

SOLCALMO

Revista de Dinamización Mental



FERDYDURKE
Witold Gombrowicz

EL APARATO CULTURAL
C. Wright Mills

**POESIA
ARTE
MUSICA
TESTIMONIOS**

POESIA Y REVOLUCION
Miguel Grinberg

UN CUENTO DE
Eduardo Barquín

rece en Buenos Aires. Editor responsable: Miguel Grinberg. Editor adjunto: Margulis. Registro Nacional de Propiedad Intelectual en trámite. Redacción: San Martín 486 - Capital Federal - República Argentina. Copyright 1967. Todos los derechos reservados. Verano 67/68.

CONTENIDO

- 1 EDITORIAL.
- 2 POESIA Y REVOLUCION - Miguel Grinberg.
- 6 POEMA de Manuel Ruano.
- 7 AUTOBIOGRAFIA - Antón Chéjov.
- 8 ARTE CONTEMPORANEO - Alberto Celesia.
- 10 CUENTO de Eduardo Barquín.
- 13 EL NIÑO - Piolin de Macramé.
- 14 EL APARATO CULTURAL - C. Wright Mills.
- 24 POEMA de Victor García Robles.
- 25 Oscar Barney Finn interroga a Jorge Lavelli.
- 27 PROBLEMAS ESTETICOS - Horacio Vaggione.
- 29 FERDYDURKE - Witold Gombrowicz.

DATA SOBRE LOS AUTORES

MIGEL GRINBERG: Poeta autor de *América Hora Cero* y *Ciénagas*. Editor de la revista *Eco Contemporáneo* • MANUEL RUANO: Su libro *Con el alma manuscrita* ha ganado el Primer Gran Premio "V Juegos Internacionales de Poesía Tomás Stegagnini" 1967 • EDUARDO BARQUÍN: Cuentista autor de *La Fiesta* (Premiada por el Consejo del Escritor) y del libro inédito *Las cinco patas del gato* (destacado por el Premio Casa de las Américas 1965) • ANTON CHEJOV: Entre otras cosas, un tipo piola • ALBERTO CELESIA: Estudiosos marginal de cuestiones artísticas • C. WRIGHT MILLS: Desaparecido sociólogo norteamericano. El texto corresponde a una charla originalmente propalada y editada por la BBC de Londres • VICTOR GARCIA ROBLES: Poeta laureado en 1965 con el Premio Casa de las Américas por *Oíd Mortales* • OSCAR BARNEY FINN y JORGE LAVELLI son directores de teatro. El primero reside en La Plata, el segundo en París, donde ha ganado reiterados premios • HORACIO VAGGIONE: Músico que considera superados estos apuntes, actualmente sólo aptos para neófitos • WITOLD GOMBROWICZ: Novelista argentino-polaco que ganó este año el Premio Internacional de Literatura. Autor de las novelas *Ferdydurke*, *La Pornografía* y *Cosmos* • Los dibujos aztecas de la portada y los interiores fueron copiados por ABEL MENDOZA • Los biontes fueron dibujados por HORACIO RUIZ LASTA • La fotografía de Eduardo Ruano pertenece a BOBBY CURTO • En contratapa una escultura de Hugo Rodríguez •



CICLOTRONICA

La mayor parte de nuestro poder mental o de nuestro talento nunca ha sido enteramente utilizado, y yace perezoso y adormilado en las profundidades de nuestra conciencia. Hasta la pequeña cantidad de poder mental usado por la mente humana es con frecuencia difuso y disperso. Si aprendemos a concentrarnos, y a utilizar así más ampliamente nuestros poderes mentales, la habilidad y perspectivas de la mente será total. Una gran mente no es rígida ni aburrida, y tampoco es débil o caprichosa.

Hay una tendencia de la mente humana a adherirse a lo aparentemente "existente" o "substancial" en el objeto. Los pensamientos humanos tienen un carácter "rígido y fijo". La mente humana rara vez o nunca reconoce el aspecto vacío, insubstancial e indefinido de las cosas. La adhesividad se refiere a una manera de aferrarse al lado "existente" de los objetos, a los cuales se los tiene por reales y definitivos, como si poseyeran sus propias naturalezas. En síntesis, la tendencia a aferrarse de los objetos es arbitraria, timorata y excluyente.

Lo que hoy importa es preservar el mundo; pero para preservarlo ha de hacerse ciertos cambios, y para realizar esos cambios las tendencias históricas han de ser comprendidas y anticipadas.

Eduardo Barquín

POESIA Y REVOLUCION



Miguel Grinberg

En el curso de los acontecimientos humanos que hacen posible el mejoramiento de la especie, los innovadores han debido enfrentarse invariablemente con series de convenciones que en gran medida sólo favorecen el estancamiento por un lado y la institucionalización de la anquilosis por el otro. Lo nuevo o lo viejo: ésta es la elección que se nos ofrece. Vivir a favor de la vida o en su contra. El resto es accionar de acuerdo a lo elegido, entregándose a su ritmo. Creación o frustración no son alternativas filosóficamente originales, pero de ellas puede depender el destino de una generación, una sociedad o un país.

Mientras nos encontremos en un período situado entre dos épocas, donde lo nuevo carece de fisonomía explícita y se evidencia con detalles aparentemente aislados y débiles, en tanto lo viejo se destaca por su olor a corrupción; la única consigna aceptable será no eludir la opción: elegir y pagar el precio. El hecho de respirar ya nos compromete con la vida. Si otros han resuelto convertirse en propagandistas de una doctrina sistematizada, es su elección, no nos corresponde gastar energías en polemizar con ellos. Si bien estamos a favor de todo lo que pueda contribuir al enriquecimiento existencial de la situación humana, no podemos caer en el error de embanderar el acto vital.

Las necesidades evolutivas del hombre son más importantes que los sistemas ocasionales instaurados por éste. Y es en este peidano de ampliación radical de nuestra conciencia hacia nuevos (y potentes) modos de ser humanos, donde resulta grato recordar lo que Thoreau escribió en 1853: "Es la hora del poeta. Mañanas en las que los hombres renacen, hombres que llevan en sí las semillas de la vida."

Hundimos en la ciénaga o elevamos sobre ella. No se trata de elegir entre dos fuerzas antagónicas. La competición es un vicio nefasto de la vieja conciencia (estrecha y autoritaria). Tampoco se trata de institucionalizar una verdad inédita. Todo fluye y las evidencias son transitorias. Nuestra constante principal es el cambio.

Al salirse de las antitesis (o reduciéndolas a cero), los que están por lo nuevo saben que el tiempo trabaja a su favor. Los que defienden lo viejo, en cambio, tratan de hacerlo durar lo más posible, pretenden demorar los cambios inevitables. Centralizar la tarea en combatirlos solamente, es tarea vana, excepto si se trata de defender la vida. Lo primordial es crear. La oposición retórica es auto-neutralizante, y entonces resulta imprescindible proponer alternativas creadoras. Es preciso mantenerse alerta y rechazar las embestidas de la

caducidad organizada. Si es posible, construyendo, si no lo es, destruyendo.

Estar por lo nuevo es contribuir a su crecimiento sin olvidar que todo eso deberá ser reemplazado alguna vez, así como el árbol cambia de follaje pero no de raíz. Las respuestas vienen desde adentro, son producto de la propia experiencia o la ajena, desencadenadas en uno mismo. Imitar es un recurso primario e infecundo. Reflejar luces exteriores es un truco estéril, excepto cuando esas luces germinan en el propio ser y proyectan el resplandor que caracteriza a los verdaderos creadores de vida.

Sabido es que nada se pierde y todo se transforma. Poesía ha pasado a ser sinónimo de artesanía vital, y ya no es un flirteo de formas o una manufacturación frívola de versos. Si su fuente de energía es el sentimiento, todo acto creador es poético, ya sea escrito, filmado, danzado, esculpido, dibujado o vivido. De allí que vivir resulte el arte primero. Lo otro, el adorno exterior y las convenciones, concluye siendo una imitación de la vida, una impotencia. Ejemplos de ello abundan a granel en las imprecaciones iracundas superficiales, los cócteles burgueses, los comités políticos, los lamentos rutinarios, los himnos a la frustración o los cultos a la nada que celebran numerosos "artistas" de hoy. Por otra parte están los que se entregan al juego de la oferta y la demanda, los que comercian con productos que elaboran casi industrialmente para solaz de los mercaderes. El ahora debilitado "pop-art" es un buen ejemplo de complicidad, pues con él cada pajarito come el grano que más apeetece de la mano que más le conviene, pero renunciando a la inteligencia su pretexto de desintelectualizar la creación artística. Esto nos repugna.

Recordamos a D. T. Suzuki: "No puede esperarse que todos seamos científicos, pero dada nuestra constitución natural todos podemos ser artistas de la vida... Tan pronto como se descubre que nuestra conciencia surge de algo que, aunque no conocido del modo en que se conocen las cosas relativas, está íntimamente ligado a nosotros, nos liberamos de toda forma de tensión y quedamos completamente calmos y en paz con nosotros mismos y el mundo en general. ¿No deberíamos llamar a esto desconocido el Inconsciente Cósmico, o la fuente de creatividad infinita donde no sólo los artistas de toda clase nutren sus inspiraciones, sino también nosotros, seres

comunes que podemos, cada cual de acuerdo a sus dotes naturales, convertir la vida en un arte genuino?"

EL POETA TOTAL

El nuevo ser —poeta total— es antes que nada un artista de la vida. Su meta es incrementar incesantemente el área de su conciencia (percepciones) sin rodearse con propiedades que acaben poseyéndolo. Su razón de ser reside en cooperar para el surgimiento de una realidad diferente que no anule la creatividad, teniendo muy en cuenta que su verdad puede no ser compartida por los demás y que jamás debe tratar de imponerla. Rechaza el ejercicio del poder sobre las personas y no accede a la imposición homicida (o no) de cualquier evidencia por medio de la fuerza física o mental. Resiste las limitaciones a su libertad expresiva y la idea de ser víctima o victimario es ajena a su naturaleza.

Su primera responsabilidad como ciudadano consiste en no agregar más desperdicios al basural del conformismo y en aportar a la comunidad el fruto de su purificación como individuo.

No bien se vuelve autoconsciente de su misión, pasa a iniciar una acción potente y creativa en general silenciosa. Desencadena sus energías como un ciclotron y produce pequeñas reacciones en cadena. Rechaza de plano la disyuntiva faulkneriana: entre la pena y la nada elige la confianza. Y no otra confianza que la del propio esfuerzo, solidario y calmo. A veces puede refugiarse transitoriamente en la esperanza pasiva hasta que su confusión se vuelve modificable. En sus momentos de crisis acentuada o de desorientación aguda —muchas veces el caos lo gana— en vez de quejarse dice: carezco de creencia pero quiero creer. Y como aquellos desconocidos que reconstruyeron la Catedral de Chartres, esgrime calladamente su herramienta y contribuye humildemente al nuevo renacimiento. Todo la drillo es importante, por pequeño que sea.

En este punto conviene remarcar que estas consideraciones están ubicadas al nivel del Río de la Plata, y que pueden ser anacrónicas en Bolivia, el Congo o Cache-mira. Además de los distintos matices geopolíticos, hay un factor sáucico trascendental que debe ser tenido en cuenta. Durante los últimos años, Buenos Aires se ha convertido en un foco intenso, dinámico y diferente. Actualmente, todos los nuevos

artistas están activos sin excepción. En contraposición, algunos de los viejos (conste que no es una cuestión de edad calendaria) siguen agitando slogans y fantasmagorías.

Nuevo no es siempre sinónimo de joven. Algunos jóvenes incapaces de detenerse un instante para purificarse y no continuar aportando ruido al desorden, temen que la Historia los omita y chapotean estridentemente entre sus excrementos salpicando a los que pasan. Claro, la libertad está para eso, para lo que hagan. Es evidente que hay quienes no saben qué hacer con su libertad. Pero a nadie corresponde juzgarlos. Por el contrario, a esos atílos les pertenece el mérito de estimularnos en la búsqueda de algo diferente de lo que representan. Nadie tiene derecho a legislar la vida ajena, repito. Vedarles la posibilidad de hacer lo que hacen es colocarse en el plano de los gendarmes de la cultura.

EL RETORNO DE LOS LUCIDOS

Venimos detectando aquí un vasto proceso de arraigo. Lectores y espectadores se han lanzado a implantar sus propias raíces. Y acuden lentamente al creador, al artista vital y a quienes están brotando para nutrir el punto de partida de sus propios itinerarios.

Los buscan, los estimulan, los acompañan. Hay un cuentista cuyo libro no es de fácil lectura. A veces, sus lectores lo detienen en la calle, le comentan algo, le palmean el hombro... Esas personas sin preparación especial y previa se dieron cuenta de "algo" al leer y no necesitaron al crítico para "saber". El nuevo artista ha dejado de ser el tradicional ente segregado y pasa a ser un factor determinante del cambio social. Se convierte en un elemento potencial integrado al medio que antes lo pasaba por alto. Lo buscan porque lo necesitan. En la mujer y el hombre de la calle también comienza a desarrollarse el nuevo ser. Esto no es casual ni ilusorio. Sin embargo, el afloramiento de pruebas consistentes llevará algún tiempo todavía. El proceso existe, negarlo es colocarse del lado de lo que agoniza. Las máscaras caen sin cesar.

La lucidez de los pueblos se da en los momentos de crisis, cuando lo superfluo se derrumba, cuando lo falso se hace visible a la luz de la inteligencia. Ante el fracaso indiscutible de los credos pseudo-

revolucionarios y pseudo-redentores, ante la inoperancia de los esquemas tradicionales, el nuevo artista halla su praxis en la unidad de la palabra y la acción. No agita ruidosos manifiestos, no publica mesiánicas diletancias, ni considera "perdidos" a los que no comparten sus sentimientos. Porque a esta altura se trata de sentir y no de argumentar. De percibir modos para innovar y no de estabilizar la putrefacción. De actividad personal y no de prepotencia, de honestidad y no de resentimiento, de fe espontánea y no de amenazas o represiones.

Vocifera el que teme, y teme el que alberga en sí la agonía de lo viejo y se resiste al cambio. Nada hay que temer. Por el contrario, la confianza está en abrirse a la vida y en dejar que nos transforme. El miedo lleva en sí a un verdugo. El político (o el dictador) es un hombre lleno de miedo. Por eso amenaza con la bomba atómica. Y por eso mismo, de nuestra militancia existencial depende la paz que importa. De nuestro ejemplo activo y revolucionario depende la victoria de la vida sobre el terror de tanta gente destrozada que, como anotó Henry Miller, "no tiene nada que la ayude a soportar el miedo a la soledad".

Nuestra arma principal es el amor. No la idea pueril y romántica del amor, sino la firme renuncia al homicidio. Debemos ejercitar sobre nosotros mismos nuestra crueldad —por más que duela— no apoderándonos del prójimo para modelarlo a nuestra imagen y semejanza. Debemos ofrecer ejemplo de autocreación. Debemos creamos a nosotros mismos, ser justos, calmos e insobornables, ser humanos con los que queremos que sean humanos. De ningún modo esto quiere decir que nos dejaremos conducir mansamente a cualquier matadero. Pero básicamente, debemos neutralizar nuestra agresividad a fin de pacificar la vida y cambiar la sociedad.

Los megatones, los campos de concentración y los patibulos son producto de la proyección de nuestras frustraciones. Termina siendo dictador el hombre que, aterrorizado por sus propios conflictos, capitaliza los miedos que los individuos aportan al caudal social sin tener conciencia de que están fomentando horrores mayores. La única manera de desterrar la guerra exterior es eliminar la guerra interior. El modo de llegar a la justicia no reside en propugnar el exterminio de una parte del núcleo social. Las estructuras actua-

les no dan otra cosa que pretextos para vivir en un gran pantano poblado por antagonistas, donde los únicos que se benefician son los partidarios del estancamiento. Por eso hablamos de cambio, por eso víctimas para cambiar.

Una salida del callejón estaría en prescindir de los gobernantes, esos que elegimos para delegar nuestra responsabilidad como humanos con la excusa de la necesidad de administradores. Ser nuevo es ser responsable. Y ser responsable es asumir la propia vida, salir del tiempo viejo y contribuir a la nueva sociedad. Debemos tomar nuestro poder de creación y evitar así las centralizaciones neutralizantes.

La emancipación del ser es inorganizable. Ninguna libertad será auténtica, aunque abundara el pan para todos, mientras dure su sometimiento a leyes arcaicas o su regulación a cargo de mentalidades esclerosadas. Para llegar a la primavera es preciso atravesar el invierno. Todos hemos sido cómplices de una pasta y cómoda cobardía. Quisimos llegar sin esfuerzo al paraíso. Por eso nunca salimos de la ciénaga.

Cada cual debe ser autor de sus itinerarios. De allí que la emancipación sea sin excepción un trabajo permanente. Seguiremos explotados mientras en nosotros haya agazapado un explotador. Todo intento de dominación general concluye en dictadura. No debe sorprendernos que los gobernantes actuales del mundo sean mediocres, pues "cada pueblo tiene los criminales que merece". Todos los programas educativos actuales apuntan a formar pasta carne de cañón para guerras que sólo conciben a los mercaderes de armas. Abandonemos la apatía y asumamos solidariamente el gobierno de nosotros mismos.

ARGENTINA HORA CERO

Nuevo no es "antes desconocido", sino "ahora en plena vida". Los nuevos poetas (éste no es un fenómeno exclusivamente argentino, sino internacional) no forman una generación, no están agrupados en una logia, no responden a categorías estáticas, y a veces, en vez de escribir sus poemas los viven. Participan de un sentimiento profundo de revolución. Una revolución fundada en una solidaridad emotiva y creadora, orientada hacia la búsqueda de una libertad evolutiva. En esta revolución incontrolable (síquica) e ilimitada, fruto de una civilización que por un lado se asoma

a la decadencia y por el otro a su clímax cultural, cada uno de nosotros está en un escalón distinto de crecimiento y no puede haber respuestas masivas. La única respuesta es la unidad obra-vida bajo el signo de la responsabilidad personal. Frivolidad, fanatismo y compulsión son recursos de los propagandistas del fracaso, esos que piensan: "esperamos que las cosas cambien para que todo siga igual".

Es una revolución social a través de los individuos, que son importantes por lo que hacen y por lo que no hacen. Construyen constantemente, y dado que no son opositores superficiales no favorecen a los sostenedores de lo viejo. Entre el materialismo y el idealismo extremos han hallado una síntesis dinámica. La conciencia de libertad no es sólo patrimonio de los poetas, sino de cualquier ser abierto al universo. El ser humano tiene destino de coloso con proporciones naturales. Están los que no saben, los que no quieren saber, y están los que saben y se concierten en siconautas o poetas totales de la existencia.

Puede comprenderse que en algunos países el único modo de detener a los Verdugos sea con un fusil en la mano. Los revolucionarios totales (aquí y ahora) no actúan como extranjeros, como forasteros en la vida. También son artesanos permanentes. No tratan de diferenciarse externamente o de competir para tener más que los otros. Desconfían de los que se disfrazan de "vanguardia". El verdadero vanguardista lo es sin necesidad de ostentar un emblema. Lo evidencia su acción. "Un hombre lleno de Dios, no necesita la religión." Un hombre lleno de justicia, no necesita los sistemas.

Los siconautas son como el fuego, imprevisibles y múltiples. Artífices de la ternura y trabajadores integrales. Para ellos el arte ha dejado de ser un espejo y se ha convertido en un dinamo vital. El artista es básicamente un revolucionario, pues está abierto a todo y es posible de cambio incasante. Entramos en una era de recreación permanente, todo a nivel humano. Vivir cada instante. Y así generaremos nuevo arte, nueva ciencia, nueva ideología. Estamos en el umbral del asombro. Todo está por hacerse, en solidaridad. Sin dejar de lado la creación de organismos económicos y educacionales donde "necesidad" y "espontaneidad" no se anulen recíprocamente.

Venimos de la inseguridad, pero seguimos siendo fértiles. Fuimos necesariamente egoístas, pero no criminales. Solos y tristes, conocimos la incomunicación. Pero en un instante empezamos a ver claro y ahora nos movemos hacia la plenitud. Somos simples aprendices, pero no vacilamos en sumergirnos en el caudal de la existencia. Renunciamos a la seguridad de los textos insensibles y al ciego racionalismo de los demagogos. Renunciamos a nuestros maestros y a la violencia. Nos reconocemos por la mirada y trabajamos en silencio.

Empezamos a descubrirnos, a poblarnos. Estamos en la aurora de los siconautas. Arraigamos y nuestras raíces se prometen

Manuel Ruano

CELEBRACIÓN A SOTAVENTO

Tendría que hablar conmigo
dejar de tanto huir
y estar huyendo;
taponar los poros de mi piel
para no dejar el paso a tanta luz.

Tendría que conversarme en un rincón
de mi esqueleto.
Sin tanto ir y venir y estar viniendo;
sin tanta articulación y estar remando
con los huesos;
sin tanta sangre en correntada;
sin tanto pulmón haciendo viento.

Tendría que escuchar mi propia voz
encontrarme detrás del corazón
y ver desde adentro su reloj.
Sin que nada vuelva a su silencio.

profundas. Tenemos poco para decir, mucho para descubrir y realizar. Aunque a veces nos equivoquemos. Uno de nosotros señaló alguna vez que creábamos vida por la vida misma. El resto es levantarse y andar para acometer todas las fronteras de lo posible y hacer de la Tierra un testimonio de humanidad aunque todo un mundo carcomido nos diga que nuestra tarea es inútil. Estamos en la vida para no darles la razón y para preparar incesantemente el advenimiento del Reino.

Nota: Este trabajo es la revisión de un artículo titulado "La poesía total" y su publicación aquí lo da por superado. Especial para SOLCALMO). Agosto 1987.

AUTOBIOGRAFIA

Anton Chéjov



Con frecuencia veía yo a mi padre sentado a la mesa de escribir. Veía cómo él, tras de haber cortado una cantidad de largas tiras de papel, las cubría con su escritura menuda y bonita. Miraba cómo corregía las pruebas y encontraba sus artículos publicados en los diarios y revistas. Todo eso me conmovía, y un día resolví ser escritor. Corté una gran cantidad de largas hojas de papel, me senté a la mesa y empecé a escribir. No tenía ningún tema, pero eso no me desconcertaba. Metí la pluma en el tintero y en seguida empecé: "El estaba paseando por el cuarto...". Aquí me detuve y me puse yo mismo a pasear por la pieza, buscando la frase siguiente. Transcurrió algún tiempo, y con sorpresa, advertí que, al parecer, me faltaba alguna cosa esencial para convertirme, en seguida, en escritor. Después de haber esperado un rato más y revuelto en la mente varias frases que pudieran servir como continuación de la primera, puse la lapicera a un lado y, con tristeza, recogí el papel preparado para una obra larga. La impresión de ese revés fue tan grande, que durante mucho tiempo no reanudé mis tentativas de escribir. Pero, habiendo leído una vez en una obra de Dostoievsky la descripción de la vida de uno de sus héroes en la cual el autor relata la infancia, la juventud y la edad madura del protagonista, sentí que se me había revelado el secreto de ser escritor. Acto seguido puse manos a la obra.

Empecé a escribir cómo una viejecita había vivido en la infancia, cómo estudiaba, cómo la echaron del colegio, cómo se enamoró, cómo dejó de amar, y toda una serie de pormenores de su vida; y por último, cómo llegó a ser vieja. La obra resultó larga y estaba escrita con una letra tan menuda como la de mi padre. Yo triunfaba, y me sentía emocionado y feliz. Rogué a mi madre que escuchara mi larga obra. Ella la escuchó pacientemente hasta el fin y me dijo que todo eso estaba bien, pero que le daba la impresión de no ser muy interesante. ¡Recuerdo cómo se me oprimió, de dolor, el corazón! ¿Por qué, pues en la obra de Dostoievsky resultaba interesante, y en la mía no? ¿Por qué? ¡También él describe la infancia y toda la vida posterior de su héroe! No pude resolver esta cuestión y volví a renunciar a la idea de ser escritor.

ARTE CONTEMPORANEO

Alberto Celesia

La contemplación plena incluye la contemporaneidad de una obra. Hay una real comunidad con la obra que nace mientras vivimos la actitud de quien la puso en el mundo, en el filo más agudo de esa proa que hien- de a cada instante en lo posible.

El artista contemporáneo no es un individualista a secas. Su subjetivismo está impulsado por una disformidad esencial con el medio ambiente. El artista se hunde en sí mismo por dolerse de los otros. Y no es un alejarse. Es un volver hacia el todo hablándole el lenguaje de libertad que ha encontrado en sí. Y ese lenguaje cifrado o hermético es de pronto claro si se considera esas alteraciones de melodías, formas o colores como signos de un derrumbe necesario para que lo revolucionario se instaure en esos lenguajes, no para que menten o expliquen políticamente, sino para que el lenguaje mismo se torne revolucionario.

Para otra aproximación me parece interesante referirme al aspecto social del arte. Generalmente, asignamos al arte la "dimensión social" de esas sociedades con las que hasta ahora se relacionó. Así llamamos nuestra visión: el arte puede ser "mucho más social" que hoy. Lo social

del arte se apoya en dos bases: una, el contemplador como protagonista necesario para instaurar lo estético y otra, en acentuar que el término "creación" referido al arte es más que crear algo. En arte, crear es crear algo creador. Es el contemplador el que desentraña lo creador, de la obra y de sí mismo, en la contemplación. Ese desentrañar es creador porque afronta e invade lo nuevo. El contemplador, no tradicional, de obras que han intentado abrir una picada en lo desconocido, valora el gesto de seguir adelante, arriesgando el no logro de la obra, que nunca será un no logro si la actitud de intentar lo creador es percibida por el contemplador. En cambio, el tradicional busca lo terminado, "la calidad", sin darse cuenta de que cada logro impone su calidad. En el medio ambiente actual esa tendencia tradicional es gran mayoría y su hostilidad a una actitud libre y creadora influye aún en muchos artistas no conformistas, haciéndolos conformistas de sí mismos, pues tienen que abocarse a la tarea de fijar las imágenes logradas en un público hostil a lo nuevo.

Hay buenos artistas contemporáneos que hace años que han muerto porque viven puliendo "su" imagen. Si el medio valo-

rara la actitud hacia la libertad y lo creador, un logro afortunado sería tan sólo una estación de la ruta que no cesa. Un compromiso para no detenerse. La obra es el rastro de una actitud que, por esencia, no puede "detenerse" en ella más que para constituir la como rastro. La imagen "insistida" y "repintada" que exhibe un plus de perfección formal, ya no es ser libre: es vivir en la libertad conquistada. Desaparece la preocupación por la obra que vendrá. La contemplación también es plena cuando contiene la tensión por el "hacia donde" con esos trazos y colores que están allí "no definitivos", "no acabados".

Para que el contemplar creador sea una realidad social hay que caer en la bagatela de hurtarle unos cuantos años al futuro, cuando el contemplar sea el "arte de la obra".

Si decimos que la contemplación puede hacer "crecer" al hombre no nos referimos a más cultura, erudición o "sensibilidad a la belleza". Lo hace crecer porque le ejercita su capacidad de salir de sí por lo creador. Lo hace sentir "él" saliendo de lo que es. Camino sin morada, que siempre es camino. Es un crecer que es un más allá.

En el niño, "no trabajado" por una formación cultural que está en las antipodas de donde puede surgir el arte, se aprecia con claridad los elementos creadores que se incorporan en su contacto con el color y el sonido. Crece su imaginación, se modela su sentido del contraste y de la unidad, de lo carente y de lo excesivo. El arte, el manejar colores y sonidos, coloca al niño en la médula de lo cultural, pues ejercerse en la unidad y los contrarios, en lo equilibrado de lo no ordenado o en la aventura de lo equilibrado, ¿no es, acaso algo que en la cultura tradicional recién se encuentra "al final" de todos los datos y los conocimientos, una suerte de sabiduría que pocos conquistan? Ese sentido "último" de la cultura tradicional es lo que "primero" puede desarrollar en el niño el contacto con el color y el sonido.

El "arte educará" decimos nosotros, pero resulta que las palabras arte y educar tienen hoy un sentido según el cual no decimos lo que pensamos al afirmar que el arte educará. Quiero decir que el niño adolescente se encontrará "él" por debajo de los rótulos formales, en su obra y en la contemplación. Descubrirá, no por estudiarlo sino incorporándose, que "orden" y "aventura" aparecen disociados por una anacrónica "división del trabajo síquico" que elabora "aventureros" y "ordenados" como respuesta neurótica a un medio ambiente incapaz de absorber el resultado creador y explosivo de integrar ambas condiciones en un solo sujeto.

El sonido y el color no serían, únicamente, el rasgo de una actitud psicológica sino el más vigoroso instrumento para excitar el sentido creador que en el hombre se instauró con el sonido y el color. El ser humano contiene en su íntima estructura ritmos, colores y sonidos. El cuerpo es una caja de ruidos y colores. Lo es en las estructuras de orden, que en el microscopio se revelan con su simetría creadora. Lo es también en la permanente aventura de afrontar el sobrevivir, con ese sentido creador con que debe absorber el hecho nuevo y producir lo necesario para su asimilación o destrucción. Los ruidos y los colores están presentes ahí en el origen de todas esas operaciones. Vivimos danzando sobre el sistole y el diástole, golpe y color, color y golpe, perpetuo torrente de sangre que llega azul y parte roja. Allí, en el silencio del ruido y del color, se juega una ciega aventura que nos tiene en vilo. Ciega digo porque no la puedo ver. ¿Puedo acercarme a ella con palabras? ¿O penetrando mi silencio con un silencio de ruidos y colores?

Supongamos que Ud. tiene mariposas en sus bolsillos. Si ve una mariposa sobre una flor, ¿se modifica algo de su actitud por tener Ud. mariposas en sus bolsillos? Si Ud. es todo color, y un permanente trascurrir con ruidos, ¿cómo es posible imaginar que ese color y ese sonido que lo acompañan desde su origen, aho-

ra se queden ahí, en el silencio y sin el color, estáticos? ¿Vivos en el origen de la vida y muertos mientras ella se expande? ¿Podría decirse que el feto crece rodeado de palabras? ¿Hay algo más que colores y ruidos? Y esa originalidad que se traba desde allí, esa formación de órganos y las defensas que el cuerpo debe improvisar, ¿no implican una cualidad creadora del todo, bastante anterior y potente que el pensar? Cuando el hombre aprende a pensar o hablar ya realizó lo más importante y difícil: ser un hombre. Las palabras y el pensar que llegan al hombre después de ser tal, comienzan su labor y para afirmarse proclaman su identidad esencial con el ser humano. El pensar y sus personeros, las palabras, han ahondado una separación entre el hombre de las palabras y "el que fue antes". El de las palabras lo "explica" todo. Todo puede ser palabras y como el mundo, hasta hoy, lo han concretado ellas, esa explicación ayuda a vivir... con palabras.

¿Qué le sucede al hombre que había sido sin palabra? ¿Muere, se identifica con ellas? El color y el sonido son el testimonio de que algo sucede sin palabras. Son el rescate del hombre sin palabras, que siempre sigue siendo, aunque hoy ahogado por el estrecho desfiliadero que es la palabra. El arte del color y del sonido es el primer intento de una aproximación sin palabras a un territorio sin palabras: un camino para abrir la comunicación.

EDUARDO BARQUIN



A JULIO

(QUE CREO QUE ESTA EN PARIS)

Recordado y celebrado Julio:

Es mi deber (creo que es mi deber) al estar en una situación privilegiada y usted en París o Helsinki. (De ningún modo es una disyuntiva arbitraria: todos saben de sus esfuerzos desde aquel lugar, en momentos en que delirando en frío era casi epopeya dar señales de vida). Esto no quiere decir que se crea que ahora esté en alguno de los dos lugares; puede encontrarse en otra parte, como figura ejemplificadora de nuestro continente. No obstante la dificultad llamarlo continuamente y le dejan poco rato para dar noticias de su paradero. Así que la mandaré a París, a donde todos le envían los mejores augurios y buenos deseos, y no pocos aquí hablan mucho de sus virtudes y lo exaltan como figura ejemplificadora de nuestro continente. No obstante la dificultad que pone una distancia entre unas y otras comunicaciones, es mi deber informarle con carácter urgente, urgencia cada vez más urgente, si se tiene en cuenta que (todos lo dicen) piensa retornar a poco de liquidado sus asuntos con el mundo viejo. No me gustaría (admiro con mucha gratitud y devoción sus mejores pasajes) que al regresar después de tanto, padeciera la sorpresa del no avisado. Sin embargo, es posible pensar en alguien que no sea usted, se trataría del que recibe (durante sus múltiples viajes) y por ser justo acumule la correspondencia en orden de llegada, o, sencillamente, por riguroso orden de azar, y no por urgencia e importancia de lo comunicado. Si esto último es

cierto, no cabe duda de que estas líneas correrán la misma suerte que las anteriores. Pero ¿qué puedo hacer?... ¿Apoyarme contra la pared y salvarme con el rezo de que es inútil? No está en mí guardar silencios resignados. Ya en mi nacimiento di pruebas de eso, cuando la tarada de la enfermera al ver que asomaba la cabeza totalmente roja (cabello pelirrojo y ojos celestes, celeste tan transparente que cuando los demás me miran me parece que se pierden dentro de mí), en vez de ayudarme a salir se asustó y gritaba: hemorragia, hemorragia. Siendo mamá primeriza, y dada la posición horizontal que dificulta la visión (creo que la verticalidad debe ser realizada en todo el mundo, por lo menos, en el acto del alumbramiento), no se le puede reprochar que se haya asustado. No obstante, si no se hubiese dejado seducir por ese tipo de influencias hubiera podido salir tranquilamente. Pero, en ese entonces, la mujer era depositaria y heredera de todos los miedos, y mamá no podía transformarse de un minuto a otro en revolucionaria, así que, se contrajo y me "apretó el pescuecito" (así lo dice mi prima, así lo decía la familia). Pero no fue así, gracias a mi apuro por nacer, alcancé a sacar parte del hombro izquierdo y por lo tanto parte del pecho, que me duele cuando llueve mucho y el río inunda las costas. Esta versión siempre fue motivo de peleas con mi prima, jamás pudo entender que ella creía en una historia que la familia había contado por boca de ganso (¡pobre!) de la enfermera, que, en su carrera en busca de auxilio (parece cosa de película), tropezó y se dislocó un tobillo al rodar por la escalera (el ascensor no funcionaba), el médico de guardia comía en la esquina del hospital (yo, según los cálculos, tenía para un mes más), y llegó justo a tiempo para que cualquier bebé se hubiera vuelto violeta sin remedio. Pero ahora no se trataba de mi habilidad para superar los obstáculos de la muerte (en caso de mi fallecimiento, hay un depósito a nombre suyo en el Banco de la Nación y un abogado guarda mi primera voluntad para entregársela en sus manos). Lo que vendrá hubiera sido mejor personalmente, pero no puedo salir de aquí a correr detrás de usted. Hubiese sido simple o no hubiera habido este problema si abuelita, hija de irlandeses, nos hubiera podido arrancar a todos, como lo hizo con la otra parte de la familia, que, cuando no fue para España, fue Uruguay, y cuando no se mudaban de casa a cada rato, y las idas y venidas terminaron cuando los enganchó de voluntarios en la segunda guerra mundial. Al término de la misma, el tío Teddy que fue aviador se quedó en Inglaterra (ahora está en Australia, casado y con hijos), los otros se fueron de cabeza a U.S.A., y todavía viven allí (con sus correspondientes hijos, a su vez, casados, y también con hijos), salvo abuelita que se murió dejando a mi tía Cesy (enfermera en la guerra) sin hijos y soltera. Mi prima dice que Cesy se quedó así porque era taquígrafa - inglés - castellano, y con ella se alimentaba la familia viajera. Y que cuando tuvo la única oportunidad con alguien que cantaba muy sinceramente, asegura mi prima que se embarcaron de golpe y porrazo para no perderla. Pero para mí el asunto venía de más lejos, y aunque no hubiera habido música y canto, igual habrían terminado por rendirse ante abuelita. Y cuando Cesy vino conservando su gracia juvenil (si se puede decir) después de tantos años a pagar los cuidados de la tumba del padre (mi abuelo por segundas nupcias) al cementerio británico, y de paso visitarme un poco, tuve que indicarle que no estaba en Nueva York y que no iba al trabajo sino que paseaba. "No puedo evitar, estoy acostumbrada", y sonrió, "trataré de pasear". Pero cuando me descuidaba ya

corría otra vez; en un momento, que me detuve para mostrarle uno de nuestros Edificios de Telecomunicaciones, desapareció; y me lancé a capturarla entre la gente, cuando pude alcanzarla le dije que si continuaba así jamás vería nada y tampoco jamás sabría por donde estuvo ni siquiera se acordaría de mi cara (algo de eso le habrá pasado porque, después, en la despedida, insistió en que le mandara mi fotografía). Al fin, fuimos a cenar en una cantina donde concurría mucha gente de teatro, escultores, pintores, y allí, pudimos conversar un poco. "Buenos Aires es como París" (cargaba los acentos en cualquier parte), y también dijo que estaba contenta porque se acordaba de hablar argentino (yo de inglés, ni jota), y se ponía más contenta porque hablaba sin práctica ya que era perezosa para escribir. Es cierto, la única que escribe de allá es tía Lily, de vez en cuando postales y fotografías en colores, como ser: "es la casa que tenemos de veraneo, en Virginia. La parte de atrás de la casa, donde está el gallinero. Viste qué lindo. Qué te parece nuestro auto que tenemos. Estos son Billy y Bobby que cuidamos de chicos. La madre se casó otra vez. Ahora forman parte de la familia. Qué te parecen de grandes" (Bobby se casa el mes que viene); y también una promesa: "Te enviaremos quince dólares mensuales. Ojalá que te ayuden". (que nunca fueron mensuales, algún año, dos veces: una, para mi cumpleaños, otra, para la Navidad, y tampoco nunca pasaron de cinco dólares). ¿Pero a guiso de qué digo esto? ¿Para qué? ¿Qué necesidad de hablar de lo que no viene al caso?... A lo mejor (y me río con lo que se me ocurre, y lo veo Julio con su famosa paleta de 24 colores) para que tome de modelo esa familia y haga un cuadro para clavarlo en la pared de algún museo. Y me causa gracia, pero no sé porque me causa gracia, nunca supe contar nada, ni los chistes, me cansé de contarle a mi prima los mismos chistes que en la oficina nos habíamos muerto de risa, y eso que eran inocentes, como los de los elefantes, y ella sin desarrugar la cara: ¿Y con éstos se divierten? Tampoco conseguía algo con mis versos, y eso que se los decía con cincuenta veces más de ganas. Pero eso era antes, cuando los chicos eran chicos, y podía perder tiempo con ella, y no estaba de por medio Martín luchando con la pluma rota, mientras, ella comentaba: "con el lápiz escribe bien, es burro para la pluma". Y la burra era ella que no le cambiaba la pluma cuantas veces fuera necesario (y eso que le llevé una caja de cien) porque decía que en una casa hay tanto que hacer y hay que atender a todos. Y con ese justificativo lo mandaba a hacer compras y también, más de una vez, lo encontré limpiando. Pero lo más reventante era que, delante de Martín, decía que con sumar y restar, y con que aprendiera a firmar era suficiente. Así empecé a pelear con la madre por el hijo, primero para que terminara con la escuela primaria, luego con el asunto de que lo mandaba a vender pastillas porque así ayudaba a la casa. El día que le llevé: "Gulliver en el país de los enanos", dijo: "¿Lo querés sacar doctor?", y sonrió, yo me enfurecí. Los chicos crecen, ¿sabés? Y no es cuestión de criarlos como soldados. Tampoco es, estirar la mano desde allá arriba, de tu creído mundo de adultos a una caricia benévola, porque vos no sabés nada del mundo.

Y ahí se puso seria. "¿Vos que sabés de chicos que crecen? Somos nosotros que le damos de comer. ¿Sabés? La vida es dura. No son hijos de rico para que vengás a pura charla a querer imponer lo que hay que hacer. Y si venís con ideas raras, será mejor que no vengás más, entendiste?"

Pero la que no entendió fue ella. Entonces, mejor, fue esperar a Martín a la salida de la fábrica y quedarnos al principio charlando en la esquina. Después nació el cine y el teatro y la música. También el café y el baile. Y las páginas de los libros vivieron por Martín, y de ellas, a través y por ellas crecía la semilla inexorable todos los días a la salida de la fábrica y la oficina. Y dejé la retórica de mis versos para entrar en los silencios fecondos, ni una sola frase, ni una sola frase que no fuera carne a lo largo y ancho de donde pisábamos. Y hasta Martín se asombraba (cuando él era el autor de todo). De tanto ir y venir se llega a creer que es el mismo movimiento, y que todo es tocar la orilla y volver, así, eternamente, igual que las olas, confesó un poeta de un mar estático. ¿Pero es posible la verdad sin imaginar algún sufrimiento? Ni por el dolor de todas las primas juntas abandonar a Martín a su antigua suerte. Pudieron ser otros libros, otros lugares. Pero los pudieron ya están muertos, ahora es tan evidente, tan palpable, lo que siento, no sé si me daré tiempo de contar como fue; hasta puedo decir que ya lo veo (aunque todavía no es cierto), pero será, abandonando la silla, y de pie, ya, ya las palabras poco o nada sirven en este momento cuando se abre el camino hacia la tierra y hacia arriba sin miedos cómo fue, fueron los libros?, qué fue no importa el origen ahora dejaré nacer sin apresuramientos sin estrangular te dejo Julio espero que llegues pronto y podamos verte realmente como en tus mejores tiempos. Eva.

EL NIÑO / Piolín de Macramé

Hoy es el Día del Niño. Muchas nobles instituciones llevarán golosinas a los niños de los hospitales. Lo que es una idea muy dulce. Mejor sería llevarles a las mamás. A tiempo completo. O médicos residentes. También a tiempo completo.

Porque un niño es un exigente a tiempo completo. Una especie de cobrador biológico. Un pagaré que vence a cada minuto. Y que la humanidad suele pagar con cheques sin fondos. Cada día nacen en el mundo 90.000 niños. De los que 60.000 están condenados a padecer hambre.

La gran ventaja de los niños consiste en que no hacen huelgas. Ni revoluciones. Ni votan. De modo que no existen. En realidad, no saben sino llorar. Pero lo hacen de uno en uno. Si todos los bebés del mundo llorasen al mismo tiempo, tal vez se conseguiría algo. Pero no están organizados gremialmente.

El niño es el hombre en el mayor estado de indefensión. Frente al cual es más fácil ser sentimental que responsable. Tal vez porque cada adulto quiere cambiar su infancia real por una infancia sofisticada. O vengarse de ella. Entonces funda un asilo. Se llama asilo a la no familia institucionalizada.

EL APARATO CULTURAL



C. Wright Mills

La regla inicial para el entendimiento de la condición humana es que los hombres viven en mundos de segunda mano. Captan mucho más de lo que han experimentado personalmente; y su experiencia personal es siempre indirecta. La calidad de sus vidas es determinada por significados que han recibido de otros. Cada cual vive en un mundo cargado de tales significados. Ningún hombre se yergue a solas, confrontando un mundo de hechos sólidos. Semejante mundo no está a su alcance. La mayor cercanía a él es alcanzada por los hombres cuando son niños o cuando enloquecen: entonces, en una terrorífica escena de sucesos insignificantes y de confusión insensata, son atrapados a menudo por el pánico de una inseguridad casi total. Pero en su vida cotidiana no experimentan un mundo de hechos sólidos; su propia experiencia es elegida por significados estereotipados y modelada por

interpretaciones prefabricadas. Sus imágenes del mundo, y de sí mismos, les son proporcionadas por multitudes de testigos que nunca han conocido y que jamás verán. Para cada hombre, sin embargo, estas imágenes —proporcionadas por extraños y por muertos— son la base misma de su vida como ser humano.

La conciencia de los hombres no determina su existencia material; su existencia material tampoco es determinada por su conciencia. Entre la conciencia y la existencia se interponen significados y proyectos y comunicaciones que otros hombres han transmitido —en principio, mediante el propio lenguaje humano, y luego, por medio del manejo de símbolos—. Estas interpretaciones recibidas y administradas influyen decisivamente en la conciencia que los hombres tengan de su existencia.

Proporcionan las guías de lo que los hombres ven, de cómo reaccionan ante ello, de cómo lo sienten y de cómo responden a esos sentimientos. Los símbolos enfocan la experiencia; los significados organizan el conocimiento, guiando tanto las percepciones superficiales de un instante como las aspiraciones de una vida entera.

Ciertamente, todo hombre *observa* la naturaleza, los acontecimientos sociales y su propia persona: pero no observa, nunca lo ha hecho, la mayoría de las cosas que da como un hecho en la naturaleza, la sociedad o la persona. Cada hombre *interpreta* lo que observa —como también muchas cosas que no ha observado: pero sus expresiones de interpretación no le pertenecen; no las ha formulado personalmente o ni siquiera las ha puesto a prueba. Cada hombre le habla a los otros sobre observaciones e interpretaciones: pero las expresiones de sus *informes* no son otras que las frases y las imágenes de otra gente que él ha tomado como propias. Para la mayoría de lo que llama un hecho sólido, interpretación cabal, presentación conveniente, cada hombre depende progresivamente de los puestos de observación, los centros de interpretación y los depósitos de información que son establecidos en la sociedad contemporánea por medio de lo que voy a llamar el aparato cultural.

Este aparato está compuesto por todas las organizaciones y medios en donde se realiza una labor artística, intelectual y científica y por los medios que hacen accesible esa labor a los círculos, el público y las masas. En el aparato cultural el arte, la ciencia y el conocimiento, el entretenimiento, la demagogia y la información son producidos y distribuidos. En función de ese aparato cultural esos productos son distribuidos y consumidos. Contiene una serie elaborada de instituciones: de escuelas y teatros, periódicos y oficinas de estadísticas, estudios, laboratorios, museos, pequeñas revistas, redes radiofónicas. Contiene agencias realmente fabulosas de información precisa y de distracción trivial, objetos excitantes, evasiones ociosas, anuncios estridentes. Dentro del aparato, interponiéndose entre los hombres y los acontecimientos, las imágenes, significados, lemas que definen los mundos donde viven los hombres, son organizados y comparados, mantenidos y revisados, perdidos y apreciados, ocultos, des-

prestigiados y elogiados. Tomado como un todo, el aparato cultural es el cristal de la humanidad a través del cual ven los hombres; el medio a través del cual interpretan e informan lo que ven. Es la fuente semiorganizada de sus identidades mismas y de sus aspiraciones. Es la fuente de la Variedad Humana —de los estilos de vida y las maneras de morir—.

Actualmente, en la sociedad superdesarrollada, la vida cotidiana y las artes de masas, las vidas privadas y el entretenimiento público, los asuntos públicos y los estereotipos que se crean en torno se reflejan tan estrechamente entre sí que muchas veces resulta imposible distinguir la imagen de la fuente. Tan decisivos para la experiencia misma son los resultados de estas comunicaciones que los hombres no creen realmente muchas veces lo que “ven ante sus propios ojos” hasta ser “informados” por la emisora nacional, el libro definitivo, la fotografía de primer plano, el anuncio oficial. Con tales medios, cada nación tiende a ofrecer una versión seleccionada, cerrada y oficial de la realidad mundial. El aparato cultural no sólo orienta la experiencia; muchas veces expropia también la oportunidad misma de tener una experiencia que pueda llamarse realmente “propia”. Nuestras normas de credibilidad, nuestras definiciones de realidad, nuestros modos de sensibilidad —así como nuestras opiniones e imágenes inmediatas— están determinados porque estamos más expuestos al producto total del aparato cultural que a una experiencia pristina.

Este aparato, el más amplio y más especializado de todos los campos de la sociedad moderna, llena el mayor número de funciones: el papel que pueda tener la razón en los asuntos humanos es representado por este aparato, por este mecanismo reunido. Desempeña la participación que pueda tener la sensibilidad en el drama humano. Proporciona el empleo que la técnica científica pueda tener en la historia y la geografía. Es la sede de la civilización que —según la frase de Matthew Arnold— es: “la humanización del hombre en sociedad”. Las únicas verdades son las definidas por algún aparato cultural. La única belleza es la de los objetos creados o indicados por una serie de trabajadores culturales. El único bien es la variedad de valores culturales con los que los hombres se sienten cómodos o moralmente incómodos.

2 En términos de una concepción como la de este aparato puede entenderse la política de la cultura. Alrededor del mundo, en la actualidad, algunos intelectuales desempeñan papeles principales en la política de su nación; otros están absolutamente retraídos de las preocupaciones políticas; aparentemente sin orientación política, son "inaccionarios" de la política. Algunos artistas destruyen con entusiasmo los ídolos nacionales y de partidos; otros, con el mismo entusiasmo, se dedican a inventarles nuevas imágenes. Algunos científicos parecen satisfechos de convertirse en figuras principales del equipo bélico de su nación; otros son traidores y algunos, sin duda, son espías. El campo de la política del trabajador cultural es coexistente con el campo de la política; en cualquier momento, en proyección, en esperanza, en fantasía va más allá del campo de acción de los políticos.

Representar explícitamente un papel político es tratar de influir en las decisiones importantes y participar en una lucha por el poder. Es justificar el poder existente y las decisiones de los poderosos —según el caso— desprestigiar al poderoso y oponerse a las decisiones de la autoridad. Esta política es una labor conciente: es un libro, un dibujo, un panfleto, dirigido a cuestiones de política, a agentes de autoridad, al público político.

Para la política de la labor cultural no debe identificarse con las opiniones políticas y ser, en virtud de la propia obra, políticamente importante. Las opciones políticas o las actividades explícitas de los trabajadores de la cultura. Hay una gran diferencia entre representar un papel político y ser en virtud de la propia obra, políticamente importante. Las opiniones políticas de los individuos deben distinguirse de las funciones políticas, los usos y las consecuencias de la labor cultural que realizan.

Que un científico que trabaja en un laboratorio pueda concebirse honestamente como un espíritu desencarnado no hace menos reales las consecuencias objetivas de su descubrimiento para los fines últimos de bombardear la población de una ciudad de la cual no ha oído hablar jamás. Indudablemente es evidente que nada sucede en la ciencia moderna, en la "investigación" o el "desarrollo" que no sea de importancia militar, económica y política probable.

Y no sólo en la ciencia. Que a un artista no le interese simplemente nada aparte de la forma en que determinado matiz de azul explota ante los ojos no hace menos real la función del cuadro cuando es utilizado por otros hombres con fines nacionalistas. Y actualmente cualquier producto artístico puede ser utilizado en la construcción de un prestigio cultural para la autoridad nacional.

Que un sociólogo se ocupe sólo de las propiedades matemáticas de "un nuevo sistema de escalas para los estudios sobre actitudes" no nos desvía de la función objetiva de su trabajo al ayudar a los generales a obtener más muchachos procedentes de las granjas para matar a más japoneses ni a los ejecutivos de las compañías a manipular más brillantemente sus sonidos e imágenes que llegan interminablemente a 50 millones de hogares, para incrementar el volumen de ventas de un nuevo tono de lápiz labial o de una nueva cara presidencial.

Aunque no todos los trabajadores de la cultura se ocupan de política, su labor es cada vez más de importancia central para los grandes problemas de la guerra y la paz, para los elogios y la competencia nacionalista y para la calidad misma de la vida cotidiana. No podemos examinar simplemente al trabajador individual y sus opciones: El aparato cultural como un todo es establecido y usado por un orden institucional dominante. Como crecen y trabajan dentro de él, como son educados por él, muchos trabajadores culturales de hoy nunca sienten la necesidad de tomar posiciones políticas, simplemente porque en realidad están comprometidos con la época del consentimiento político.

3 Como hecho institucional, el aparato cultural asume muchas formas, pero en todas partes tiende a ser parte de alguna institución nacional. Este término, "institución" (*Establishment*) es por supuesto un término británico. La ambigüedad con que vosotros (ellos) lo utilizáis es a la vez demasiado bonita y demasiado útil para que un simple sociólogo no se la apropie. Advierto que pienso robármelo, aunque prometo que trataré de no convertirlo en un Concepto. En general, el término se refiere a la coincidencia de cultura y autoridad. Esta coincidencia puede suponer el uso ideológico de productos

culturales y de trabajadores culturales para la legitimación del poder y la justificación de las decisiones y la política. Puede suponer el uso burocrático de la cultura por el personal de instituciones autorizadas. Pero el rasgo esencial de cualquier institución es un tráfico entre la cultura y la autoridad, una cooperación tácita de los trabajadores culturales y las autoridades de las instituciones dominantes. Estos medios de intercambio entre ellas incluyen el dinero, la carrera, los privilegios; pero sobre todo incluyen *el prestigio*. El territorio de cualquier *Establishment* es una zona donde por lo menos con prestigio semiformal coinciden la cultura y la autoridad.

(1) El prestigio cultural les da "peso" a los poderosos. Las ideologías pueden justificarse explícitamente, pero es el prestigio lo que realmente ensalza, lo que transforma más poder en una autoridad absoluta. El prestigio de la cultura es uno de los medios principales mediante los cuales los poderes de decisión parecen parte de una autoridad indiscutible. Por eso el aparato cultural, independientemente de su libertad interna, tiende en toda nación a convertirse en un coadyuvante estrecho de la autoridad nacional y un factor principal de propaganda nacionalista.

(2) Para el trabajador cultural, el prestigio recibido de la asociación con la autoridad da a su trabajo —y a él mismo— una creciente importancia y "dignidad". Hace de él un punto de referencia nacional para la jerarquía del trabajo cultural y de los trabajadores culturales. Lo que se llama tan flexiblemente "el clima de opinión" se refiere justamente a esos puntos de referencia nacional para los productores, los consumidores y los productos del trabajo cultural; se refiere, en pocas palabras, a los que son líderes de la moda en cuestiones de opinión cultural y política; y que en privado, lo mismo que formalmente, certifican a otros, a su trabajo y a su gusto.

Las instituciones nacionales tienden a establecer las relaciones de la cultura y la política, las tareas importantes, los temas apropiados, los usos principales del aparato cultural. En definitiva, lo que se "establece" son las definiciones de la realidad, los juicios de valor, los cánones del gusto y la belleza.

4 Las actividades culturales requieren el apoyo financiero. Aun el escritor más avanzado de vanguardia debe comer. Por supuesto, un escritor puede ser independientemente rico; puede ganarse el dinero en actividades no culturales; puede ser mantenido por su mujer o sus mujeres. Pero en cualquier economía, sin una inversión de capital o algún apoyo material continuo —en una palabra, sin dinero— las actividades culturales no pueden proseguir muy bien y mucho menos pueden institucionalizarse.

Hace falta también un público. Este puede consistir en pequeños círculos de productores que forman su propio público o en cien millones de consumidores inexpertos de la cultura. El tamaño del público cultural —así como el prestigio, la clase y el poder de sus miembros— es clave de la orientación cultural. Un John Stuart Mill, que escribe teniendo en cuenta un Parlamento receptivo, ocupa claramente una posición distinta que un novelista soviético orientado hacia los funcionarios del partido o un profesor norteamericano que escribe para otros profesores.

El dinero y el público de la cultura están naturalmente relacionados. La fuente y la cantidad de dinero y la medida y la naturaleza del público determinan en gran medida el carácter de un aparato cultural y la posición de los trabajadores culturales. Hay también los términos en que las historias nacionales específicas de la cultura se entienden más convenientemente. Es útil recordar las tres etapas en que tiende a caer generalmente una "historia natural de la cultura moderna":

(1) En Europa, incluyendo a Rusia, el aparato cultural moderno empieza como sistema de patrocinio: los patrocinadores apoyan personalmente a la cultura y forman también el público para el que se produce. El aparato cultural se establece sobre una base precapitalista, en estrecha relación con la casa reinante, con la Iglesia, con el monarca, y después con el patricio burgués. Con su obra, el trabajador de la cultura da prestigio a los altos círculos y a las instituciones que ellos rigen. Parte de la camarilla de estas autoridades, su *status*, es con frecuencia ambiguo e inseguro: generalmente depende de los caprichos de los Grandes, a los que aconseja, divierte, instruye.

(2) Entonces surge el público burgués: el trabajador cultural se convierte en un empresario. Gana dinero por la venta de productos culturales a un público anónimo. Durante un breve período liberal en la historia occidental, pisa el mismo terreno que el empresario burgués. Ambos luchan contra los restos del control feudal —el hombre de negocios para romper las ataduras de la empresa constituida, el escritor para liberarse de la inseguridad del patrocinio—. Ambos pugnan por nuevas formas de libertad, por un mercado ilimitado para la lana y los zapatos, por un público anónimo para las novelas y los retratos.

La declinación del patrocinio y la dependencia de la cultura en el público representan un cambio decisivo en la cultura y la política. Gran parte de la historia moderna de la cultura, hasta bien avanzado el siglo XX, tiene que ver con la transición de la Primera Etapa a la Segunda Etapa. En realidad, la mayoría de nuestras imágenes heredadas del "intelectual" y del "artista" se basan en la experiencia de esta Segunda Etapa. Ha aportado los modelos del creador cultural que todavía prevalecen entre nosotros: el hombre inherente necesariamente libre y la noción apreciada y heroica de la vanguardia. Esta noción, podría decirse, es el "mito" del intelectual, el artista, el inventor solitario y aun el científico. Todavía es sostenida vigorosamente, identificada con la libertad misma de aquellos cuyo ideal no es establecerse, no es relacionarse con la autoridad y que, en resumen, han tratado de ser miembros autónomos de algún autónomo aparato cultural.

(3) En la Tercera Etapa, en la que estamos entrando, varias tendencias evidentes en la Segunda son llevadas a sus resultados lógicos: el aparato cultural es establecido política o comercialmente; el trabajador cultural se convierte en un hombre calificado, política o comercialmente. El dinero y el público son "aportados" y, a su debido momento, también los productos culturales mismos; el trabajo cultural no es sólo guiado: la cultura es producida y distribuida —y aun consumida— bajo orden. Las agencias comerciales o las autoridades políticas apoyan a la cultura pero, a diferencia de los antiguos patrocinadores, no constituyen su único

público. El público de la cultura se ha ampliado enormemente y se ha cultivado intensamente en la condición de una masa receptiva.

En el extremo, como en el totalitarismo moderno, todos los "puestos de Observación" desde los que pueden observarse las realidades son accesibles sólo a los debidamente calificados; todos los "centros de interpretación" están sujetos a una revisión doctrinal o pecuniaria; todos los "depósitos de información" son puntos de acceso cuidadosamente guardados, a las masas o a los mercados. La competencia de ideas y de imágenes se limita a un campo estrecho, cuyos límites exactos casi nunca se conocen. Deben descubrirse por prueba y error y el intento de hacerlo es juzgado en forma oficial, a veces sanguinariamente; o juzgado en forma comercial, a veces despiadadamente.

Cualquier institución de cultura significa el establecimiento de definiciones de la realidad, valores, gusto. Pero en la tercera etapa estas definiciones están sujetas a la administración oficial y, si es necesario, son apoyadas por la coerción. El debate es limitado. Sólo se permiten algunas opiniones. Pero además, los términos del debate, los términos en que puede contemplarse el mundo, las normas y la falta de normas por las que los hombres juzgan sus realizaciones, se juzgan a ellos mismos y a los demás hombres, todos estos términos son oficial o comercialmente determinados, inculcados, promulgados.

Actualmente, por supuesto, las tres etapas del *Establecimiento* existen una junto a otra, en una nación u otra, en una división de la cultura u otra. En consecuencia, la política de la cultura y la cultura de la política son muy diversas alrededor del mundo.

5 En los países subdesarrollados, el aparato cultural se limita generalmente a pequeños círculos y a una clase media rudimentaria. Con frecuencia consiste únicamente en unos cuantos distribuidores y consumidores, ligados por la educación a la maquinarias culturales de naciones más desarrolladas. Estos pocos infortunados forman muchas veces el único público disponible para los productos y servicios culturales. Sus países están llenos, con fre-

cuencia, de masas cuyas vidas están dominadas por la batalla histórica de la subsistencia en la familia, la aldea, la tribu y por el analfabetismo masivo y el agobio preindustrial de la pobreza. Estos hechos limitan y muchas veces hacen imposible un público más amplio o un apoyo más extendido de las actividades culturales.

En muchos de estos países la principal tarea de la *intelligentsia* nacional es entendida por sus miembros como la creación política de una economía nacional y un Estado nacional. Para ellos, la tarea cultural y la lucha política son claramente la misma cosa. Desde sus inicios, su aparato cultural está lleno de visión y demanda política. Este es el hecho más notable e importante acerca del papel fundamental de "los intelectuales" de las regiones subdesarrolladas.

Formados por las escuelas de las naciones occidentales, muchas veces se ven condenados a un tipo de existencia desclazada. Aunque existe, por supuesto, una gran variación, tienden a constituir un proletariado intelectual que no encuentra un lugar adecuado entre las masas analfabetas, entre los comienzos de una clase media o en las organizaciones extranjeras de negocios occidentales o las instituciones de gobierno que puedan existir. En estas instituciones gobernantes, "los mejores lugares" están reservados generalmente a individuos procedentes de la nación que gobierna. No obstante, también ellos han discutido las alternativas políticas debatidas en Europa y han tomado muy seriamente los ideales políticos y las aspiraciones económicas aportados por su experiencia occidental.

Dada su situación y la condición de sus países, han tendido a rechazar el capitalismo occidental. En sus mentes, en sus sociedades, el capitalismo está ligado a un dominio imperialista que los ha excluido de las posiciones codiciadas y ha sujetado a sus países al dominio en todas las esferas de la vida. Sienten que mientras sean simplemente capitalistas, sus países no se convertirán en naciones industriales modernas. Su rechazo del capitalismo puede o no ir acompañado de una aceptación del comunismo. Pero generalmente su nacionalismo insurgente está íntimamente ligado al deseo de construir una industria, rápidamente y en gran escala. En consecuencia, el modo de industrialización soviético les resulta muy atractivo. ¹

6 Lo característico de la institución cultural de las principales naciones de la Europa occidental es su duración histórica como formaciones semifinancieras de prestigio, en cierto sentido independientes de la autoridad nacional pero con gran relación con ésta. Aunque decisivamente modificadas, siguen conservando con frecuencia algo del sabor del patrocinio. Pre-capitalistas en su origen, en diverso grado, han resistido a fuerzas simplemente económicas; en diverso grado, han parecido autónomas.

En Francia, se dice, los hombres de letras han formado una especie de tribuna que es en parte una cuestión política, en parte literaria y siempre nacionalista. El escritor es "la conciencia pública". Hablando como moralista, muchas veces ha sido un "supremo oráculo de los asuntos públicos", ² aunque de ninguna manera ha sido siempre un oráculo eficaz. El centro de la institución francesa de la cultura es La Academia, y el Ministerio de Educación que abraza virtualmente todas las manifestaciones del esfuerzo cultural. Hasta los miembros más "radicales" de este aparato tienden a sentirse, de alguna manera, en su interior, como representantes de la cultura francesa.

En Alemania, el profesorado, con sede histórica en las universidades del Estado, ha sido el portador de la ciencia y la inteligencia alemana, sus miembros los integrantes de la institución alemana de la cultura. Cerca de la cima de la jerarquía nacional del prestigio, se han contado también entre los más altos servidores del Estado y en ocasiones han ocupado una posición bastante autónoma dentro de éste.

En Inglaterra, lo que se llama "The Establishment" parece una formación ambigua y bastante cerrada. Vista históricamente, sin embargo, parece haber sido generosamente asimilativa. En su centro están las viejas universidades, los altos puestos de la administración pública, la monarquía; éstos han sido firmemente relacionados con familias de la provincia y su cultura caballeresca. Desde los puntos de este triángulo de universidad, gobierno y clase social. *The Establishment* ha irradiado maravillosamente en un intento de abrazar la política y la cultura de la nación, el imperio y la comunidad británica.

En todos estos países europeos, los trabajadores de la cultura asimilados a las instituciones han sido tenidos casi siempre en gran estima. Durante la Segunda Etapa, estuvieron un poco en tensión con la ética comercial del capitalismo y con la autoridad creciente del Estado moderno. Se han basado en tradiciones e instituciones pre-capitalistas (con frecuencia anticapitalistas) y han constituido ellos mismos una base de ese tipo. Como formaciones de prestigio, se resistieron durante mucho tiempo a la fuerza desnuda del dinero; estrechamente relacionados con las autoridades políticas, al mismo tiempo han permanecido autónomos en relación con ellas. En estos dos aspectos, por supuesto, las instituciones y los trabajadores culturales europeos están sufriendo un cambio decisivo.

7 En la Unión Soviética, la Primera Etapa es ahora, en el mejor de los casos, un vago recuerdo de viejos hombres dispersos. Los rasgos de la Segunda Etapa están ausentes o peligrosamente subterráneos. A pesar del "revisionismo", la Unión Soviética representa ahora un tipo bastante puro de la Tercera Etapa. La fuente del dinero es el Estado bipartidista; las masas son el público manejado de la cultura; las actividades culturales son actividades oficiales. La oposición es traición y existe principalmente como una actitud literaria más o menos escondida. A falta de partidos de oposición, las actividades culturales se convierten en la única forma disponible de oposición.

El terror físico y la coacción psíquica de las purgas parecen necesarias a una institución oficial de este tipo. Porque su base misma es una fusión de las capacidades especiales de los trabajadores de la cultura y las pruebas específicas de lealtad política y está dominada por un manejo político del prestigio, la reputación y la vergüenza pública. De pronto la línea oficial cambia; entonces el único hombre inocente es el que no ha hecho nada —porque es demasiado joven o porque se ha retirado calladamente del trabajo—. Como todo trabajador de la cultura maduro y activo tiene un pasado al que puede aludirse, la historia misma de la *intelligentsia* deja en su estela una culpa acumulativa.

El pasado de quien está en desgracia se vuelve públicamente en su contra: Su oportunidad única es superar en la competencia a quienes lo envilecen —debe envilecer su propio pasado y su propia obra—. Esta auto-acusación y retracción podían ser una oportuna adaptación a la autoridad o una auténtica inversión de valores. Para entender de qué se trata en su caso dado hay que tomar en cuenta la totalidad de lealtad al Partido, y hay que pensar en función de traumas y de actividades bien conocidas en la esfera religiosa como penitencia y conversión.

8 En el bloque soviético, el aparato cultural es establecido por una autoridad posterior al capitalismo: aparato oficial de dominio psíquico, es plenamente parte de la autoridad política.

En las principales naciones de Europa occidental, el aparato cultural se establece a partir de una tradición anterior al capitalismo: en él, la autoridad de la tradición y el prestigio de la cultura han estado intrincadamente unidos.

Tanto la tradición cultural como la autoridad política intervienen en cualquier establecimiento institucional de la cultura, pero en los Estados Unidos el aparato cultural está establecido en una tercera forma. Sobre todo, la cultura es parte de una economía capitalista en ascenso y esta economía está ahora en una situación de guerra, al parecer permanente. En tanto que las actividades culturales están establecidas, lo están comercial o militarmente.

Este es, me parece, el hecho clave de la cultura y la política en los Estados Unidos de hoy. Las actividades culturales, por una parte, tienden a convertirse en parte comercial de una economía capitalista superdesarrollada o, por otra, en parte oficial de la Maquinaria Científica del Estado en Armas. Si las actividades culturales no son consideradas importantes para estos puntos de preocupación, tienen poca o ninguna importancia pública.

En todas partes, en nuestros días, la Maquinaria Científica y la Industria de la Cultura para las Masas son procesos intrincados y fascinantes; en los Estados Unidos del siglo XX, son indispensables para entender el aparato cultural. La ciencia

—históricamente ubicada en las universidades y relacionada informalmente con la industria privada— se ha establecido ahora oficialmente en, de y para el orden militar. Las compañías privadas y los institutos militares apoyan y guían conjuntamente las principales actividades científicas que se realizan en los Estados Unidos.

Muchos intelectuales, artistas y científicos norteamericanos se están convirtiendo en importantes coadyuvantes de un tipo muy peculiar de economía. Su obra es un negocio, pero su negocio tiene que ver con las ideas, las imágenes, la técnica. Se ve apesadado, primero, en el traslado del acento económico de la producción a la distribución y, junto con esto, la coincidencia de la lucha por la existencia y el pánico comercializado en torno a la oposición social. La cultura de masas en todas sus ramificaciones en la vida cultural y en la naturaleza de la propia sociedad superdesarrollada, descansa en el ascendiente del distribuidor comercial. La cultura de masas en los Estados Unidos es esencialmente una cultura comercial.

Muchos trabajadores culturales están inmersos también en el cambio general mediante el cual el arte, la ciencia y el conocimiento entran en una relación subordinada con las instituciones dominantes de la economía capitalista y el Estado nacionalista.

Están en la intersección de estos dos procesos, y su participación doble en ellos explica las principales divisiones entre ellos y la rica variedad y confusión que sienten que profesan; la inseguridad que sienten con frecuencia acerca de la práctica de sus oficios, su prestigio social generalmente bajo y su ingreso relativo y su emulación del estilo del hombre de negocios.

El predominio efectivo de la cultura comercial es el campo inmediato del alcance, la confusión, la trivialidad, la excitación y la esterilidad culturales de los Estados Unidos. En esta sociedad superdesarrollada, la producción en masa, la venta en masa, el consumo en masa de bienes se ha convertido en el "fetiche" del trabajo y el descanso. Lo mecanismos omnipresentes del mercado han penetrado efectivamente todos los aspectos de la vida —incluyendo el arte, la ciencia y el conocimiento— y los han sujeto a la evaluación pecuniaria. En una palabra, lo que ha sucedido en los

dos últimos siglos al trabajo en general está ocurriendo ahora rápidamente al esfuerzo artístico, científico e intelectual: también éstos se han convertido en parte de la sociedad como burocracia y gran departamento de ventas.

El trabajador de la cultura tiene poco control sobre los medios de distribución de los que pasa a formar parte. El distribuidor —junto con su investigador de mercado— "establece un mercado" y monopoliza el acceso al mismo. Entonces declara que "sabe lo que ellos quieren". Las órdenes que da, hasta a los independientes, se vuelven más explícitas y detalladas. El precio que ofrece puede ser muy alto —quizá demasiado alto, piensa, y quizá tiene razón. Empieza a contratar, pues, y a manejar en diversos grados un estable de trabajadores culturales. Los que se dejan manejar por el distribuidor de masas son seleccionados y formados a su debido tiempo para ser plenamente diestros pero no definitivamente influyentes en sus atracciones. En consecuencia, sigue la búsqueda de "ideas nuevas", de nociones estimulantes, de modelos más seductores; en una palabra: del innovador. Pero mientras tanto, en el estudio, en el laboratorio, en la oficina de investigaciones, en la fábrica de escritores, el distribuidor maneja muchos productores que se convierten en trabajadores de rango del aparato cultural comercialmente establecido.

Hay una creciente burocracia pero también el frenesí de las nuevas modas. En esta situación, el trabajador cultural tiende a convertirse en un mercenario comercial o una estrella comercial. Al decir estrella, me refiero a una persona cuyas producciones tienen tanta demanda que, al menos en cierta medida, puede utilizar a los distribuidores como sus ayudantes. Este papel tiene sus propias condiciones y sus propios peligros: la estrella tiende a ser atrapada culturalmente por su propio éxito. Ha pintado este tipo de cosa y percibe \$ 1.750.000 de golpe por ello. Aunque viva en la opulencia, a menudo se aburre culturalmente de este estilo y desea explorar otro. Pero, con frecuencia, no le es posible: se le ofrecen \$ 1.750.000 de golpe y hay una demanda por "su estilo". Como líder de la moda está el mismo sujeto a la moda. Es más, su éxito como estrella depende de su "cotización en el mercado": no sostiene interjuegos educativos con el público que sostengan su desarrollo. En virtud de su

éxito, la estrella se convierte en corredor de bolsa.

Desde luego, algunos trabajadores culturales permanecen independientes. En los opulentos Estados Unidos, quizá sólo tres o cuatro hombres ganan para vivir, hoy en día, componiendo únicamente música seria; unos veinticinco escribiendo sólo novela seria. Pero, por lo general, el sistema de estrellas tiende a destruir la oportunidad de los trabajadores culturales de ser artesanos dignos e independientes. Se es un éxito súbito o se va a formar parte de los fracasados; se escribe un *best-seller* o se hace un producto trillado y fracasado; se está en lo más alto o no se es nada.

9 Tras estos desarrollos, existe el hecho señalado de que entre la era de Jefferson y la segunda guerra mundial, los Estados Unidos han carecido de cualquier establecimiento, academia o profesorado estable y respetado nacionalmente. Cualquier zona semejante de prestigio cultural semioficial que haya existido ha sido transitoria y sin ninguna importancia pública. No ha habido centros reconocidos de juicio y certificación cultural. Ningún defensor constante de estándares de gusto y cultura ha alcanzado una posición públicamente reconocida. Es un hecho que el productor cultural como tal no se ha contado, regularmente, entre los Hombres Representativos de la Nación. En los Estados Unidos, jamás ha existido un establecimiento cultural de tipo Europeo.

(1) Subrayando estos hechos está el ascenso sin oposición del capitalismo y el liberalismo. La burguesía desde sus inicios nacionales ha carecido del obstáculo del poder y el prestigio feudales —o de cualquier estrato, fuerzas o instituciones precapitalistas. En consecuencia, sus miembros han monopolizado el prestigio social y el poder político que han creado y han ocupado las posiciones más altas de la estructura de clases.

(2) Los muy ricos en los Estados Unidos no han sido notables como *élite* capaz de autocultivarse. No ha habido estratos a los que hubiera podido asimilarse la burguesía o con los que hubiera podido trocar la clase por el prestigio y, con el prestigio, la "cultura". En la miscelánea de prestigio social que los muy ricos de

los Estados Unidos han creado, el prestigio no se ha ganado con la autodisciplina de la producción cultural y el consumo experto. Ninguna clase nacionalmente significativa de caballeros rentistas o aristocracia provinciana permaneció en el campo, durante el siglo XIX, escribiendo libros, dramas, historias o pintando cuadros; ni, después de los primeros días de la República, han sentido inclinación los políticos norteamericanos —como se dice de los franceses— por la producción literaria. Hasta sus propias manifestaciones son típicamente compuestas por fantasmas alquilados. Ni los muy ricos ni los políticamente poderosos han constituido generalmente un público durable y central para los artistas e intelectuales vivos. Sus hijos se han convertido en abogados, no en escritores; en graduados de las escuelas de comercio, no en escritores; y con estos hijos se han casado las hijas de los muy ricos.

(3) Todo esto contrasta con el auge de la burguesía europea. En Europa, ganar simplemente una posición económica no equivale a percibir prestigio y poder. En Europa, la pompa del Estado, la dignidad de la Iglesia, el honor de la violencia —y el prestigio de la sensibilidad cultural— han descansado en las fuerzas feudales, que han monopolizado posiciones estratégicas de autoridad —y de cultura—. Sólo lentamente y después de mucho esfuerzo, los hijos de la burguesía han logrado elevarse a la par de esos estratos y, en el curso de las generaciones, desplazarlos. En su pugna, la burguesía se transformó; en cierta medida, imitó los modos honoríficos de los tipos de sensibilidades culturales y opinión política precapitalistas.

En los Estados Unidos, los trabajadores culturales han dependido obviamente de la burguesía —continuamente predominante por su riqueza, su poder y su prestigio— como patrocinador y como público. Es el hombre de negocios el que ha establecido y dirigido escuelas y universidades, bibliotecas y museos. Y los trabajadores culturales mismos han sentido con frecuencia considerable gratitud hacia los "hombres que han producido", los "hombres que han pagado la nómina". El prestigio del hombre de negocios es cimentado por su filantropía cultural, aunque quizás sólo en grado menor: él no ha necesitado ese estímulo. Ha ganado prestigio y honor sobre la base del mérito reclamado de su fun-

ción; y el mérito funcional ha tenido que ver con la construcción de los negocios, que no ha requerido ningún prestigio cultural.

El productor capitalista ha sido considerado como el poseedor y aún el creador de los valores ascendentes en los Estados Unidos: la utilidad y la eficiencia. Hasta los críticos culturales más independientes han honrado estos mismos valores. El principal crítico de los Estados Unidos en el período de la crítica más profunda que se ha dado en el país —Thorstein Veblen en la Era Progresista— asumió estos valores como indubitables. Se oponía al poder de los negocios precisamente porque consideraba que los hombres de negocios no servían realmente a estos valores, sino más bien a los del despilfarro y el ocio. En resumen, la opinión de Joseph Schumpeter de que, bajo el capitalismo, la mayoría de los intelectuales tienden a erosionar sus bases —de las que inevitablemente se convierten en críticos de importancia— no es válida, en general, para los Estados Unidos.

10 En el poco tiempo de que disponemos, no puedo dedicarme como me gustaría a hacer estos esquemas al carbón de las relaciones entre la cultura y la política. No obstante, al concluir esta conferencia, me gustaría sugerirles que es precisamente el tipo de institución que ha conocido Europa lo que muchos intelectuales norteamericanos (así como los círculos sofisticados de la *élite* dominante) quieren implantar en los Estados Unidos. No creo que puedan hacerlo —así como tampoco creo que estos tipos de establecimientos prevalezcan en Europa—. Porque también Europa está cada vez más sujeta a las tendencias que afectan ahora a todas las instituciones culturales a medida que entran en "la cuarta época". La forma hacia la que ahora tienden es más pronunciada, hasta floreciente, por una parte en la URSS y, por otra, en los Estados Unidos.

La polaridad mundial de las instituciones culturales se da actualmente entre los

Estados Unidos y la URSS —una polaridad comercial, otra política, ambas militares y ambas separándose cada vez más de los ideales de "la segunda etapa". Estos dos parecen ser ahora los modelos culturales del futuro. Mientras tanto, entre ellos se encuentra Europa occidental —cuyos tipos de instituciones están decayendo lamentablemente— y los países subdesarrollados —cuyo aparato cultural, por encontrarse en sus inicios, no está establecido todavía de acuerdo con ninguno de los tres grandes tipos históricos.

NOTAS

(1) Debemos tener en cuenta, por supuesto, la gran diversidad de sociedades y de situaciones culturales abarcadas por el término "país subdesarrollado". India y China, por ejemplo, son "países subdesarrollados" pero han tenido grandes organizaciones y productos culturales antiguos y elaborados, muy distintos a los de Occidente. Al principio del siglo VII al XI, han sobrepasado en muchos aspectos al mundo occidental. No obstante: su cultura jamás incluyó a la ciencia en el sentido dado por Occidente. Además, la cultura de la India ha sido parte de un paralizador sistema de castas; la de China, de una paralizadora burocracia de mandarines. En la etapa moderna, ninguna ha podido hacer frente con éxito a los resultados de las divisiones científicas de los aparatos culturales de Occidente.

El modelo cultural de China está siendo absolutamente revolucionado siguiendo el modelo soviético y el mandarín, lo mismo que el "antiguo colaborador" de Occidente son sustituidos por nuevos tipos de hombres. El legado cultural de la India es concebido por el mundo en general, y por muchos indios educados según las aspiraciones occidentales, como algo que debe ser superado más como un medio para el nuevo y rápido desarrollo que se desea.

(2) Herbert Luthy, "The French Intellectual", Encounter, agosto de 1955, p. 5.

"Hay más hombres sabios al servicio de hombres poderosos que hombres poderosos al servicio de la sabiduría".

C. Wright Mills

POEMA DE "OID MORTALES"

Víctor García Robles

Si algún dolor lo domina,
maréese, toque
llorando la quena de sus huesos,
núblese,
temporalmente llueva,
truene,

pero no se olvide
que el dolor ya no es
más que dolor
a secas,

que una tormenta
no hace verano,
aquí
ni en ningún lado.

Si algún dolor de años
hace de las suyas,
déle vuelta la cara,
rasque la sombra hasta encontrar las rosas,
mire por la ventana:

a dos dedos de su cuerpo
menos,
a un sólo dedo,
menos,

desde su piel que se deshace en lágrimas
la cosa baila y baila,
posa piedras

contra ternura,
lo mira,
lo está esperando,
le hace muecas,
le digo que baila y baila.

El mundo es una fábula pueril,
nebulosa
con meteoritos, brazas y trallazos:
pero usted

que se pone a sufrir
con el ombligo,
usted,

su dédalo marrón,
su espejo empedernido,
olvida, señor mío, que a un milímetro
danza el dolor de todos
que es más negro,
más cráter,
más injusto.

Entonces, a la calle, que lo espera.

Haga el favor, señor, salga de casa.



OSCAR BARNEY FINN INTERROGA A JORGE LAVELLI

—¿Cómo surgió la idea de poner en escena "El casamiento"?

—La obra de Gombrowicz además de ser profunda y plena de significación agregaba la posibilidad de concretar una serie de ideas: búsqueda de una expresión teatral fuera de la psicología y el realismo, utilización de todos los medios, en suma, un camino de libertad en la expresión plástica, oral y técnica sin dejar de ser rigurosa. Para la puesta de "El casamiento" se inventó un

"juego dramático", una forma basada en el artificio y la voluptuosidad expresiva, una especie de proyección desmesurada; así el grito fue un elemento dramático a través de toda la obra, y a eso se unió un tratamiento musical del texto sin perder su fuerza dramática: "crescendo y decrescendo, coros, solos, pausas, como si se tratara de una sinfonía vocal". Ha sido un espectáculo de búsqueda,

—¿Cree que la obra fue comprendida o al menos aceptada por el público?

—Que la obra fuera comprendida en el sentido racionalista de la palabra no interesaba especialmente, es decir, teniendo en cuenta su riqueza, su libertad de construcción y sobre todo el hecho de no exponer un problema ni una situación determinada, limitaban de antemano el número de personas que pudieran entregarse a su desarrollo. Mi intención fue antes que nada lograr que el espectador se dejara hechizar por la liturgia y el clima de la obra, hacerlo participar en los acontecimientos de una manera sonambulesca. Participar del rito sin comprenderlo como una ceremonia vodú o una misa solemne. En ese sentido, las discusiones y polémicas sobre el espectáculo demuestran el interés despertado.

—¿Cuál es su método de trabajo, dentro de qué escuela?

—Mi método de trabajo es simple para conmigo mismo, es decir para la preparación de la puesta, y variable en relación a la conducción de los intérpretes. Una vez elegida la obra —tal vez lo más difícil— busco al escenógrafo, intercambio ideas hasta encontrar exactamente en el absoluto lo que me conviene. Es

un punto de partida. En seguida inicio un estudio de la puesta, de las características de los personajes y agrando líneas de su comportamiento escénico: escenario general, movimiento, situaciones particulares. Una vez elegidos los actores, mi trabajo consiste en escribir detalladamente la puesta antes de comenzar los ensayos y probar si lo imaginado fuera del escenario, que ya conozco en todas sus posibilidades, es posible plástica y oralmente. En el caso de "El casamiento" los actores no podían representar esos personajes alrededor de una mesa sin pensar en un razonamiento lógico y psicólogo, y era esto lo que yo trataba de evitar, así que, prácticamente no hubo lecturas de texto.

Para representar "El casamiento" era necesario comprender el comportamiento general de la puesta en escena. Ese método será el que emplearé para otras piezas que pienso montar y que se ubican en una línea experimental. Pero esto no impide que pueda cambiarlo si ayuda a mis fines. En teatro no existen leyes fijas de realización. Tampoco perteneczo a ninguna escuela. Mis gustos personales, mis pasiones y obsesiones aparecen también en lo que hago, el conjunto y el resumen de todo permitirá algún día una calificación.

—¿Qué importancia atribuye a la música y al decorado?

—Fundamentales. La música, por ejemplo, es para mí algo inseparable del texto dramático. La música de "El casamiento" tiene función determinante, brinda los contrapuntos de ritmo, subraya, destaca o ais-

la ciertas situaciones y en general cumple función dramática. La música que sirve de ambiente o de pintura de situaciones es en general en el teatro, falsa, incolora. El decorado debe ser a mi juicio la expresión íntima de la obra, de su verdad última, de su fuerza onírica. Prefiero la imaginación a la reconstrucción, la fantasía a la realidad, la irreverencia y la audacia al pudor "intocable".

—¿Qué importancia le acuerda al actor?

—El actor es el instrumento fundamental del teatro. El nuevo lenguaje del actor está lleno de posibilidades: un largo camino a recorrer, inexplorado y rico. Es necesario inventar una expresión dramática "inform lista" fuera de la psicología, donde el grito, el canto, el recitado, ocupen un lugar preponderante. El actor es el instrumento de la seducción, el oficiante de la ceremonia, el conductor del rito. Todos los medios plásticos y orales le deben ser familiares, su máxima virtud debe ser: su disponibilidad de espíritu y su falta de pudor.

—¿Es posible llegar a una verdad profunda fuera del realismo?

—Evidentemente. El teatro es de todas las artes el más rezagado, conserva un aburguesamiento que lo frena, todavía se va al teatro a oír las réplicas de los actores, y encontrar las mismas cosas que pueden verse en la realidad, y salen del mismo modo que como entraron. El realismo ha terminado su ciclo. Genet muestra la amarga teatralidad de la existencia.

La emoción no debe surgir simplemente de una situación sentimental reconocida "clisét", sino de un conjunto de elementos plásticos, rítmicos, pictóricos y musicales. La emoción es una fuerza interior y onírica que debe invadirnos por su plenitud incontrolable, está dada por la ceremonia, el acto ritual, el encantamiento, la magia y el delirio.

—¿A qué dramaturgo prefiere?

—Admiro a Ionesco por su libertad de expresión, la utilización del lenguaje, fuertemente onírico, la poderosa sugestión de sus obsesiones, su humor desgarrante y su renovación permanente. El teatro de lo insólito en lo cotidiano es clásico, una etapa en el teatro moderno. El Ionesco de "Le roy se meurt" alcanza lo shakespeareano. Witold Gombrowicz no solamente comprende todos los temas de la vanguardia desde Jarry sino que profetiza una nueva época sintetizando y haciendo personales las obsesiones de este siglo. A Beckett y a Brecht, aunque diametralmente opuestos, los considero dos clásicos inamovibles de nuestro tiempo. Aparte de ellos, me interesa en una dramaturgia de violencia y trance, a la desmedida, a un teatro de seducción, de hechizo, donde el humor y el encantamiento se mezclen. Soy un apasionado del circo. Imagino un género que mezcle la ópera con el circo y el gran guignol, que introduzca lo fantástico y lo delirante, imagine todo eso y, seguramente, llegará a una definición aproximada de mi manera de expresarme.

PROBLEMAS ESTETICOS Y HUMANOS



Horacio Vaggione

Se podrá comprender mejor qué es la música electrónica contemplando las diferencias que posee con respecto a la música concreta. Esta última toma, mediante grabaciones por micrófono, sonidos de la naturaleza o de los instrumentos ya existentes, los transforma en función de creaciones de objetos sonoros "sui generis" y los compone no siempre de acuerdo a leyes puramente musicales. La música electrónica, por el contrario, crea su propio material sonoro, en base a generadores electrónicos de frecuencia. Por otro lado, aquí también —como en la música concreta— acto de composición y acto de interpretación se identifican. La música electrónica también está concebida únicamente para los parlantes, y por eso no debe ser confundida con los instrumentos electrónicos —simple ampliación de la lutería tradicional— como las "Ondas Martenot" o el "Trautonio", y otros. El compositor fija su obra directamente sobre la banda magnética, en forma definitiva.

Lo que diferencia, entonces, lo concreto de lo electrónico, es su actitud con respecto al material sonoro.

a) Los conciertos públicos de música electroacústica deben tener solamente un carácter informativo. Desaparecerán cuando ella logre abarcar un mayor radio socio-cultural.

Esta música no está hecha para ser escuchada por multitudes, en grandes salas, donde su carácter abstracto se agranda desmesuradamente. Como música pura, su lugar está en las viviendas particulares, donde los hombres se desmasifican y se

aprecian entre sí por sus dimensiones humanas.

b) La música electroacústica se ha revelado como medio mucho más flexible y adecuado que la música instrumental, en cuanto a música para el teatro o el cine. Sobre todo la danza la ha usado casi desde el principio, y hoy ya es algo perfectamente natural: casi no existe gente de danza que no adopte la música concreta o electrónica como elemento sonoro. En el teatro comienza también a generalizarse su uso, como también en el cine. Vale decir: la música electroacústica, acompañada de imágenes, resulta particularmente convincente. Y no es poco probable que los espectáculos del futuro rechacen toda música instrumental y se sirvan exclusivamente de un montaje electroacústico.

En cuanto al público, oyentes que jamás la hubieran aceptado de buenas a primeras reunidos en un concierto "puro" ante un parlante, sin embargo lo han hecho cuando se la han administrado en el teatro. Cuando se transmitió por radio, en Argentina, mi "Música electroacústica I", en 1961, las reacciones fueron en general muy desfavorables. Tuve la ocasión después de utilizar esta misma cinta para un comentario a un poema de León Felipe ("Ya no hay locos") realizado escénicamente, y la actitud del público varió por completo. Hasta gente que escucha sólo a Beethoven me manifestó que esa música era el acompañamiento ideal del poema.

Aunque algunas escuelas, como la de Colonia, fundamentan un "estilo" de música, no debemos confundirnos en este pun-

to: es "el estilo de la escuela de Colonia", y no "el estilo de la música electrónica". La música electroacústica no es una estética. No configura un estilo. Es un medio sonoro. Es una técnica, puesta a disposición de la imaginación creadora. Como fueron también técnicas los modos griegos, la polifonía, la armonía tonal, el dodecafonismo. Quien abra un libro de armonía o de contrapunto del siglo XIX encontrará análisis, leyes, sistemas de estructuración sonora. Sobre estos sistemas crearon sus obras los románticos, aunque no haya en sí nada de romántico en un acorde de cuarta y sexta.

Ahora bien, en el siglo XIX hubo músicos que solamente llegaron a ser buenos armonistas, como en este siglo hay quienes son buenos ingenieros de montaje. En ambos casos, se trata de hombres que poseen solo una parte de lo que se necesita.

En el interior del compositor creemos que cohabitan tres actitudes fundamentales, que juntas forman su potencial de creación:

- 1º) La intelectualidad.
- 2º) La imaginación.
- 3º) La lucidez.

La intelectualidad es la capacidad de gobierno de los medios de producción. La intelectualidad es el fundamento de la praxis, y es lo que otorga el dominio de la materia.

Pero un compositor que UNICAMENTE posea una praxis podrá ser dueño de una cantidad de recursos materiales casi ilimitada, pero será INCAPAZ DE EFECTUAR UNA SINTESIS ESPIRITUAL SOBRE ELLOS.

No es, seguramente, la "inspiración" el elemento que posibilita tal síntesis: es la lucidez. La lucidez es una actitud y una facultad completamente distinta a la intelectualidad: es la facultad natural que usa el artista para unificar las energías generadas por su imaginación, que de otro modo se dispersarían. Esta lucidez permite al artista realizar un equilibrio que no tiene nada que ver con lo matemático. Es una evidencia intuitiva que no necesita de moldes, de proporciones exteriores: es esta lucidez la que valora las relaciones y las diferencias que existen entre los planos emocionales. Selecciona los formantes psíquicos —la densidad espiritual de los elementos sonoros— es una acción que no es disociación: que es una captación de las puras esencias espirituales.

Insistimos otra vez: los montajes electroacústicos significan muy poco en sí mismos. Hay una sola manera de autenticar una obra de arte: como realidad espiritual. El único fundamento lícito que debe considerar el artista no es por cierto su capacidad para construir un edificio sonoro "técnicamente impecable", sino su capacidad para transformar la materia en mundos autónomos dotados de vibraciones psíquicas propias. Formulemos entonces la verdadera definición: **MUSICA ES EL ARTE DE ESPIRITUALIZAR LOS SONIDOS.**

Me hace falta decir esto antes de terminar: los hombres del siglo XX debemos estar muy alertas, y no dejarnos atrapar por ideologías que, por contemplar solo una parte de la realidad, son inexactas.

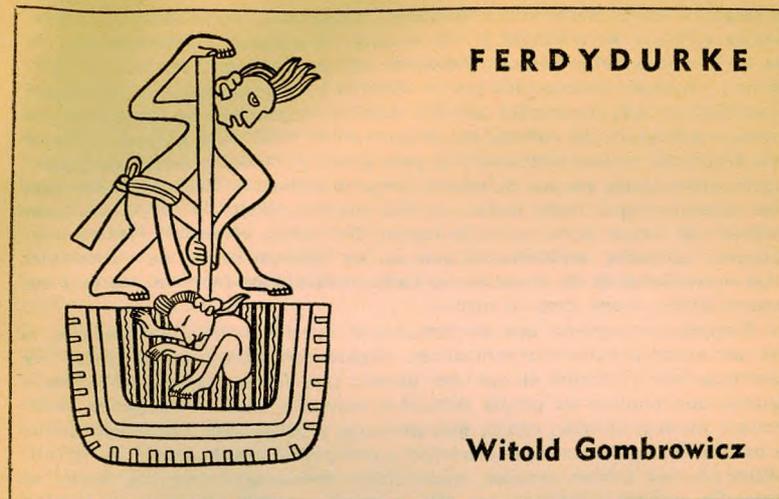
- 1º ¡Cuidado con los viejos humanistas! Ejemplo: "Para qué sirve, os suplico, ese terrible soplo de los fuelles, que expresan más bien el espantoso ruido de los truenos que la dulzura de la voz humana" (Opinión del Abad Ethelred, de Yorkshire, emitida en 1180 acerca del órgano medieval).
- 2º ¡Cuidado con los suicidas que pretenden aplastarnos en un mundo MAL tecnificado! Ejemplo: Hiroshima.

Hay un nuevo humanismo que debe conducirnos:

"Al incidir sobre la verdadera realidad de la técnica, empiezan a revelárenos aspectos decisivos y grandiosos de la autenticidad del hombre, como es su afán de conquista, su perenne superación, su lanzamiento hacia lo ignoto, su sentido del riesgo. Y ahora, el EXISTIR AUTENTICO se yergue con un riguroso alcance afirmativo, la angustia se hace valor y superación". (1)

En cuanto a la música, ella debe regirse por este nuevo humanismo. En este sentido, la música electroacústica constituye una forma positiva de humanización de la tecnología. El hombre obligando a la máquina a ayudar a crear objetos de espíritu: no creo que esta imagen sea apocalíptica. Si antes el músico aprovechó los adelantos de la ciencia mecánica para construir instrumentos, ¿por qué no ha de aprovechar hoy los adelantos de la ciencia electrónica?

(1) Carlos París. "Mundo técnico y existencia auténtica".



FERDY DURKE

Witold Gombrowicz

Los dos problemas capitales de Ferdydurke son: el de la Inmadurez y el de la Forma. Es un hecho que los hombres están obligados a ocultar su inmadurez, pues a la exteriorización sólo se presta lo que ya está maduro en nosotros. Ferdydurke plantea esta pregunta: ¿no véis que vuestra madurez exterior es una ficción y que todo lo que podéis expresar no corresponde a vuestra realidad íntima? Mientras fingís ser maduros vivís, en realidad, en un mundo bien distinto. Si no lográis juntar de algún modo más estrecho esos dos mundos, la cultura será siempre para vosotros un instrumento de engaño.

Pero Ferdydurke no sólo se ocupa de lo que podríamos llamar la inmadurez natural del hombre, sino ante todo de la inmadurez, lograda por medios artificiales: es decir que un hombre empuja al otro en la inmadurez y que también —¡qué raro!— del mismo modo actúa la cultura. Existen muchas razones por las cuales uno tiene interés en que otro caiga en la inmadurez, pero la más importante es nuestro amor por la inmadurez en sí. Ahora, la cultura infantiliza al hombre porque ella tiende a desarrollarse mecánicamente y por lo tanto le supera y se aleja de él.

El héroe de Ferdydurke, infantilizado primeramente por el temible Pimko, se ve arrastrado en el proceso de mutua inmadurización que constituye el gran goce secreto de la humanidad, su diversión más dulce y su dolor más terrible. ¿A qué tipo de psicología nos lleva este proceso? Los personajes de Ferdydurke no tienen ideales, ni dioses, sino "mitos inmaduros" que podríamos definir como un ideal adaptado al nivel de la auténtica realidad íntima del hombre (mito del peón, de la colegiala, de la tía, etc.). Ellos no hacen lo que quieren, ni tampoco sienten según su propia naturaleza, sino que la mayoría de sus sentimientos y actos les es impuesta desde el exterior.

Se empujan mutuamente hacia actitudes, situaciones, sentimientos o pensamientos ajenos a su voluntad y sólo después se adaptan psíquicamente a lo que se les ha ocurrido cometer buscando ex post una justificación y explicación... siempre amenazados por el absurdo y la anarquía. Sus dos rasgos característicos más destacados son los siguientes: primero, el aparato de las formas maduras de la cultura no es para ellos nada más que un pretexto para entrar en contacto entre sí —y para gozar y excitarse recíprocamente— y para armonizarse en sus dolorosos, inmaduros juegos. Lo importante para ellos es bailar; qué baile bailan, no les importa. Segundo: ellos sin cesar producen la forma, pero nunca la logran. No tienen creencias, ideales, convicciones, aptitudes, sentimientos, sino se los fabrican según sus necesidades y las necesidades de la situación. A cada momento se fabrican entre sí sus personalidades —uno crea al otro—.

Ferdydurke sostiene que es justamente nuestro anhelo de madurez lo que nos arrastra hacia esa inmadurez número dos, inmadurez artificial —y nuestro anhelo de forma el que nos lleva a una forma mala—. Parecidos a alguien, que temiese su propia desnudez, echamos mano a cualquier vestimenta a nuestro alcance, aún la más grotesca, y así se crea ese mundo hecho de indolencia, insuficiencia, no-seriedad e irresponsabilidad, mundo de la subcultura, de las formas caducas, malogradas, desviadas e impuras, donde se desarrolla nuestra vida íntima. Así se fabrican sorprendentes sub-ideales, sub-religiones, sub-sentimientos, y varias otras sub-cosas muy diferentes de las del mundo oficial. Y lo importante es que todo eso se efectúa por vía formal: para que en tal sentido, dos personas se obliguen a la regresión no hace falta que sean pacientes de Freud y del freudismo, porque aquí se trata de algo tan elemental como que el estilo de ser de una persona influye sobre el estilo de ser de la otra.

¿Cuál debería ser nuestra actitud, en tanto que seres conscientes, frente a aquel infra-mundo? El supremo anhelo de Ferdydurke es encontrar la forma para la inmadurez. Pero esto es imposible. Podemos en forma madura expresar la inmadurez ajena, podemos, por ejemplo, describirla artística o científicamente, pero con eso no logramos nada, porque así no expresamos nuestra propia inmadurez, sino que —de modo maduro— describimos la inmadurez ajena. Aun si nos pusiéramos a analizar y confesar nuestra propia insuficiencia cultural siempre lo haríamos desde el punto de vista de la cultura y en forma madura. Mas para que esta insuficiencia fuera expresada de modo consciente y a la vez directo, sería menester que nos esforzásemos no en escribir libros sabios sobre el tema de la tontería, sino sencillamente libros tontos —y malos e indolentes— lo que, claro está, es un disparate. Por eso ni la ciencia, ni el arte, ni ningún otro medio de expresión cultural, permite al hombre manifestar por vía directa su propia realidad inmadura, condenada al eterno mutismo. Mas por otra parte, si todos vamos a seguir con esa mascarada obligatoria e inevitable, la cultura irá convirtiéndose en un juego cada vez más mecánico y fragmentario, y por fin perdería todo contacto con nosotros mismos. Si yo, hablando con Fulano, trato siempre de ser lo mejor educado posible y él hace lo mismo respecto de mí, nuestra conversación pronto se volverá tan bien educada que terminaremos por sentirnos muy molestos —y eso es lo que ocurre con nuestro arte que se vuelve demasiado “artístico”, con nuestra sutileza que se vuelve

demasiado sutil o nuestro heroísmo que se vuelve demasiado heroico—. ¿Qué nos queda entonces por hacer? Estamos en la situación de un niño que se ve obligado a llevar un traje demasiado grande para él y en el cual se siente incómodo y ridículo; el niño no puede quitárselo puesto que no tiene ningún otro, pero, por lo menos, puede proclamar en voz bien alta que el traje no está hecho a medida, y de tal modo establecerá una distancia entre el traje y su persona. Esto significa: tomar distancia frente a la forma. Cuando logremos compenetrarnos bien con la idea de que nunca somos ni podemos ser auténticos, que todo lo que nos define —sean nuestros actos, pensamientos o sentimientos— no proviene directamente de nosotros sino que es producto del choque entre nuestro yo y la realidad exterior, fruto de una constante adaptación, entonces, a lo mejor la cultura se nos volverá menos cargante.

Ferdydurke, además de plantear este postulado teóricamente, se propone realizarlo en la práctica. Desde luego yo no podía hacer otra cosa sino tratar de escribir un libro bueno y no un libro malo. Pero lo que quería conseguir a toda costa, era una mayor libertad de palabra en este campo de la cultura, donde el escritor malo, no puede decir nada porque es malo y el bueno tampoco puede decir algo porque es bueno —esclavo de su nivel y de su estilo— asustado por su grandeza, su situación social y sus múltiples (a menudo ilusorias) responsabilidades. Por eso en vez de ocultar mi propia persona en tanto que autor, la puse en juego junto con las personas de mis héroes. En vez de esconder mi insuficiencia cultural, mi dependencia de la esfera inferior y los móviles personales de mi trabajo, como lo hacen otros autores, los desnudé con toda crudeza y además demostré mi propia inconformidad con la forma de la obra: el lector puede ver cómo me enloquece la tiranía de las formas idiomáticas, el mecanismo del estilo, la construcción y la armonización de las partes, etc... Así que Ferdydurke tiene un doble aspecto: por un lado es un relato y una novela, una descripción y, por otro, un acto de mi lucha personal con la forma. Aquí el autor, confesando su propia inmadurez, consigue —supongo— más soberanía y libertad frente a la forma y, al mismo tiempo, deja entrever el mecanismo de su inmadurez.

¡Uff! Este sería el esqueleto intelectual de Ferdydurke. Yo no soy ni filósofo, ni psicólogo, y pido disculpas por las eventuales fallas de exposición. Ni siquiera sé si mis puntos de vista son nuevos y originales; y eso no me preocupa porque no espero realizar descubrimientos, sino proyectar al exterior con la mayor energía posible todo un cúmulo de asuntos, que, indudablemente, me hicieron sufrir mucho. Cada uno se queja de lo que le duele y yo hago lo mismo. Me cuidó muchísimo que mi voz no suene nunca como la de un “escritor”, “filósofo”, “poeta”, “intelectualista”, sino como la de una persona privada. En verdad, cuando empezaba Ferdydurke no sabía casi nada de esas ideas y ellas me vinieron por sí mismas a medida que escribía. Al crear este poema orgullosamente práctico sabía sólo que debía emprender algo así como una “crítica desde abajo”, y que llegaba la hora de arreglar cuentas tanto con el mundo superior como con el inferior, pues ambos me fastidiaban bastante. Y francamente me cuesta reducir una obra tan alocada en sus absurdos y desenfrenada en sus intenciones a un esqueleto seco, duro y rígido.

Me atrevo a creer que en todo caso la publicación de Ferdydurke en la América Latina tiene su razón de ser. Existen varias analogías entre la situación espiritual de Polonia y la de este continente. Aquí como allá el problema de la inmadurez cultural es palpante. Aquí como allá el mayor esfuerzo de la literatura se pierde en imitar las "maduras" literaturas extranjeras. Aquí y allá los literatos se preocupan por todo menos por verificar sus derechos a escribir como escriben. En Polonia como en Sudamérica todos prefieren lamentarse de su condición inferior de menores y peores, en vez de aceptarla como un nuevo y fecundo punto de partida. Pero mientras en Polonia la formidable tensión de la vida echa por tierra toda esa "escuela literaria" (la palabra "escuela" está aquí plenamente justificada) la apacible existencia del feliz sudamericano le permite eludir la revisión básica de esas cuestiones, le induce a menudo al cultivo de cominerías estéticas e intelectuales, y un estéril formalismo sofoca toda su expresión. Dudo mucho si mis razones serán compartidas por los maestros consagrados de ambas literaturas, pero fijo mis esperanzas en los maestros que están por nacer.

eco
contemporáneo

revista y ediciones de
exploración humana para la
creación de una alternativa

Contenido del número 10: Colin Wilson sobre el Hombre Marginal - Pierre Teilhard de Chardin sobre Ciclotrónica - Eugenio Montejo sobre Rimbaud - Miguel Grinberg sobre la Argentina Crepuscular - Manifiesto Poético de Dylan Thomas - Steplen Schneck sobre Evtuchenko - Witold Gombrowicz y su Diario - Alexander Trocchi sobre la Universidad Espontánea - Pedidos a C. C. Central 1933, Buenos Aires, Argentina.

aparición inminente

PODER JOVEN

revista de informaciones indómitas

SERIE THE ANGEL PRESS

(en prensa)

**TRES OBRAS DE FEDERICO UNDIANO
PROGRESIONES / POEMAS DE HUGH FOX**

SOLCALMO, revista de dinamización mental, aparece en Buenos Aires. Editor: Javier Margulis, Dirección técnica y coordinación: Miguel Grinberg. Confluyeron para la realización de este número: César Mecena, Manuel Ruano y Julio Aquino. Redacción: San Martín 486, 1º 15, Capital Federal, Argentina, Copyright 1967. Derechos Reservados. Registro Nacional de Propiedad Intelectual en trámite. Publicación adherida al Proyecto Delta (Poder Joven) del Movimiento Nueva Solidaridad.



Foto: Roberto Curto.

Estructura Orgánica

La creación plástica argentina de avanzada tiene en **Eduardo Ruano** a uno de sus más lúcidos artistas. Del 25 de setiembre al 7 de octubre expuso en la Galería Lirclay una muestra denominada "estructura orgánica" (ver foto). Realizó con anterioridad diversas exposiciones (Galerías Lascaux y Van Riel). En 1966 fue seleccionado por la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). A los 22 años, está firmemente ubicado entre los jóvenes valores de la última promoción.

CONFUCIO

Se dice que Confucio fue preguntado qué sería lo primero que haría si se le encomendara gobernar una nación. Contestó: corregir el lenguaje porque si el lenguaje no es correcto, lo que se dice no es lo que se significa; si lo que se dice no es lo que se significa, lo que debe ser hecho, queda sin hacer, si queda sin hacer, la moral y el arte se deterioran; si la moral y el arte se deterioran, la justicia anda extraviada; si la justicia anda extraviada, la gente quedará en una tremenda confusión; o sea, que no debe haber arbitrariedad en lo que se diga. Porque esto es lo que cuenta sobre todo.

CAPTURANDO FOBIAS

Lalofobia: Temor a la necesidad de hablar.

Kainotofobia: El miedo a que el cambio pueda traer algún infortunio.

Logorrea: Conversación incesante, generalmente en el sentido de que la charla se repite.

Agasia: El individuo está firmemente convencido de que no es capaz de moverse, y de que si intenta caminar, algo espantoso le ocurrirá a él o a los que están a su alrededor.

Resurge violentamente el síndrome de la fobofobia cuando se está en general claustrofóbico agravado por una influencia cósmica de Cáncer y se aplica para evitar la categelofobia: la quema de biblios.

PODER JOVEN

el PODER JOVEN es una cuestión de expansión creativa y no un esquema sobre las edades. **Joven** es aquel que en todos los planos de la existencia —concretos e intangibles— busca la fertilidad constante.

PODER JOVEN es un movimiento de seres puestos al servicio del credo que, en las diversas etapas de la Civilización, ha señalado siempre nuevos rumbos y ha posibilitado el crecimiento de la estatura humana.

el PODER JOVEN es una declaración de independencia basada en el desarrollo permanente de las percepciones y en la aplicación dinámica de cada hallazgo síquico para todo lo que favorezca el mejoramiento de la especie. Ampliando el área de su conciencia, mediante la renuncia al dogma y con la investigación disciplinada, el hombre puede convertirse en agente de modificaciones sociales sin concesiones de ninguna clase a los promotores del conformismo.

PODER JOVEN es una puesta en marcha de energías liberadas para producir lo que en el ámbito científico se llama una reacción en cadena, con miras a desencadenar en el terreno individual cambios que, una vez consumados, generen incesantemente múltiples alternativas sociales.

el PODER JOVEN es una coordinación de anhelos que buscan convertirse en realidades sin someterse a chantajes o a amenazas. Y sobre los engranajes regresivos que laceran cotidianamente al **homo sapiens**, el PODER JOVEN es un poderoso generador que a través de las fronteras del mundo habla un idioma igual de emancipación y exploración.

PODER JOVEN es el combustible que nos proyecta sin pausa más allá de la ignorancia y los horizontes.

el PODER JOVEN es una herramienta, una semilla y una llanura dispuesta a florecer. No es una empresa pasible de burocratización, ni necesita líderes que guíen sus operativos de trabajo y siembra.

el PODER JOVEN, también, es hoy el detonador de la sociedad futura.

Movimiento Nueva Solidaridad
Buenos Aires 1967

\$ 150