Roberto Schiavo, Arq. Uruguay Herrán, Arq. Ernesto Tuneu Porto, Arq. Francisco Villegas Berro, Dr. Dionisio Garmendia, Dr. Carlos Real de Azúa, Dr. Aldo Solari, Profra. Luce Fabbri de Cressatti, Prof. Jorge Medina Vidal, Prof. Conrado Silva, Prof. Jesús Guiral, Prof. Germán Wettstein, Prof. Carlos Filgueira, Prof. Renzo Pi, Prof. Héctor Apezchea, Dr. Julio Barreiro.



## UN POETA: milton schinca

## UNA POESIA: nora paz

Nelson Marra

Que un libro tenga como título un nombre propio (a la manera de alguna novela decimonónica), que tenga también siete personajes, que conste de 88 páginas (en este país en que el "tiro corto" es lugar común para todos los géneros literarios) son factores que parecen impedir que finalmente tenga al pie de la carátula, el provocador, el anti-comercial, el inveterado rötulo de *poesía*. El autor de esta aparente contradicción, de esta creación heterodoxa, de esta gestación inconoclasta es Milton Schinca, el producto es *Nora Paz* (Editorial Alfa Montevideo 88 pág.). *Nora Paz* representa en la obra de Schinca su paso más firme, la concreción de su vocación rupturista, el peldaño más representativo (incluso en lo que literalmente significa este término) de una actitud poética, a mi modo de ver, eminentemente experimental.

Para tratar de ubicar a "Nora Paz" en un estricto género literario (tarea tan estéril como renunciable ya que estamos frente a verdadera poesía) podemos acogernos a la propia interpretación de Schinca (a través de la solapa del libro y de sus propias declaraciones para "Epoca") y afirmar que estamos ante una forma de introspección: siete seres que se desnudan de su ropaje artificial, siete seres que bucean en sí mismos desesperadamente o irónicamente (o con una desesperada ironía como es el caso de "Parpagallo").

Es decir, no hay poesía dramática, no hay confrontación de seres, hay soledad, hay pensamiento poético sobre sí mismos y sobre los otros, pero ese pensamiento, esa eventual autenticidad no llega "al otro", solo llega poéticamente al lector. Realidad exterior y realidad interior trasmite la realidad íntima, lo otro es sólo un juego artificial de movimientos, es la falsa repetición vital que ejecutan largamente esos seres movidos por un ser incom-

prendible: ¿Dios?, creados por un poeta que los cuestiona y que está cuestionando al otro creador: Schinca.

Es decir que estilo y tema están íntimamente ligados: esa forma de creación (la "introspección poética") supone ya el tema de soledad, de incomunicación, de imposibilidad de acercamiento entre esos seres que están ejecutando en lo exterior una eterna comedia, pero que hacen trascender una íntima tragedia.

El cuadro breve y agudo que nos ofrece Schinca es una fiesta de la alta burguesía en decadencia: siete personajes representantes de esa clase ejecutando uno de los tantos movimientos de su pulida liturgia: la reunión social. No hay ningún tipo de connotación nacionalista, sino que es la sagrada, sagrada, universal e idéntica burguesía latinoamericana mostrada en lo general que la identifica y no en los breves rasgos nacionales que la distinguirían: primer acierto de Schinca, universalizar su mensaje, no parcializarlo a través de un absurdo localismo: triunfa el mensaje, triunfa lo literario.

Pero ese sería el primer paso, porque en última instancia Schinca nos muestra a esta vendida burguesía latinoamericana pero también nos dá los datos y las características de una clase universal poseedora de fuentes de riqueza y poder: características psicológicas, modos de comportamiento, esquemas claves.

Que surja todo esto de un libro parece más tarea de sociólogo que de poeta; sin embargo Schinca lo logra sin caer en el editorial anti-poético, sin caer en el verso sustituto de la granada, sin caer en el acomodaticio realismo naturalista. Lo logra con auténtica poesía: porque la problemática social es una auténtica preocupación para el poeta así como también lo es la problemática metafísica y así es que ambas problemáticas se funden en esta

obra y esta decadencia de una clase social es también una decadencia de un sistema de valores y la decadencia de una estructura físico-psíquica (la impotencia de Carrión, la menopausia de Nora Paz, la virginidad de Bettina, la pederastia de Parpagallo). Porque el ojo de Schinca va mucho más allá del enfoque superficial de este mundo en decadencia: no hay solamente una concepción político-social de ese mundo, no hay sólo una visión religiosa, hay también, y casi diría fundamentalmente, una visión biológica.

El esquema sociedad-traidora se corresponde íntimamente al esquema naturaleza-traidora (en lo que entendemos biológicamente por naturaleza). Por eso es que estamos ante verdadera poesía en la medida en que los temas que plantea son temas universales: la decadencia de una clase social dominante y corrompida (poder y corrupción están identificados en esta visión del mundo), la decadencia física, la soledad, la incomunicación, la debilidad de mitos que se daban como seguros e incambiables y finalmente la presencia de la muerte como extinción de todo, como única cosa cierta y fatal. Los temas están orquestados con habilidad, con coherencia, a través de un hilo conductor en Nora Paz y los reflejos de ese mundo que sobre ella caen.

Nora Paz, que surge desde un parto artificial de cosméticos y de riquezas sensoriales que se le escapan en su monólogo de la habitación ("Ahora someterme a los demás / exponerme a los otros: / indeseados testigos de este descendimiento / Pág. 9) hasta su final en esa misma habitación, ese retorno al útero absorbente y macabro del artificio donde desesperadamente clama por la permanencia y fijación de su mundo, de su carne en un ruego lastimoso y profano que elípticamente preanuncia su desaparición y la de su clase ("¡Fijar el mundo! / ¡Fijar la carne! / ¡Fijar todo en su sitio! / ¡Nosotros somos Dios! Pág. 88).

Entre esos dos extremos Nora Paz se enfrenta (no se comunica) con su mundo: Octavio Carrión, su esposo, el caballero feudal moderno pero también el cipayo, el entreguista, el poderoso (tal vez el personaje más esquemático); Hilda, esa hija que es la proyección de lo más oscuro y

sinistro de Nora Paz, que es la procreación de lo abyecto; Bettina que es su proyección espiritualmente salvada y una forma de la Nora Paz joven; Elorza, el cónsul, su antiguo y verdadero amor, uno de los objetos que poseía la febril ambición de Nora y que ahora la decadencia de la carne le ha hecho escapar; Parpagallo, su juez y el juez de ese mundo, pero también el ajusticiado, oficiando en cierto modo la función de coro trágico, de registrador y computador de lo más nefasto de ese mundo.

Nora Paz expresa también las contradicciones de su clase, de su sexo, de su edad, a través de ese breve recorrido infernal, a través del intento de recuperación de un mundo perdido, a través de un intento escapista de evasión que se manifiesta por medio del recuerdo de un mundo ingenuo e idílico y finalmente a través de la idea de permanecer, de someterse, de sobrevivir.

Otra idea que recorre el libro es el de la falsa religiosidad, es decir la censura hacia esa forma religiosa que intenta prestigiar espiritualmente este mundo abyecto y material. Esa idea la vemos en las figuras femeninas: Hilda con su misericordia oficializada, con su limosna organizada, con la figura de un Dios fragmentado y absurdo que se le impuso desde su formación ("visitar con limosnas / las casas de unos pobres / whisky tranquilo / con el padre Ricardo" / Pág. 12". Pero aquel niño / roto bajo las ruedas / no era Dios / Ni lo eran aquellos / labios dentados / que acosaban" Pág. 11), Bettina, con su virginidad que es casi un escudo familiar, que es la representación orgánica del orgullo de clase, pero que es finalmente una traición a su naturaleza ("Bettina con su comedia obscena / del calor y lo fértil. / ¡Si tuvieras coraje / para explorar los fondos / de lo blanco, / tu alardeada fineza! Pág. 31).

En definitiva todo responde a una explotación de lo falso, de un mundo que se desploma, con sus leyes, con sus armas, con su insuficiencia natural. Por eso lo metafísico y lo social los veo íntimamente ligados en esta poesía de Schinca, por eso el juego de las correspondencias se dá con una orquestación equilibrada, clásica, agresiva.



En cuanto a la creación de personajes creo que los más logrados (aparte de Nora Paz que resume y ordena su mundo) sean los de Parpagallo y Bettina.

Parpagallo, juez y parte, es el pozo de las liberaciones de ese mundo, es el resumen de las abyecciones, es el intrigante, el hombre de confianza; el hacer de él un abogado y un homosexual es un notable acierto de Schinca. La ley surge en él como el producto de una desviación psíquica. Posee una postura femenina: de aceptación, de intriga, de enorme capacidad para absorberlo, cantarlo y gozario todo. La ironía prima en la gestación y en las actitudes de este personaje.

Bettina representa el rechazo de su mundo pero también la imposibilidad de salir de él. Existen en ellas contradicciones porque no asume su condición (como Hilda) ni la rechaza enteramente. La virginidad en ella es otra desviación, es una forma de protección, una forma de tímido, débil, impuesto rechazo.

En cuanto a Carrión es tal vez el personaje más esquemático, oficia en cierto modo de agente catártico y de símbolo demasiado evidente. Hilda es tal vez el personaje más ambicioso de Schinca, pero se desmadeja, se destruye a través de oscuras contradicciones. Es un personaje difícil, complicado, en cierto modo la correspondencia femenina de Parpagallo, pero sin individualidad: es la corrupción en abstracto.

Los otros personajes bien delineados juegan su papel en torno a las figuras centrales: Elorza como determinante, Salmador como determinado. Desde el punto de vista técnico vemos un Schinca que se supera, pero que posee aún una serie de contradicciones y de muletillas para llevar adelante este canto. Tal vez lo más negativo es un tono enfático que sostiene a lo largo de la obra, una sistemática apelación a apoyaturas poéticamente superadas como los signos exclamativos y de admiración. También me resultan chocantes y antipéticos ciertos términos, ciertas palabras, algunas expresiones, un prosaísmo que erosiono lo esencialmente poético ("El mecanismo, artero, está lanzado; / la ingeniería es perfecta / Todo en el mundo / es

rígida mecánica de posesión / Pág. 37). Todo esto es en cierto modo un sedimento negativo que arrastra Schinca de algunas formas experimentales cultivadas por el autor y es también en cierto modo un camino de transición positivo que está sufriendo en la utilización del lenguaje.

También resulta negativo el frecuente uso de las palabras abstractas que le dan al verso un tono grandilocuente y anquilosado por momentos.

Junto a este aspecto negativo hay grandes hallazgos, hay una sensibilidad poética precisa, firme, que redondea el tema y lo prestigia ("Dientes contra dientes, / soplos contra soplos, / calor contra calor: / así se comunican / los hombres sus mensajes / de amor e inteligencia "Pág. 13); hay leit-motivs que técnicamente redondean un personaje ("Mis días se componen / de piecitas iguales / (baldositas)" Pág. 12), construcciones de versos largos que le proporcionan una sinuosidad especial a la idea ("Aplomadas cortinas, serenos tapizados / y en aquel ventanal junto al océano / la espuma verde casi visitando el jardín. / Elegido lugar: / Pág. 22), finalmente una cadencia, una musicalidad prestada a la idea por medio de la adjetivación ("Sus ojos me argumentan / no sé qué. Sólo descubro en él / que el portugués es dulcísimo idioma. / Pág. 40).

Veo a un Schinca manejando con mayor fluidez el idioma, con una inventiva natural y no una inventiva forzada como me sucediera al leer otros poemas suyos y sobre todo con una auténtica disciplina creadora en la ordenación y coherencia de su material. Conceptualmente plantea una importante problemática; formalmente intenta superar sus contradicciones esenciales; y nos da una obra madura, donde surge una actitud fermental y crítica. Vemos un poeta que posee su visión del mundo, que no nos da la cuota anual de lirismo a trasmano y en envase chico, sino que se entrega con entusiasmo, seriedad y conciencia en el planteamiento de su problemática.

En esta época en que "pour épater le bourgeois" se importan transnochadas macanas con el nombre de "happenings" o se crean revistas y movimientos que harían

sonreír al Marqués de Sade o a Baudelaire (o a Roberto de las Carreras para no ir tan lejos) y por otro lado se le canta a un campo idílico y a los objetos de la naturaleza desprendidos de un cuadro figurativo o al espíritu de la jovencita pura y buena, la poesía de Schinca señala un camino discutible pero positivo, una verdadera diagnosis de una clase en decadencia, un sereno y original planteo de temas universales, un mensaje que no traiciona su poesía, y una poesía madura, polémica, experimental, auténticamente rupturista, que prestigia ese mensaje.

## Una novela de Jorge Musto: noche de circo

Jorge E. Ruffinelli

Ya Benedetti, en "Déjanos caer", y Onetti en "El infierno tan temido", han explorado el tema ambiguo del asco y la dignidad, de la crueldad, el amor y el odio, que ahora Musto retoma novelísticamente y (por ese mismo hecho) le confiere una resonancia mayor, una problematicidad más detenida. El retomar esa tradición y el abrirla en una auténtica novela, parece provocar el replanteamiento de ciertos aspectos de su temática, del género y, finalmente, de la visión del hombre que la subyace.

El nervio de la novela lo constituye el único vértice de dos "triángulos": Carlos. Pero el relato, arborescente, ondulado, se enriquece por la atención a varias vidas entrelazadas en una malla que paulatinamente se contrae, y en un doble juego de ambientes y sucesos. El robo en el puerto corre parejo, alternando, con los problemas de cada personaje y con las relaciones que se van creando hasta desenvolverse juntas en esa noche a la que alude el título. Un final que abre la novela en términos suficientemente ambiguos (pero, al releerlos finalmente, claros), una variedad estilística de puntos de vista narrativos fieles a cada personaje, un hábil entrelazamiento de personajes, motivacio-

nes e historias; todo ello es el aspecto formal, modernamente técnico, que da a la novela un excitante brío narrativo: su primer acierto.

Sin embargo la primera parte, la relación de Carlos y María, denota una debilidad que desaparece luego. Esas escenas que sin duda pasarán como de las más osadas (y "pornográficas") de nuestra novela moderna, son obviamente necesarias para todo el desarrollo del relato. Son, si cabe decirlo de algún modo, su resorte, y a la vez el cúmulo de imágenes que se tendrán presente —para valorar el hecho que luego apenas se alude— cuando Carlos relate al novio de María aquella tarde, aquella indignidad. Pero lo que las precede, el previo conocimiento y conquista, el juego de ambos —macho y hembra— antes de acometerse, se plantea con ingenua y frustránea casualidad o inverosimilitud. Claro que uno arriesgaría poco al afirmar que a Musto no le interesaban esas escenas en sí ni por sí mismas, sino en su efecto sobre la confesión final, lo que, de todos modos, no justifica el pecado narrativo de su debilidad.

En otro nivel de cosas, pero respecto de las mismas, puede señalarse aquí la existencia de lo que Lukács denominaba "la reducción de lo erótico a lo fálico", propio de la literatura de Henry Miller y de un sinnúmero de escritores modernos desde D. H. Lawrence. Esto no quiere decir pornografía, digámoslo por deslindar en ciertos conceptos hoy nebulosos para muchos, sino adhesión a la idea descarnada y cruda de las relaciones eróticas, que da del ser humano una versión parcial, atípica con pretensión, no obstante, de totalidad, de visión integral del amor. Esta reducción, clara indudable en las escenas de la primera parte (en que incluso se menciona a Miller) tiene también su rol en la relación de otra pareja —Irene y Márquez—, y es ella la que pauta, en primer lugar, el desencuentro espiritual y carnal (total, diríamos) de ambos personajes. No es circunstancial esa reducción, sin embargo, ni en consecuencia defendible, porque Musto no problematiza en ella, sólo la aprecia y describe, o la integra como un elemento de su mundo.



En parte por esto, una esencial ambigüedad entreteje la novela. Una ambigüedad que se hunde y aflora en cada situación, y adquiere relevancia —de signo crítico— en el personaje de Carlos. Es necesario señalar que la complejidad de este personaje resulta primordialmente de una existencia casi doble, escindida y milagrosamente afín, que a poco pensarla se revela como extraña: por un lado es un delincuente, un ladrón, un “bagayero”, un inútil; por otro, un cruel, acaso un sádico, un hombre de profundas y borrosas motivaciones. Por ello, su existencia, en un principio, debía insertarse en el ambiente de la Aduana y el puerto, de los sucios cafés, del contrabando y el robo en los barcos, donde lograba y lograría una verosimilitud y realidad total de la vida (por otra parte, en ese ambiente es donde la novela se desliza con un ritmo más realista y verídico). Habría sido así un Toribio Torres (alias) Gardelito, y hubiese vivido y muerto en su ley. Pero tal como Musto lo concibe, ni siquiera la muerte en su ley le es permitida. El es un hombre fuera de lugar, absolutamente alienado en el sentido vulgar del término. Hasta su amigo Daniel es capaz de advertir esto y señalarlo: “A veces me pregunto por qué andás metido en esto. Plata no te falta”, frase que, sin otra reiteración ni respuesta iluminadora, tan sólo roza su naturaleza. De ahí que el lector pueda preguntarse, él también y sin obtener respuesta, por qué Carlos anda metido en esa vida.

Su ambigüedad esencial se revela, hasta estilísticamente, en la confesión a Néstor. Del mismo modo que en el cuento de Onetti le llegaban al hombre las fotos impudoras, o Van Daalhof, en el cuento de Benedetti, recibe de los labios de su informante la historia de la mujer con quien va a casarse, Néstor es el tributario de aquella confesión de Carlos, la confesión de un hombre que comienza por ratificar la naturaleza prostituable de la mujer y culmina por liberar al otro hombre —ejemplo de amistad viril o de amor, así como de odio— o por destruirlo. Y todo con una “irreparable elocuencia”, con una calculada crueldad.

Irene, el personaje al margen de esta confesión, pero el espejo ella misma de su significado, advierte el aspecto destructor de aquel acto: “El ha ido hasta el fondo de la humillación de este muchacho. Lo está violando”. Señala, así, muy expresivamente, ese ejercicio de la crueldad cuya violencia es pareja a la violación carnal. Pero allí mismo están los signos de un evidente propósito de trabajar la ambigüedad, de no desnudar totalmente a sus personajes: “formulación viril del amor o de la muerte”, “hermoso dios de destrucción y justicia”, “canto de libertad brutal”, “el odio o la fraternidad que se iniciaba”. Esta alternancia e identificación del doble aspecto positivo y negativo de una actitud, revela el equívoco, la ambivalencia (acaso enriquecedora) de las motivaciones del personaje y del significado de la misma acción.

El desencuentro de Irene y Márquez es consecuencia lógica de sus direcciones inversas, uno de los planteos kaffianos: ella va hacia su libertad, se eleva; él hacia el error, la frustración, el absurdo, se degrada. Lo que en Márquez podía haber sido liberación de una existencia oprimida y mediocre, está señalado como una terminante imposibilidad. “Algo que debí hacer a los veinte años; y ahora enfrente al ridículo de mi calva, de los presuntos celos”, se dice cuando pasa desesperadamente, como todo pusilánime, a la acción grotesca y catastrófica. Como consecuencia de esa imposibilidad —lo que a los veinte años no se hizo ya no se hará nunca, pues todo tiene su tiempo— todo lo suyo llevará el error como efecto, así la muerte de otro y no de quien debía o pretendía haber matado. Ya al comienzo se habla de un “recorrer hacia atrás una historia a partir de un desenlace errado, de esta única certidumbre de un cuerpo baleado sin ningún motivo, o por un motivo que no le concernía”. La liberación existencial de Márquez cae, así, en la total frustración. En cambio Irene parece en realidad recobrarla. Sólo que la novela se sumerge aquí nuevamente en cierta ambigüedad, peligrosa como todas las ambigüedades, que el autor maneja con equilibrada destreza y no obstante deja una limitación, una ausencia, en el dibujo de

esa liberación: la que tiene que ver con los valores de la vida. Aquí la objeción a Musto es ética en lo que de ético tiene toda novela como postulación de la existencia, como significado humano. En este momento la rica ambigüedad de Musto se agosta, pues las líneas del relato, que parecían llevar a una apertura se cierran, llevan a lo inesperado, y dejan a la imagen que estaban construyendo sin la última y decisiva pincelada. Sin comparar en otro aspecto —que no es el momento— resultaría útil recordar el final de “Luz de agosto” de Faulkner, un autor con quien Musto, así como gran parte de la narrativa moderna, tiene deudas de estilo y concepción del hombre. A este respecto, “Intruso en el polvo”, del mismo Faulkner, es, de principio a fin, la historia de una liberación, aunque pautada de un modo más evidente, menos elusivo. En “Luz de agosto” pues, el final de apertura —la fuerza interior y segura de la mujer, la formación silenciosa y tácita de la pareja humana— conlleva los valores, la fundamentación en última instancia, de una vida que la novela ya no seguirá. Pero en la novela de Musto, la muerte, el error, la imagen estática de la mujer, el asombro paralizador que adivinamos, no prefigura nada, no se continúa implícitamente en nada (ni siquiera es el onettiano tocar fondo en el nihilismo). Permanece en un punto suspensivo sin claro significado. De toda la fuerza de la novela, de su ritmo caudaloso y arrollador, esa es la ausencia, esa es la limitación.

## Arte, Sociedad y Cultura

**Benito Milla**

La primera edición de *Al diablo con la cultura*, de Herbert Read, se agotó en Buenos Aires en menos de dos meses, buen indicio de que el público mantiene vivo su interés por este autor que ya no es un desconocido en esta parte de América. En

efecto, estuvo en Brasil como jurado en la Bienal de San Pablo y en Argentina en la de Córdoba. Este inglés apacible tiene una curiosidad universal, que extiende sin ninguna clase de prejuicios a hombres y lugares. Su información es enorme y no desperdicia ocasión de apreciarla en vivo. Tras una apariencia tranquila aparece un espíritu cálido, que se traduce en una obra intelectual de gran penetración y lucidez, hoy mundialmente reconocida. Esa combinación de rigor intelectual y de emoción humana hacen la originalidad de Read y lo distinguen del típico hombre de letras. Obligan, también, a no separar arbitrariamente al crítico y al historiador de arte de su filosofía del mundo y del hombre.

Aspectos importantes de esa filosofía están explicitados en el volumen *Al diablo con la cultura*, que reúne ensayos aparecidos en 1943 y otros posteriores, unidos por una visión total del problema del arte y del artista en sus relaciones con la sociedad. En 1943, el título de uno de estos ensayos, *La política de los apolíticos*, tenía algo de manifiesto —o de contramanifiesto— pues respondía polémicamente a las incitaciones para una politización activa del arte y de los artistas, a los que Read oponía su concepción libertaria de una organización natural de la sociedad inspirada en la libertad de la persona, la descentralización social y el autogobierno de las corporaciones unidos a la delegación de la autoridad en los organismos de base y a una humanización de la industria. En la medida en que estos principios funcionan la cultura deja de ser una superestructura para integrarse en la vida del pueblo, que vive la cultura de la misma manera que respira. Por eso según Read “en la lengua del culto pueblo heleno no existía el equivalente de la palabra cultura” y nunca se les ocurrió a los helenos “pensar que poseían un artículo aparte —la cultura—, artículo al que sus académicos podían estampar una marca de fábrica; artículo que seres de superior condición podrían adquirir si disponían de tiempo y dinero suficientes; artículo que se podía exportar, como el higo y la aceituna, a los países extranjeros... Si es que existía, su existencia pasaba inadvertida, pues era algo natural,



tan instintivo como el habla, tan involuntario como el color de la piel”.

La cultura como artículo de lujo surge, según Read, con los romanos, que son los primeros capitalistas que la acuñan y la exportan a medida que extienden el Imperio. Otra época de profunda simbiosis entre la cultura y el pueblo la halla Read en la Baja Edad Media “que tampoco tuvo conciencia de su cultura... Los arquitectos eran capataces de obras; los escultores albañiles; los ilustradores y los pintores, copistas... Para referirse al arte no existían expresiones del género de “bellas Artes”; era todo cuanto diese placer a la vista: una catedral, un candelabro, un tablero de ajedrez, una quesera”.

Cuando el arte está naturalmente integrado a la sociedad que lo produce es una manifestación más de la vida social, no la alquitarada expresión de unas élites que producen la “cultura” como artículo para pocos y ricos. Naturalmente, esa situación sólo puede darse en una sociedad realmente democrática en la que coincidan, según Read, estas tres condiciones básicas: que toda la producción esté destinada al uso y no al lucro; que cada cual produzca según sus fuerzas y reciba según sus necesidades; que los trabajadores de cada industria tengan la propiedad y ejerzan la dirección colectiva de la misma.

Estos principios básicos de reordenación social no están hoy vigentes en ninguna parte, por lo tanto el arte y la cultura aparecen como una incidencia en la vida social, pero no se integran naturalmente a la misma. Todo lo contrario, el arte de la era capitalista sólo es grande en la medida en que aspira a romper la cuadrícula cerrada de los intereses mercantiles y a una libertad sin restricciones en aquellos países en que el Estado, suplantando al capitalismo, trata también de imponer patrones culturales refiados con la naturaleza del hombre. A esa cultura de mercaderes y burócratas es a la que Herbert Read manda al diablo, mientras aboga encendidamente por una cultura funcional, natural y universal, una cultura *vivida* comunitariamente y que se exprese, no sólo en las realizaciones de los genios aislados, sino también en los elementos de la industria moderna, “elementos que serán para

nosotros la materia prima de la civilización”, como para nuestros antepasados prehistóricos lo fue la piedra y la arcilla. No se trata, pues, de un retorno a un imposible pasado arcádico, pero sí a una utilización más racional del talento y de la vocación humanas a través de sus realizaciones. La argumentación para defender esta tesis la da Read en su ensayo titulado *Una civilización edificada desde abajo*, donde demuestra que la cultura no puede ser impuesta por decreto, según una experiencia ya cumplida sobradamente en la Unión Soviética.

Paradójicamente, pues, el *Al diablo con la cultura* del título de este libro se va convirtiendo en una defensa de la cultura en su sentido más original, al mismo tiempo que destaca una larga serie de sugerencias para una nueva relación entre el artista y el mundo, el hombre y la sociedad. Confirma un axioma de Buber: la sensibilidad estética es indivisible y sólo se transmite de hombre a hombre. A partir de ahí Read llega a la conclusión de que “el arte, en sus aspectos creadores, tiene poco que ver con la democracia, el comunismo o cualquier otro sistema político. Configura una manifestación apolítica del espíritu humano y el grado de su desarrollo y vitalidad es “más significativa que la disminución de las exportaciones o la desvalorización del signo monetario nacional”, ya que el arte es siempre “la aguja que, con sus movimientos, va señalando el destino de la sociedad”.

## Una novela mexicana: Los relámpagos de agosto

Definir esta novela es decir que la constituyen las “memorias” de un “general” “revolucionario”, y utilizar así cuantas comillas fueran necesarias, porque la realidad, como en toda obra satírica, se encuentra en los antípodas de lo que se expresa con pretendida honradez y seriedad. Pero

al mismo tiempo, desde otro ángulo, tendríamos que barrer con todas las comillas, porque la situación, con todo lo absurdo e insólito que se le advierte, tiene una base real. Es una exageración no del todo exagerada. Los hechos en sí son los mismos que se conocen a través de la tradición o de la novela de la Revolución Mexicana. El tan conocido “préstamo forzoso”, por ejemplo, que se hizo a los hacendados aparece también, y con el mismo trámite, en “El águila y la serpiente”, de Martín Luis Guzmán. Pero de esa realidad, Ibarguengoitia eligió el aspecto más satirizable, hacia el que se acomodara su mordacidad iconoclasta. Su víctima fue la casta militar, con su gran ambición de poder, con su voraz antropofagia y con su evidente —y acaso esencial— ineptitud para conducir cualquier fenómeno revolucionario.

Los militares y políticos de la novela, a cuyo nivel transcurre totalmente, definen “su” revolución, que ellos identifican con “la” revolución y, en el fondo, es sólo la fachada de sus intereses viles. Porque debajo de toda palabrería, de la fría y vacía retórica, de las grandes altisonantes palabras e ideales, se esconden los motivos, tan oscuros como previsibles, que originaron con ferocidad la demagogia, la traición, el arribismo. Un ejemplo de la cómica relatividad de los principios, es la descripción de la campaña política de Juan Valdivia: “...se llevó a cabo sin ningún tropiezo, y con tanto éxito que llegamos a arrepentirnos de haber entrado en conubio con tanta gente inicua y tan mala revolucionaria... En Guateque, su discurso sobre Política Agraria conmovió tanto a los manifestantes, que acabaron linchando a un rico hacendado de la región; en Las Mangas, Coah., se armó una balacera que hizo indispensable la intervención de las fuerzas federales. En Monterrey, en cambio, dijo un discurso tan reaccionario y conservador ante el Club de Industriales, que Vidal Sánchez tuvo que llamarle la atención. Por su culpa asesinaron en Ta-

basco a dos individuos de quienes se sospechaba, infundadamente, por cierto, que eran sacerdotes católicos, mientras que en Moreleón, en donde dijo un discurso catolizante, lincharon a un pastor metodista”.

Lo cómico —que es, a la vez, lo trágico—, adopta la misma técnica chejoviana de las “Memorias de un hombre colérico”. Porque es la realidad misma, transparentada en el relato, quien desmiente las afirmaciones y protestas de integridad del narrador, y crea así esa distancia peculiar entre la realidad y la palabra, sobre la que se funda toda hipocresía.

La ausencia de lo heroico, la ausencia de la verdadera revolución o de lo revolucionario idealmente entendido, la presencia sin embargo de cobardías, “errores políticos” graciosamente contruidos, vacías retóricas que llenan los momentos de urgente compromiso o pretextan los actos de barbarie, todo eso que constituye la base de la sátira, también existía, como visión más aproximada y dolorida, en Azuela, en Guzmán. Del mismo modo Fuentes, pero con la misma limitación histórica que Ibarguengoitia, dio su visión agónica en “La muerte de Artemio Cruz”. Frente a esta tradición narrativa, puede verse que la desventaja para hacer hoy una novela de la revolución —que sería forzosamente histórica— se vuelve ventaja para la visión satírica, ya que la distancia ha limpiado mucha adherencia que la percepción y la vivencia inmediata atrae y, en consecuencia, se adelgaza a los personajes, se les quita “vida”, se los hace caricatura.

De todas maneras, la novela no está enteramente lograda. La inventiva (no en los hechos sino en las situaciones cómicas) se debilita por la segunda mitad, que pasa a basarse en un desarrollo de enredos políticos y errores militares. Allí lo cómico de la sátira se adormece y la novela continúa por carriles más reposados y serios. Menos efectivos, en una palabra.

J. R.



## a nosotros, Macedonio Fernández

Como después lo supe, no solo para mí, sino también para algunos otros integrantes de aquella "generación del 50" (como se ha dado en decir, aunque no me guste), el nombre de Macedonio Fernández había llegado a ser un símbolo. Un símbolo silencioso, íntimo. Como tal, no importaba —en aquel entonces, por lo menos— tanto lo que era como lo que significaba (aunque ambas cosas fueran igualmente importantes). Y significaba la integridad, la limpieza y el desasimiento frente a los ansiosos exhibicionismos —de todos colores— de la mal llamada "vida literaria".

De alguna manera llegó a hacerse fuerte dentro de mí, quizá porque yo mismo me aferré a él, ese símbolo "anti-literario" que era Macedonio Fernández (y que podría completar con nombres como los de Roberto Arlt y Ricardo Güiraldes, o aún Juan L. Ortiz y Oliverio Girondo, gente siempre en cuestión, por suerte, símbolos por analizar, sí, pero también nombres queridos, de cualquier forma, por alguna u otra razón, no siempre exclusivamente literaria).

Ni siquiera necesitaba, como en otros casos, por aquellos años, leer todo lo escrito por Macedonio Fernández o abalanzarme encima de todo cuanto sobre él se hubiera dicho, en una de esas súbitas hagiografías que suelen aquejar a los adolescentes. Porque éste era un "santo" interior, no precisaba de altares. Y justamente su personalidad era el más eficaz antídoto contra tales excesos.

En ese tiempo, lo más importante para mí eran algunos poemas, leídos aquí y allá, y su leyenda (que fui reconstruyendo de boca en boca y que recogí ansiosamente, dondequiera la encontrara, sin preocuparme no obstante por certificarla) de hombre capaz de humor y de ternura. Y algunas fotografías, tan escasas de ver, vinieron a confirmarlo. Porque algo había, algo de bondad, de intemperie, de desgarramiento, de entereza, de iluminación, de

## NOTAS

Rodolfo Alonso

sabiduría, en cada uno de esos diferentes rostros que habían sido él, que eran él.

Sí, también fueron importantes las fotos, el espejo del alma. (Mucho después vino a ocurrirme algo parecido con el rostro de Antonio Porchia). Tanto como ese mismo nombre nada común y ese común apellido tan dignamente convertidos por él, sin quererlo, en una bandera.

Y después, sí, leí algo más (no se conseguía, y no me afané demasiado, seguro de que no le importaba) sobre él y de él, y pude adquirir (qué suerte) sus "Poemas" (editados en México... ¡con prólogo de un paraguayo!). Ante el asombro del vendedor, compré varios ejemplares, en una librería de la avenida Corrientes, para regalarlos a mis amigos. (Lo mismo me sucedió, después, con "La lozana andaluza").

Y hablemos, por fin, de sus poemas. Ellos fueron lo primero que leí de él, y fue como un darse cuenta, como comprobar un palpito, una intuición, una certeza. Este país rebosante de más o menos correctos literatos, había dado también la flor más alta del hombre: un poeta.

De alguna manera llegué a sentir que nos unía (en ese entonces) el ser incomprendidos. Yo era joven. Su recuerdo era aceptado (más o menos, sin mucho entusiasmo) pero no por lo que seguía viviendo en sus poemas. Yo sabía —estaba seguro— que Macedonio Fernández no había de perdurar porque hubiese sido un "buen tipo", o un simpático excéntrico, o un eficaz humorista. Macedonio Fernández era —es— uno de los más grandes poetas argentinos (cosa que ni él mismo debe haber sabido, como suele ocurrir).

Pasados algunos años, lo he seguido comprobando, a mi leal entender. Solo en Macedonio Fernández se dan a la vez en la poesía argentina tal hondura de sentimiento y de lenguaje. Solo en sus poemas roza el lirismo más alto de nuestras letras. Su palabra viene del dolor, pero también

dél amor. Cada poema suyo es el fruto de una absoluta necesidad, pero un fruto a la vez dulce y nutritivo. Su lenguaje, sentido y límpido, es siempre *expresión*, el engarce necesario para poder acercarse a aquello que debía decir.

Durante años me resistí, inconcientemente, a leer la prosa de Macedonio Fernández. No me interesaban la "metafísica" ni el "humor" que se le adjudicaban. Tenía miedo de perder al poeta, a uno de los pocos grandes poetas argentinos que amaba y respetaba. (No imaginaba al "prosista" capaz de escribir trozos como este: "Te saluda alguien en quien en un instante creaste el deseo de tu bien por hechizo de la poderosa y justísima decisión de ser dichosa que refluje en tu rostro, en la retenida moción de tus gestos, y de tus graciosos pasos en la firmeza. Desde el silencio a que retorno, desde las sombras de las cuales no salí nunca para tí, yo que no habité, no habitaré nunca tu camino, que no conoceré nunca el son de tu voz, tus risas, ni miraré tus lágrimas, que no seré nunca una imagen en tu retina ni un pensamiento en tu alma, pero que te he conocido en un instante tan plenamente como si fueras una obra de mi deseo, yo que no creo en la muerte de los que aman, ni en la vida de los que no aman, te digo lo que no me oírás nunca, y que ya sabes: que es imposible que no seas feliz" (*Una novela que comienza*)).

¿Para que me he puesto a escribir estas líneas, ahora, de repente? ¿Por qué yo, justamente, tan parco en palabras cuando se las destina a la tipografía, y sobre todo si rozan mis sentimientos, me largo a este tema que me aterra, que estoy seguro de no poder agotar ni esclarecer ante los demás? Quizá para saberlo, para darme, o hacérselo saber, o para tranquilidad de mi conciencia, o simplemente para decir la verdad, una verdad al menos. Y porque a otros también les puede ser útil que lo haga.

Ahora, sigo leyendo a Macedonio Fernández. Y estoy convencido de que voy a descubrir cada vez más Macedonio Fernández. Y que no voy a perder al que me deslumbró primero, al gran poeta. Porque ahora sé que ese mismo humor, esa excéntrica (¡y tan centrada!) manera de ser

que fue Macedonio Fernández, es la que defiende hoy al nuestro, a ese que ya no nos pueden quitar, que no van a convertir en estatua, fría, porque él *no quiso*.

## Sobre la vigencia

Esteban Otero

La intención de este pequeño artículo es destruir algunos mitos que sobreaundan en la crítica contemporánea, sobre todo, los mitos de la modernidad y la vigencia en materia de obras de arte. Ambos son, lo afirmo desde ya, fruto de la deficiente formación (e información) estética de la mayoría de los que ejercen la crítica en nuestro país. Y no sólo en el nuestro.

¿Dónde se encuentra el origen histórico de este error supremo en materia de apreciación estética? Quizás habría que rastrear hasta muy atrás en el tiempo para hallarlo, pero, si nos limitamos a nuestros contemporáneos, sin duda el concepto de "situación", que maneja Sartre, es uno de los puntos de origen; partiendo de este concepto (mal entendido, además), son ensalzadas cualidades presuntamente nuevas sin tener una dirección clara hacia lo formal o hacia lo temático.

Sin embargo, sólo en el terreno de lo formal pueden aparecer novedades. Plan-teo esta pregunta: ¿qué novedad de índole temática puede producirse? ¿Qué nos podría traer mañana de nuevo una novela que se desarrollara, por ejemplo, en Vietnam, cuando conocemos "La Ilíada", "La guerra y la paz", "La cartuja de Parma", "Los miserables"? Ciertamente, no sería la novedad del tema de la guerra; ¿acaso la novedad de su intención libertaria? Difícilmente, después de "Los Evangelios", de "El Quijote", de tantos otros.

Quizás pudiera traer otro tipo de novedad, en el aspecto formal, una magistral creación de personajes, una maravillosa estructura (por el armado y ordenación de los episodios), un uso poético de los valores del lenguaje, etc. Pero estos valores no-temáticos están precisamente más allá



(o más acá) de la circunstancia o situación de Viet-Nam; si están presentes, cuando ya no se guarde recuerdo de ese país, todavía existirán, como existen todavía los valores de La Ilíada aunque la localización de los hechos sea ahora difícil.

Puede suceder, también, que esa novela obtenga un gran éxito de público, cosa que escasamente obtuvieron los más grandes escritores; el éxito de público, la moda, algo que se esclaviza al tiempo que pasa, a la mera circunstancia. "La poesía, toda poesía, es de circunstancias", dijo Goethe genialmente, pero esa frase se interpreta mal si se la toma como un pensamiento concluido y no como una afirmación *a partir de la cual pensar*. Goethe quiso decir que el poeta parte de circunstancias concretas pero que, una vez que ha surgido la poesía, ésta, que es un objeto independiente de su creador, como una mesa o un jardín, ya no es de circunstancias, ya no es la circunstancia. La obra de arte, en tanto que tal, es una fecha de su vida, pero no se puede interpretar por esa vida: toda interpretación biográfica (que sería, también, "circunstancial") es falsa por utilizar un punto de partida erróneo.

Pero esta obra que no tenía nada que ver con su autor, también se independiza de la circunstancia que le dio origen. Entiéndase bien: si una novela menciona lugares y hechos históricos, la realidad de ellos no desaparece porque han sido *nombrados*. Pero el valor literario de la batalla de Waterloo en "Los miserables" no tiene relación alguna con la batalla histórica, y el 16 de junio de 1904 transcurrió en Dublín sin que sucediera nada muy importante. Sin embargo, el Waterloo de Hugo y el Dublín de Joyce existen y existirán siempre porque son obras de arte y su realidad es la realidad absoluta de la creación. Y el Waterloo o el Dublín de esos días de la historia están muertos; a lo más, pertenecen sus cenizas al espíritu de los tiempos, que no es más que "...el espíritu de esos señores en quienes los tiempos se reflejan" (Fausto: La noche).

Una novela sobre la guerra en Viet-Nam se pondría de moda, sería moderna, tendría vigencia. Pero, ¿si fuera una mala novela? Terminada la guerra, todo se olvidaría, como se ha olvidado todo lo es-

crito sobre hechos concretos de nuestro tiempo cuando no los acompañó el arte. ¿Qué quiere decir, en definitiva, que tal libro, o tal film o pintura "no tienen ya más vigencia"? Quiere decir que nunca hubo creación en ellos, que valieron, a lo más, como registros. Quizás, aunque lo dudamos, sirvan para la Historia.

Como gustador de arte, ¿qué me pueden interesar los "registros"? Murieron las novelas de Remarque, pero no "Adiós a las armas"; murieron cientos de films de guerra, pero no "Listen to Britain" o "Victoria en el Oeste" o "Cuatro de infantería".

Porque la circunstancia es sólo aquello de lo que se parte para la creación de una sobrerrealidad; una vez creada ésta, adquiere cualidad de objeto independiente: en el enunciado "novela sobre el Viet-Nam", lo que puede ser bueno o malo es "novela". Su tema (preciso bien, su tema, no su argumento) es indiferente. Sólo en lo formal, esto es, en la realización de los temas, hay creación; sólo en el tratamiento, en la ejecución de los temas.

## Perfil de Gunter Grass

Gunter Grass se distinguió, de la noche a la mañana, con una primera novela que fue un *best-seller* internacional: **El tambor de hojalata**. Pero en Alemania, después de haber conseguido un premio importante, un ilustre senado se negó a entregárselo por considerar que la novela era demasiado escandalosa. Sus dos novelas posteriores: **El gato y el ratón** y **Años de perro**, han constituido, también, éxitos resonantes y han afirmado, de manera definitiva, la fama de su autor.

Integrante del famoso **Grupo 47**, verdadero **Club** de escritores inconformistas, que se han caracterizado por su visión despiadada, incisiva y ácida del llamado milagro alemán, Grass es de los que más lejos ha llevado la crítica a ese tipo de sociedad y a los residuos aún no enterrados del nazismo. Su ferocidad le ha grangeado las

simpatías de un público vastísimo y sobre todo, de los estudiantes. Grass tuvo la experiencia dramática de los últimos años de la guerra, de los de la derrota y la división de Alemania, y también los de la recuperación económica. A caballo, pues, entre los años sombríos —los años de perro— y los de la dudosa prosperidad actual, está en una situación privilegiada para dirigirse a los más jóvenes.

Grass odia las ideologías y su cuadrícula mortal. Es el tipo de hombre difícilmente encasillable en un esquema: incisivo sin malevolencia, sólo puede sentirse a gusto en la fluida realidad de un programa de acción política sin hipotecas a largo plazo. Su contundencia ha de ser de efecto inmediato y dirigida a conseguir cosas concretas: las que se explicitan en un programa, no en una ideología. "Mi generación —ha dicho— está saturada de ideologías. Hemos crecido al son de cornetas y tambores... ahora tenemos necesidad de otra cosa, de un socialismo a la escandinava, única forma de democracia que permite a todos los pueblos de la tierra acercarse y comprenderse".

Para Grass, las ideologías, con sus procedimientos de confrontación traumática, son extranjeras al mundo de los hombres. El aboga por una acción progresista a partir del contorno inmediato, despreciando el excesivo intelectualismo de algunos de sus amigos y compañeros de letras "capaces de arrebatar por Cuba o el Vietnam, donde nada pueden hacer", pero cómodamente instalados en su país en un criticismo sin salidas constructivas, en un inconformismo sin proyecciones populares. Por eso Grass eligió comprometerse con un programa político y, a partir de él, estar en la calle. Ha vendido, voceándolos en las avenidas de Berlín, los periódicos socialdemócratas; durante catorce días consecutivos recorrió catorce ciudades alemanas pronunciando catorce discursos en una de las más reñidas campañas electorales de la Alemania de hoy. Su auditorio estaba constituido, principalmente por jóvenes. Esos jóvenes que aspiran a una Alemania nueva o, como dice Grass, "a vivir su vida, solamente su vida, pero que tropiezan sin

cesar con el pasado, del que no quieren saber nada más".

En realidad, los tres libros de Grass no son otra cosa que un intento descomunal para enterrar el pasado alemán de la única manera que no pueda volver: ridiculizándolo. Después de tanta hinchazón wagneriana Grass ha echado mano a los más eficaces recursos de la sátira para acabar con la mitificación de una historia guñolesca y sangrienta. Sus golpes son tan ciertos que las mismas esferas del gobierno han sido conmovidas. Es esa voluntad de acción inmediata hacia un porvenir que empieza mañana lo que hace la grandeza de este escritor que trata de estar a la altura de las circunstancias, pero que ha sabido al mismo tiempo separar la acción política de la tarea literaria. De sus compañeros del Grupo 47 ha dicho: "ellos siguen fieles a la vieja tradición de Weimar: los intelectuales por encima de la refriega. Les gusta la utopía y combaten por escrito por partidos inexistentes... pero estar comprometido no significa simplemente escribir. Hay que actuar".

B. M.

## Tres poemas de ANDRÉ BRETON

En 1920, André Breton inicia, con Philippe Soupault, sus experimentos de escritura automática. En 1924 lanza su primer *manifiesto* surrealista. Desde entonces, y hasta la segunda guerra mundial, su nombre iba a estar indisolublemente asociado a la aventura surrealista, una de las más apasionantes de este siglo. Ahora ha muerto, fulminado por un ataque cardíaco, en su Francia natal y su desaparición ha conmovido hasta los medios de información más recalcitantes. Considerado como el Papa del Surrealismo, con su pérdida este movimiento, ya muy discutido y venido a menos, pierde a su más intransigente defensor y a su más alto exponente. A continuación damos, como homenaje a su re-



cuerdo, tres poemas especialmente traducidos por Rodolfo Alonso.

#### MAS QUE SOSPECHOSO

*Las cadenas han contraído una grave enfermedad*

*Se secan después de haber dejado escapar  
En una luz de estiércol al sol poniente  
 Toda una multitud de cabezas de generales*

#### INTERIOR

*Una mesa servida con gran lujo  
Desmesuradamente larga  
Me separa de la mujer de mi vida  
Que veo mal  
En la estrella de las copas de toda talla  
 que la tienen dada vuelta hacia atrás  
Escotada en golpe de viento*

#### RANO RARAKU

*Qué bello es el mundo  
Gracia nunca existió  
NO PASARÁN  
Mi caballo encuentra su pienso en el cráter  
Hombres-pájaros nadadores encorvados  
Revolotean alrededor de mi cabeza porque  
Soy yo también  
Quien está allí  
Tres cuartas partes hundido  
Bromeando con los etnólogos  
En la amical noche del Sud  
NO PASARÁN  
La llanura es inmensa  
Los que se adelantan son ridículos  
Las altas imágenes han caído*

## Socialismo de vía estrecha

Los directores de la revista comunista argentina *Hoy en la Cultura*, en un dilatado editorial aparecido en su número 27, toman por su cuenta la defensa del punto de vista oficial soviético en el caso Siniavsky-Daniel y atacan a los escritores que,

simpatizando con el socialismo, se niegan a ver en éste el instrumento de una nueva Inquisición. El novelista peruano Mario Vargas Llosa parece ser el destinatario principal del ataque de *Hoy en la Cultura* por el artículo que publicara contra la forma en que los dos escritores soviéticos fueron juzgados. De paso, en el mismo editorial, le tiran de las orejas al "superindependiente" periodista uruguayo Angel Rama", compañero de ruta que tampoco estuvo de acuerdo con las autoridades soviéticas en el caso de Siniavsky y Daniel y que, en realidad, fue el primero en denunciar el proceso en esta orilla. Esa diligente perentoriedad lo convierte en sospechoso de anticomunismo, para los argentinos, aunque es curioso que el órgano oficial del P.C. uruguayo, retomando los argumentos de *Hoy en la Cultura*, ataque también a Vargas Llosa y deje indemne a Angel Rama. Tal vez sea porque éste, al fin y al cabo, no sea tan "superindependiente" como los argentinos creen... De cualquier manera, en el caso de la probada independencia intelectual de Vargas Llosa, queda claro que no les resulta grata a los burócratas culturales, que absurdamente se designan como depositarios del fuego sagrado socialista y niegan a todos los demás el derecho a opinar en nombre del socialismo.

## El Congreso del Pen Club

La reunión internacional del PEN Club, en Nueva York, tuvo, como no podía ser de otra manera, muy variadas interpretaciones. Entre los latinoamericanos, especialmente, las opiniones no han sido unánimes. La primera, tal vez, la del novelista mexicano Carlos Fuentes, que definió el Congreso como un acto de liberación. ¿Por qué? Simplemente "porque allí se hizo realidad el espectáculo improbable de 500 escritores —conservadores, anarquistas, comunistas, liberales, socialistas—, reunidos no para lanzar acusaciones, no para subrayar diferencias, no para anunciar dog-

mas, sino para discutir problemas concretos, reconocer una comunidad del espíritu y aceptar una diversidad de intenciones". Sin embargo, esta vocación de diálogo fue denunciada, apenas ocho días después, por un grupo de escritores cubanos en una violenta carta abierta a Pablo Neruda, como una trampa del imperialismo: "Si los Estados Unidos otorgan ahora visas a determinados izquierdistas, ello tiene pues otras explicaciones: en unos casos, porque tales izquierdistas han dejado de serlo, y se han convertido, por el contrario, en diligentes colaboradores de la política norteamericana; en otros, en que sí se trata de hombres de izquierda (como es el caso tuyo (Neruda) y el de algunos participantes más del Congreso), porque los Estados Unidos esperan obtener beneficios de su presencia..." Sin embargo, para el escritor argentino Héctor A. Murena, que también participó en el Congreso, las cosas se presentaron con menos optimismo que para Fuentes y al revés que para los cubanos. Para Murena el Congreso pareció preparado como "una apoteosis exclusiva de Neruda. Preparado especialmente. Y nosotros hemos sido traídos para oficiar de comparsas". Según él "¿no era raro que el Pen Club, cuyo fin específico es luchar por la libertad y la confraternidad de los escritores, iniciara su Congreso dedicado al escritor como espíritu independiente con un homenaje a Neruda quien, a pesar de ser un gran poeta, ha obedecido siempre de forma servil a las directivas del Partido Comunista". Esta misma actitud la mantuvo Neruda incluso en el Congreso, en el que sólo intervino para refutar al novelista italiano Ignazio Silone cuando afirmó que "esa maravilla que es el Doctor Zivago, de Boris Pasternak, seguirá conservando, por mucho tiempo, el valor de una batalla ganada por el hombre contra las fuerzas conjuradas para su alienación". Neruda creyó encontrar en estas palabras el lenguaje de la "guerra fría". Y así lo proclamó en el Congreso. Pero también declaró más tarde que el viaje le había permitido leer "mis poemas líricos, antifascistas y antiimperialistas a vastas audiencias del pueblo norteamericano, mejicano y perua-

no". Para Emir Rodríguez Monegal, uno de los uruguayos que viajó a Nueva York (los otros fueron Carlos Martínez Moreno y Juan Carlos Onetti), fue un verdadero acierto la intervención de Saúl Bellow, que "en vez de las habituales reflexiones sobre la independencia espiritual del escritor (ni la Inquisición estaría dispuesta a negarla hoy públicamente) atacó concretamente un problema específico de los Estados Unidos: la existencia de un grupo intelectual que se considera único legítimo heredero de los clásicos modernos (Joyce, Kafka, Proust) y que por lo tanto ejerce una verdadera dictadura sobre los creadores de hoy... determinando "qué escritores son válidos y qué escritores no tienen vigencia". Pero tal vez sea una opinión vertida por Nicanor Parra, el poeta chileno que también fue a Nueva York, la que mejor resume aquella atmósfera: "El mundo está cambiando. Ahora todo no es blanco o negro. Se aceptan los matices. Ya no se puede decir que uno está ciento por ciento en contra de USA o la URSS. O ciento por ciento a favor. Un ejemplo es el juicio Daniel-Siniavsky, condenado por la mayoría de los intelectuales de izquierda. Ya no vivimos la realidad demasiado esquemática de hace un tiempo. Me lo hizo sentir este viaje. Y también el que hice a la URSS". Esta realidad todavía no la han percibido algunos despistados consuetudinarios, algunos sectarios recalcitantes, algunos stalinistas nostálgicos, algunos reaccionarios impenitentes y algunos vivos que viven de sus pequeñas tretas terroristas. Todo ellos tendrán que resignarse, con el tiempo, al papel espectral que les corresponde en un mundo abierto cada vez más al diálogo y la comunicación.

## colaboradores

CARLOS MARTINEZ MORENO es uno de los más importantes novelistas uruguayos de hoy. Ha publicado *Cordelia*, *Los días por vivir* y *Los Aborígenes*, tres libros de relatos; se destacó como novelista con *El Paredón*, finalista del Premio Biblioteca Breve



y recientemente han aparecido dos nuevas e importantes novelas suyas: **Con las primeras luces** y **La otra mitad**, que lo clasifican como a uno de los grandes novelistas de América Latina.

**JULIO BARREIRO**, profesor de Filosofía y Literatura, profesor aspirante de Ciencias Políticas, publicó en 1964 **La noción del hombre según Marx**, estudiando al año siguiente con Maurice Duverger, en París, Ciencias Políticas. Algunos años antes había estrenado una obra teatral, **Confusión**, montada por **El Galpón**, en Montevideo. Tiene en prensa, a publicarse en México, **La Sociedad Justa**, según Marx y escrita una obra sobre el problema de las ideologías.

**FERNANDO GARCIA ESTEBAN**, arquitecto, profesor titular de Historia General del Arte en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de Montevideo y Director del Museo Municipal, ejerció la crítica de arte en el semanario **Marcha** y otras publicaciones. Publicó varios libros entre los que se destacan **Teoría General del Arte** y **La Fintura Uruguaya Contemporánea**.

**KOSTAS AXELOS** nació en Atenas, en 1924. Vive en París desde 1945. Fue Agregado a la sección de Filosofía del Centro Nacional de la Recherche Scientifique. Tradujo al francés los Fragmentos, de Heráclito ¿Qué es la Filosofía?, de Heidegger e **Historia y Conciencia de Clase**, de Lukacs. Colabora en las revistas **Esprit**, **Les Lettres Nouvelles** y **La Revue de Metaphysique**. Dirigió con Edgard Morin y Jean Duvignaud la revista **Arguments**. Ahora dirige la colección del mismo nombre en la que han aparecido sus Tesis sobre Marx, que se continúan con **Heráclito y la Filosofía y Marx**, pensador de la técnica, no traducida todavía al español. Es sobre su nueva obra, **Le Jeu du monde**, a la que pertenece la **Introducción** que publicamos.

**FERNANDO AINSA** ejerce el periodismo y la crítica literaria en el diario **Hechos**, de Montevideo. Nació en España, en 1937, pero cursó sus estudios en Uruguay, en cuya Universidad se doctoró en Derecho. Ha escrito y publicado una novela, **El Testigo** (1964) y un libro de relatos, **En la orilla** (1968).

**JOSE ANGEL VALENTE** nació en 1929, en España. Poeta y crítico, obtuvo el Premio Adonais en 1954 con su libro **A modo de Esperanza**. Su segundo libro, **Poemas a Lázaro**, recibió en 1960 el Premio de la Crítica. Después publicó **Sobre el lugar del**

**Canto** (1963) y la versión española de **Veinticinco poemas**, de Cavafis. Su último libro aparecido este año es **La Memoria y los Signos** (Revista de Occidente). Con un poema de su próximo libro inicia su colaboración en **Temas**.

**HOMERO ARIDJIS** es uno de los principales poetas mexicanos contemporáneos. Integra el grupo de redacción de la revista **Diálogos** y recientemente participó en la reunión internacional de PEN Club. En 1964 publicó **Mirándola dormir**, siendo uno de los más activos intelectuales mexicanos de hoy.

**JUAN CARLOS CURUTCHET** nació en la Argentina y se licenció en Letras en la Universidad de Córdoba. Actualmente reside en España. Ha colaborado en periódicos y revistas literarias de su país y publicó recientemente su libro **Introducción a la novela española de postguerra**, un estudio sobre los más nuevos novelistas peninsulares.

## APORTES

Revista trimestral del Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales

Director: Luis Merdiar Vega

Nº 2 (Octubre 1966)

Dedicado a

**UNIVERSIDAD Y SOCIEDAD**

Dr. Aldo Solari

**LA UNIVERSIDAD EN UNA SOCIEDAD ESTANCADA: EL CASO DEL URUGUAY**

Prof. L. A. Dillon Soares

y

Mireya S. de Soares

**LA FUGA DE LOS INTELLECTUALES**

Prof. Jean Laddels

**LAS UNIVERSIDADES LATINOAMERICANAS Y LA MOVILIDAD SOCIAL**

180 págs. Suscripción anual \$ 4.00

23, Rue de la Pépinière, París 8.

Distribuidores en Uruguay

Librería Alfa

Ciudadela 1389 — Montevideo

# temas

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

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

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



# novedades alfa 1966

presentan

Emir Rodríguez Monegal

## LITERATURA URUGUAYA DEL MEDIO SIGLO

El primer panorama completo sobre  
la nueva literatura uruguaya.

Fernando García Esteban

## LA PINTURA URUGUAYA CONTEMPORANEA

Un estudio sobre las principales  
figuras y tendencias de la pintura  
uruguaya de hoy.

Juan Carlos Curutchet

## LA NOVELA ESPAÑOLA DE POSTGUERRA

La nueva novela española a través de  
las obras de Cela, Goytisolo, Fernández  
Santos, Ana María Matute y otros.

Mario Benedetti

## GRACIAS POR EL FUEGO (3ª edición)

## LA TREGUA (3ª edición)

Un gran novelista de América Latina.



editorial

Distribuidores: AVANDARO, S. A. (México) — TRES AMERICAS LIBROS  
(Buenos Aires) — EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A. (Santiago de Chile) —  
FRANCISCO MONCLOA, S. A. (Lima) — STECHERT-HAFFNER inc. (Nueva-  
York) — INTERNATIONAL BOOK CLUB (Londres)

EDITORIAL ALFA

Ciudadela 1389 - Tel. 98 12 44

MONTEVIDEO