



La Literatura como Catapulta

Por Mario Benedetti

En una entrevista que hace unos meses concediera a Louis Witznitzer (corresponsal neoyorquino de *Jornal de Letras*, de Rio de Janeiro), el dramaturgo Arthur Miller hizo interesantes declaraciones sobre su propia obra y su concepto del escritor comprometido. "Un teatro que no tome en cuenta la sociedad", dijo, "está condenado a ser superficial. El hombre vive en la sociedad, depende de ella". Reveladora de la actitud de este creador, es su confesión de que, durante la construcción de una pieza teatral, frecuentemente se pregunta: "¿Qué es lo que estoy queriendo decir?", y, sobre todo, su comentario de que la respuesta a tal pregunta no puede convertirse nunca en la declaración de alguno de los personajes. "La realidad, el verdadero sentido, está dentro de las mentes que forman el público, y el drama no pasa de ser un intento de que el público descubra sus propios pensamientos". Para quien haya seguido atentamente la trayectoria dramática de Arthur Miller, estas declaraciones no han de representar una novedad, sino una mera confirmación de su actitud intelectual. No obstante, conviene destacarlas en un momento en que el concepto de literatura comprometida está siendo objeto de más o menos torpes simplificaciones.

A veces se confunde literatura comprometida con literatura política; otras veces, se confunde el compromiso con la actitud política de un autor determinado. En ese sentido, la actitud intelectual de Miller es esclarecedora y ejemplar. El autor de *Death of a Salesman* no olvida nunca que su compromiso se verifica a partir de una base literaria (teatral, en su caso). Es decir, que no alcanza con asumir, en una obra determinada, una actitud política o social, para que esa obra pase a integrar una literatura comprometida. Simultáneamente con el compromiso (o quizás previo a él) debe existir el valor específicamente literario. El exclusivo compromiso, sin el sostén del arte, puede llevar al simple panfleto. Aun el más militante de los autores —como puede ser el caso de Bertolt Brecht— debe construir primero una estructura que tenga validez artística, y sólo después de haber cumplido ese requisito obligatorio, estará en condiciones de insuflarle un mensaje, una intención, y hasta una fuerza de persuasión determinada.

Desde el punto de vista de una militancia política, la irrevocabilidad artística es el mejor de los sostenes, el que más seguramente apuntala su eficacia. Compárense, por ejemplo, ciertos fragmentos del *Canto general* de Neruda (donde el valor poético sostiene inmejorablemente la agresividad) con poemas posteriores del mismo autor en que la agresividad

viene sola, despegada del arte. Aun en el plano funcional de la militancia aquéllos resultan mucho más eficaces y certeros. Desde los tiempos del viejo Dante, la poesía es una especie de catapulta que hace llegar más lejos la denuncia. Lejos quiere decir el cruce, la perforación de lo contemporáneo, la verdadera conquista de la posteridad. Hoy leemos a Dante y ya no nos importa demasiado explorar y reconocer los verdaderos nombres y apellidos de sus habitantes infernales; ya no nos importa tildar en un inventario de época las razones de su animadversión. Nos sigue importando y conmoviendo, en cambio, el envase poético que Dante encontró para alegorizar sus enconos, la militancia hecha arte que, gracias (o pese) a sus comprometidas conexiones con su estricto presente, quedó instalada para siempre en un futuro que ya es de todos. Acontece, simplemente que el com-

promiso no es un descubrimiento de estos últimos años. Antes de Landsberg, antes de Sartre, antes de los novelistas italianos de posguerra, ya existía, a lo largo y a lo ancho de toda la literatura universal, el espécimen del escritor comprometido. Desde Aristóteles hasta Voltaire, desde Swift hasta Larra, el mundo de las letras abunda en ejemplos de escritores que sintieron, como inevitable atracción, la urgente necesidad de encararse con su tiempo, de hacer que ese tiempo participara de algún modo en su obra, aunque a veces (por razones fácilmente comprensibles) sólo apareciese en sus entrelíneas.

Es claro que sólo a partir de Sartre la literatura comprometida pasa a ser un tema conflictual que, llevando la proposición a sus extremos, obliga a que el escritor se comprometa aun frente a la posibilidad del compromiso. Aunque parezca absurdo (sigue en la página 4)

Theodor W. Adorno y la Rehabilitación de la Crítica Cultural

Por Benito Milla

De T. W. ADORNO todo lo que sabemos los que no leemos alemán era fragmentario. Ensayos publicados en revistas y en distintos idiomas, algunos traducidos dificultosamente. Pero a través de esos fragmentos atisbábamos su importancia, la incisiva penetración de su estilo y la riqueza polémica de sus ideas. Porque Adorno esgrime y maneja sus argumentos con agresiva contundencia. Y no sólo cuando aborda temas concomitantes con la ideología y la política de nuestro tiempo, sino también cuando ventila los prejuicios, las exageraciones, los absurdos y los abusos del esnobismo cultural, por los que viene demostrando una particular ojeriza. De ahí que se haya dedicado con tan evidente ahínco al restablecimiento de un método crítico, saludable y lúcido, que acabe con la gazmonería y la blandura en el plano de los asuntos culturales.

Tal vez esta actitud singularmente polémica obligue a Adorno a incurrir, a su vez, en exageraciones, pero es la que le presta a sus palabras y a sus ideas una fuerza tremenda de persuasión, contra la que también es bueno prevenir al lector desde ahora mismo. Por ejemplo, en un ensayo de los varios que están estrechamente relacionados con cuestiones estéticas, titulado "Moda sin Tiempo", acumula una

implacable argumentación contra la música de jazz que, quizá por la misma furia con que está escrito, pierda eficacia frente al lector poco resuelto a dejarse subyugar por argumentos excesivamente contundentes.

Para Adorno el jazz sólo existe como negocio y su idea básica es que, de una música que sigue siendo fundamentalmente la misma desde el principio de su historia, se ha hecho, por obra y gracia de los comerciantes del arte de masas, un ingrediente sin el que mucha gente no podría vivir. Pensamos en esos frenéticos adolescentes de los concursos de baillables a los que Adorno debe tener presente cuando escribe. Pero no es sólo contra ese aspecto comercial del jazz contra el que se levanta Adorno, sino contra su misma esencialidad como música. Según él, "la verdad del proceso no es que perversos mercaderes hayan violentado desde fuera la voz de la naturaleza, sino que el jazz se procura por sí mismo esa violencia comercializada y provoca por sus propios usos, el abuso contra el que luego se indignan los puristas del jazz puro y sin aguar".

Adorno sostiene que aún en sus formas más inconformistas y de oposición el jazz no es más que una moda que dura cuarenta años y en la que sólo cambian "la presentación, no la

cosa". Las llamadas improvisaciones se reducen a paráfrasis "más o menos pobres de las fórmulas básicas". Después de esta *demolición* del jazz como música Adorno la emprende con los mitos subsidiarios que la respaldan, como el de la vitalidad, esa "vitalidad de un procedimiento de fabricación en cadena que tiene estandarizadas incluso sus irregularidades". Pero más grave aún es su denuncia de la similitud entre la gesticulación jazzística y la gesticulación totalitaria. El ritual del jazz reviste para él "el carácter de recepción de una comunidad de esclavos iguales". Adorno ve el jazz como un subproducto cultural del que hay que defenderse. "El que tome un bailable por arte moderno ha capitulado ya ante la barbarie. La cultura degenerada en cultura recibe el castigo condigno: a medida que difunde sus abusos, se la confunde cada vez más desgraciadamente con su propia basura".

Pasando al extremo opuesto en el orden de los intereses musicales —que dicho sea de paso son la especialidad de Adorno— a esta filípica contra el jazz sucede, en el mencionado libro, una paradójica *Defensa de Bach contra sus entusiastas*, esos señores tal vez bien intencionados que han hecho de él un compositor "para

(pasa a la pág. 3)

SUMARIO

Aquí: Mario Benedetti: La Literatura como catapulta - Benito Milla: Th. W. Adorno y la rehabilitación de la crítica cultural. - Gonzalo de Freitas: Memoria del Amor. - Milton Schinca: Poemas. - R. Fabregat. Cúneo: Un novelista reflexiona. - Carlos Martínez Moreno: Carlos Fuentes y los nuevos caminos de la Novela Americana.

Notas: ¿Que pasa con el libro uruguayo? - Las cartas boca arriba - Revistas - Bertrand Russell, pacifista y rebelde - La Feria del Libro.

Libros de Hoy: La guerra de España - El ahogado hace señas - Un ensayo de Poesía abstracta - La poesía de Generoso Medina.

Memoria del amor

notas a la nueva poesía de Idea Vilariño

por Gonzalo de Freitas

VILARINO, Idea — "Poemas de Amor" — Editorial "Alfa", Montevideo, 1962

Esta poesía desarrolla la naturaleza de su movimiento en un hábito confesional. Es una poesía sentimental, aunque su contemporaneidad, las deudas a la tradición surrealista y la propia originalidad del poeta, la defienden del término y su arcaísmo inevitable. El amor, ese frondoso tema donde vienen encallando los poetas desde hace siglos, con distinta fortuna, se padece aquí mediante un lenguaje que estrecha al máximo las relaciones de la imagen y su objeto. Esto parecería indicar que existe, en el autor, el propósito de establecer, en torno a su mundo íntimo y verdadero —dramático— la posibilidad de un rescate que comienza a ser posible a partir de la memoria misma del amor. El recurso es, además, romántico. Ambas condiciones, la de sentimentalidad interna y la otra, formalmente externa, referida a la actitud romántica, se convierten en el tono mayor de una poesía elaborada en base a ritmos verbales, sujeta a la reiteración casi obsesiva de las palabras claves sobre las que se centran y desplazan los grandes círculos de cada poema. Es una poesía concéntrica, aunque el término haga temblar de espanto a toda la ortodoxia literaria. Una poesía de grandes ondas que nacen en la entrevista frontera del amor humano conquistado, abandonado, envidiado también y se agotan en sí mismas, en ese recuento desolado de las cosas que el amor junta y nombra como para siempre.

Es sencillo, entonces, es accesible, este mecanismo lírico ajustado a un tema inmensamente común. Los propósitos están determinados por el carácter explícito, casi enunciativo, expuestos siempre a un lenguaje coloquial, a un contexto rudimentario donde el sentimiento original se convierte, muchas veces, en un envío desgarrado y sin traiciones. En libros anteriores ("Paraiso Perdido" - 1949 y "Nocturnos" - 1955) el poeta se maneja con otra austeridad, más enmismado en el mundo de su poesía que ya en el 1945, cuando el Uruguay padecía (¡Oh! no estamos totalmente a salvo) un inexplorable asedio de sonetos, Idea Vilariño anuncia una autenticidad y un rigor que parecían exilados definitivamente de la literatura nacional. Estas cualidades se confirmaron más tarde y deben haber culminado en alguno de los libros que mencioné. Recogió para su experiencia, para ese entrecortado y conmovedor viaje de su poesía, las sugerencias determinantes de una época, el ajuste a una fenomenología lírica donde los objetos comunes adquieren una vida extraña, una realidad casi fantástica: la renuncia a los calificativos que habían hecho de la poesía hispanoamericana de entonces, una larga y lenta geografía lingüística sin sorpresas.

Se instalaba así, en las filas de una vanguardia que ponía al creador en el trance de elegir su propio destierro, el destierro de sí mismo con el único objeto de satisfacer los reclamos de su libertad. "Puro lenguaje de exilio", dice Saint-John Perse y me defiende de explicar que la lírica de este siglo, estableció una tensión desmesurada entre el lenguaje corriente y el lenguaje poético, se hizo intencionadamente primitiva, sintácticamente simple: se oscureció deliberadamente con ese único propósito liberador.

En este mundillo nuestro, tan ávido de lo que verdaderamente importa, el quehacer poético de Idea Vilariño tenía que sorprender con una intensidad distinta. Y así fué. Nunca se me ocurrió pensar que se trataba de un hecho insólito, dentro de una literatura avenida a considerar ciertas excepciones valiosas, como Clara Silva o Sara de Ibañez. Pero era reconfortante y coincidía con una necesidad actual e insoslayable. ¿No es esta, acaso, una medida eficaz y suficiente para valorar aquella amable sorpresa?

El rigor, la selección, la imprescindible calidad de esta poesía, se mantuvo con alternativas distintas hasta estos poemas de amor, un libro entrañable, el mejor en su género publicado en el país durante 1962, pero que implica, también, una serie de concesiones a la disciplina y exigencia anteriores del autor. Este ha elegido la población de las cosas, de los objetos familiares para cristalizar objetivamente el instante del abandono, la historia de la soledad y el misterio del amor. Antes, Vallejo, Neruda o Barba Jacob recurrieron a esta experiencia para abandonarla de inmediato. Idea Vilariño no coincide con ellos, sencillamente porque su situación es única, porque aunque el mundo y los objetos familiares sean co-

¿QUE PASA CON EL LIBRO URUGUAYO?

Una campaña para valorizar autores y libros nacionales

Ni el estruendo electoral de las últimas semanas consiguió disminuir el interés suscitado por la situación del libro nacional, interés que se trajo, fundamentalmente, por estas actividades: 1º — Las tres audiciones conducidas por Luis Campodónico en Radio Ariel, durante el mes de octubre, que reunieron a los escritores Carlos Maggi y José Pedro Díaz; a un editor, Benito Milla y al Presidente de la Cámara Uruguaya del Libro, Héctor D'Elia, los cuales aportaron, durante tres horas, importantes sugerencias en relación con el tema del libro en el mercado nacional. 2º — La serie de entrevistas sostenidas por Elina Berro, del diario El País, con escritores, librerías, editores y profesores de Enseñanza Secundaria, que en conjunto aportan toda una serie de ideas sobre la situación del libro uruguayo y sus lectores. 3º — La actividades actuales cristalizadas en la Feria Nacional de Libros Y Grabados, que por tercer año consecutivo renueva el interés del gran público por el libro editado en el país. Esta es, precisamente, y hay que insistir sobre ello, una de las tareas más prácticas y eficaces que se han emprendido en los últimos años para sacar a flote la difícil empresa de nuestros libros

munes, conserva, intacto, el imperio de un estilo que la distancia y la diferencia. No es una aventura desmesurada decir que es la propia autenticidad de su creación lo que la pone en trance de soslayar algunos cuidados ejemplares de otras veces. Ha construido una poesía demasiado tuftada, desamparada de su misterio, verdad cómodamente hacia una singularidad que termina por oscurecer virtudes más permanentes y esenciales.

Cuando la comunicación a través de la poesía se convierte en el elemento fundamental a considerar, cuando se advierten los seguros destinatarios del mensaje, se debilitan las formas más puras, las que se ocultan tras los hábitos usuarios del lenguaje, sus acepciones corrientes, sus concomitancias ordinarias. Se pierde la energía que va a vitalizar un mero interés dinámico en varios poemas de este libro; en "Testigo", por ejemplo, donde el poeta dice: "Yo no te pido nada / yo no te acepto nada. Alcanza con que estés / en el mundo / con que sepas que estoy..." O en este otro, "Un Huésped": "No soy mío no estás / en mi vida / a mi lado / no comés en mi mesa / no reís ni cantás / ni vivís para mí / ..."

Lo que molesta, lo que perturba aquí, no es la forma ni el lenguaje, no es la intensidad ni el ritmo, no es la posible superficialidad del apunte lírico: es la anécdota, el concepto aplicado de modo particular pero sin que se vuelva hacia la trascendencia más que necesaria. Es entonces cuando la emoción se instala en las adyacencias de una historia que puede interesar a muchos, pero nunca a la poesía.

Si Vallejo se anima a decir, con la misma displiencia aparente que Idea Vilariño: "El yantar de estas dos mesas, así en que se prueba / amor ajeno en vez de propio amor, / torna ajeno el bocado que nos brinda la madre..." es porque está seguro de no tocar el lugar común. En literatura, los temibles lugares comunes, no son aquellos que el creador

Resumiendo muy brevemente las ideas y realidades puestas de manifiesto durante las actividades reseñadas, se desprende:

que estamos lejos todavía de un promedio optimista en materia de ediciones;

que éstas no han llegado a su punto aceptable de variedad e importancia; que tampoco están demostradas con claridad las tendencias de nuestro público en materia de literatura vendida, por lo que autores, editores y lectores están en lo que podríamos llamar una fase exploratoria;

que a pesar de ello el panorama editorial se ha enriquecido notablemente en los últimos dos años, perfilándose nuevas actividades e intereses en el campo de la edición;

que esta revitalización del libro uruguayo se hace contra y a pesar de la crisis económica que es de notoriedad y contra y a pesar del constante encarecimiento de los costos;

que esa situación necesita ser remediada hasta cierto punto con una legislación que, igual que en otros países, favorezca todas las actividades en relación con el libro;

pero que la salvación del libro nacional depende de las actividades que

elige para exaltar, para diferenciarlos y atraerlos hacia una comunicación valiosa de su experiencia; sino los otros, los accesos triviales al mundo que debe conservar a toda costa la llave de sus incógnitas. Es el poeta el único responsable de anteponer un impulso pasional al preciado equilibrio de la forma interna y externa, el estrecho paralelo que proclama obstinadamente Croce.

Este sería el defecto más visible y frecuente del libro. No obstante, se puede afirmar que hay poemas rescatables, lo suficientemente valiosos como para no arrepentirse de lo afirmado a propósito de la mejor poesía publicada en el Uruguay en 1962, aunque esta distinción no implique ningún mérito natural.

Son poemas como "Carta I", "El Encuentro", "Carta II", "Te Estoy Llamando" y, sobre todo, estos: "Ya no" y "Adiós" que cierra el volumen. En los dos últimos, hay un notable control de sentimiento poético y de su expresión.

En "Ya no", p. ej. dice: "Ya no será / ya no / no viviremos juntos / no criaré a tu hijo / no tendré tu ropa / no te tendré de noche / no te besaré al irme." Sobre este pie del comienzo, donde los materiales escogidos, las esperanzas renunciadas, el vago sentido de lo que no vuelve jamás, describen sutilmente el entorno común del abandono y de la pérdida. Es un trabajo consciente, doloroso, el recuento de lo extraviado que lleva a la definitiva soledad: "Ya no soy más que yo / para siempre y tú ya / no serás para mí / más que tú. Ya no estás / en un día futuro / no sabré donde vives / con quien / ni si te acuerdas. / No me abrazas nunca / como esa noche / nunca. / No volveré a tocarte. / No te veré morir."

Es un libro desaparejo éste de Idea Vilariño, en la medida que ratifica la permanencia de su vocación por encima de las equivocaciones actuales, rescatando, a pesar de éstas, sus antiguas virtudes.

en su favor se emprendan, no sólo desde arriba, sino desde abajo. En este sentido hay que exigir una mayor cooperación de críticos, librerías, bibliotecarios y organismos relacionados con las actividades culturales.

Por nuestra parte estamos por una promoción directa de nuestras letras. Creemos más en la buena voluntad de todos —si se aplica constructivamente a una tarea de valoración permanente y no al torpedeo y al silencio— que en las financiaciones a largo plazo de los estamentos oficiales. Creemos, fundamentalmente, que los libros necesitan lectores y no anaquelos penumbrosos en los depósitos del Estado. Y esa es tarea de todos los que, desde una columna de diario o de revista, pueden promover el libro. Y de los librerías, que no quieren curarse de su escepticismo cuando de libros uruguayos se trata. Y de los lectores, que se niegan sistemáticamente a correr la pequeña aventura de descubrir, entre los autores nacionales, los de su preferencia. En la medida en que podamos vencer esas resistencias y amar esas voluntades para una tarea tan necesaria para el desarrollo de nuestra cultura, podremos ser optimistas.

Th. W. Adorno

Rehabilita la crítica cultural

(Viene de la 1ª pág.)

festivales de órgano a celebrar en ciudades barrocas bien conservadas". Aquí ya está Adorno contravirtiendo esa difundida creencia de que la música de Bach es a-temporal, un fenómeno aislado en el tiempo y para todos los tiempos, algo ajeno a toda impronta histórica, creación suspendida en un cielo perpetuo de cirrus inmarcesible. Por el contrario, Adorno se aplica a demostrar la evidencia de inspiraciones contrarias en el mismo Bach, que iban de la supervivencia de arcaísmos medievales a la intuición de los nuevos postulados racionalistas que los enciclopedistas franceses, sus contemporáneos, estaban poniendo en marcha. Así rescata de la divinización extemporánea, para situarlo en una dimensión más humana y presente, a un músico que nos apasiona a auditores distintos y distantes de esas nebulosas ciudades barrocas.

CUANDO apareció en Occidente el libro de Lukacs sobre el realismo crítico Adorno fue uno de los pocos que entraron a juzgarlo medularmente, empezando por establecer la verdadera importancia actual de su autor, un pensador marxista que misteriosamente ha encontrado una larga audiencia entre los neófitos de la nueva izquierda intelectual latino-americana, escritores generalmente radicados en una línea socio-política sin arraigo en las tradiciones continentales. La argumentación de Adorno en torno al realismo con motivo de la publicación del libro de Lukacs y las brillantes sugerencias que aporta en relación con este nuevamente debatido asunto son realmente de gran importancia. Si asevera de entrada que "la honradez personal de Lukacs no puede ponerse en duda", es para afirmar acto seguido que éste sólo se atreve a ensayar "una tímida oposición tratada de antemano por su conciencia de impotencia". Según él el libro de Lukacs "aparece medio congelado entre el pretendido deshielo y una nueva ráfaga de terror". Las teorías de Lukacs están inspiradas en el dogmatismo y sólo aspiran "a proporcionar una buena conciencia filosófica a la sentencia soviética respecto al arte moderno". De ahí que las mismas oscilen pendularmente de la mediocridad estilística ("Lukacs se rebajó al empleo de una jerga digna de un inspector de escuelas del período guillermino"), a los úkases contra la vanguardia.

Las trampas y contradicciones a que esta actitud obligan son infinitas y lo que Adorno le echa en cara al marxista húngaro es que haya renunciado a la lucidez de sus primeros años y de sus primeras obras para convertirse en el pater de un realismo "que no se deriva, como parecería cómodo a los sacristanes comunistas, de un mundo socialmente sano, sino sólo del atraso de las fuerzas sociales de producción y de la conciencia en zonas de influencia soviética". Que eso es así lo prueban sobradamente la chateza de las manifestaciones estéticas del mundo comunista, que sólo ha empezado a respirar periféricamente después de la muerte de Stalin, es decir, no desde la gran patria socialista, sino desde los países todavía vacilantemente adocotrados, como Polonia, Checoslovaquia o la misma Hungría. Pero las mejores manifestaciones culturales de esos países son aquellas que escapan a la cuadrícula, a la rigidez. Por lo tanto, las que están más próximas de una actitud de vanguardia que del "realismo socialista". El arte informal polaco es una demostración. Y las mejores películas checoslovacas y polacas son aquellas que más virulentamente se adscriben a un neoromanticismo mechado de sueños y sombras. Por ese camino asoman ahora, tímidamente, algunos realizadores soviéticos para la exportación.

PERO EN EL LIBRO Prismas (1) se abordan otros temas y preocupaciones que abarcan más vastos aspectos de la crítica cultural en la sociedad contemporánea. El primero diríamos que es una crítica de la crítica, algo así como una *mise au point* sobre los poderes, los abusos, los absurdos, las limitaciones y lo que, una vez aclarado todo eso, debería ser la crítica cultural. Para empezar sostiene que "el crítico cultural convierte en privilegio suyo esa aristocrática distinción de la cultura, pero destruye su legitimación al cooperar con ella en calidad de chinche pagada y honrada". De simples informadores "que daban una orientación para moverse en el mercado de los productos espirituales... la crítica cultural apela a una colección de ideas establecidas y convierte en fetiches categorías aisladas como espíritu, vida, individuo". Es claro que el fetichismo conduce a la mitología, y al hacer de la cultura y las artes en general una inflada y delirante divinización, los críticos participan —o creen participar— de sus inmarcesibles resplandores. Adorno los llama al orden de sus funciones reales señalando que "la crítica cultural, cualquiera que sea su contenido, depende del sistema económico, se encuentra entretejida con el destino de éste... Durante toda la era liberal la cultura cayó en la esfera de la circulación de los bienes... por eso esta cultura del consumo puede gloriarse de no ser un lujo, sino la simple prolongación de la producción". La crítica cultural que, por un lado, endiosa a la cultura y, por el otro, "habla de superficialidad y pérdida de sustancia", vive en la contradicción, de la que, dicho sea de paso, se alimenta y a la que, de alguna manera, también refleja participando de su mediocridad.

MAS ADELANTE, en otro ensayo, con una vocación de nadador a contra-corriente muy respetable, Adorno intenta, no una defensa, pero sí una explicación de varias de las ideas centrales de Spengler, aquel agorero filósofo entre cuyas muchas faltas no fue la menor su coqueteo con el nazismo. Su obra y su vida fueron una serie de desencuentros, de posiciones a destiempo. Adorno parece sugerir que aun puede volver su hora y tal vez por eso afirma que "Spengler no ha encontrado ningún contrincante a su altura: el olvido es una escapatoria". Pero el olvido puede jugar malas pasadas y sería mejor situar al filósofo de la *Decadencia de Occidente* en su perspectiva real. ¿Se hace cargo Adorno de esta realidad cuando se aplica diligentemente a una valoración de ciertas ideas spenglerianas para en seguida definir a su autor en algunas de sus descomunales contradicciones? Por ejemplo, Spengler había anunciado algo que ya se ha convertido en un lugar común en nuestras ciudades cosmopolitas y que es uno de los signos más representativos de la llamada cultura de masas, es decir, la sustitución del juego auténtico, la *ategria vital*, el *placer* y la *embriaguez*, emanaciones del ritmo del cosmos... por el juego frívolo y absurdo, la tensión física del deporte, la sensual del *placer* y la excitación de los juegos de azar... Señala Adorno, abundando irónicamente en esas razones, que Spengler no llegó a saber nada del jazz ni de los concursos radiofónicos, aunque sí de la función de la Prensa en un mundo en crecimiento, universalmente politizado. Por eso llegó a afirmar que *hay una tendencia inconsciente a poner las masas, como política de partidos, bajo la poderosa influencia del periódico*. El periódico, en la sociedad de masas, es un hábito tan recalcitrante como el tabaco. Y lo mismo que el fumador se adapta a las variantes del producto, también el lector a las variantes del periódico. Hay algo de este tipo en la cultura propagandística o, para decirlo tal vez mejor, propaganda adobada culturalmente. De ahí los lapsus o grandes vacíos en la memoria colectiva. Adorno explica en relación con este fenómeno que "hoy día se acusa ya de torpe resuelto al que recuerda las monstruosidades de Auschwitz. Nadie da valor a las terribles cosas del pasado inmediato". De ello resulta el carácter dig-

bólicamente ahistórico de nuestra época. "Todo lo que ocurre, ocurre en los hombres, en vez de ocurrir por ellos". El error de Spengler consistió en que, a su manera, participó de este fatalismo histórico. Y, lo que es mucho peor, tomó partido por los nuevos capitanes del destino fuerte, pasando alegremente por encima de las incontables víctimas que iban a ser necesarias para que se realizara. Como dice Adorno, su veredicto en relación con la misión cultural en el nuevo orden estaba perfectamente de acuerdo con la disposición de los poderosos en los estados dictatoriales, "los cuales desprecian las propias mentiras, odian la verdad y no pueden dormir tranquilos hasta que nadie se atreva a soñar". Esta actitud se encuentra hoy repetida en todos aquellos que se han echado alegremente a la espalda el recuerdo siniestro de Stalin para embarcarse en las nuevas aventuras de la política de poder. Sin embargo es condición de los hombres soñar, y hallar en sus sueños la fuerza "para que el Destino y el Poder no tengan la última palabra. Frente a la Decadencia de Occidente no está, como instancia salvadora, la resurrección de la cultura, sino la utopía, que yace silenciosa e interrogante, en la imagen misma de lo que se hunde".

LA UTOPIA sigue conservando, para Adorno, sus más prístinos acicates, sus más estimulantes desafíos. Por eso, en otro ensayo de *Prismas*, se lanza a una crítica sagaz y demoledora de la utopía de Huxley tal y como aparece reflejada en *Un mundo feliz*. Tanto en aquel primer libro como luego en *Mono y Esencia* y más tarde aún en *Nueva visita a un mundo feliz*, el futuro, en la visión de Huxley, invierte las sugestivas incitaciones de los utopistas clásicos para deformar, en realidad, las más absurdas tendencias de nuestro presente, distorsionándolas hasta el horror. La utopía de Huxley es una utopía al revés. Al prefigurar el inmediato futuro, Huxley echa mano de datos y actitudes del mundo actual, deformando su perspectiva, prolongándolos satíricamente. Más que utopía su mundo es caricatura, pero como caricatura, como siniestra exageración del mundo cosificado y estaziado, es más efectiva su pintura que como utopía. *Un mundo feliz* nace como respuesta de un humanista europeo al primer contacto con el modo de vida americano. Hasta se puede decir, como insinúa Adorno, que más que una respuesta es una venganza. Pues la gran cantidad de intelectuales europeos que emigraron a los EE. UU. con motivo de las dos guerras últimas "no pretendían vivir mejor, sino sobrevivir". Pero para eso el nuevo mundo le exige al intelectual que "lo primero que tiene que hacer, si quiere conseguir algo (si quiere ser admitido entre los empleados de la vida convertida en super-trust), es extirparse como ser independiente y autónomo". Huxley analiza esta actitud típica de la sociedad de masas y a partir de su análisis, nada sonriendo por cierto, construye su sátira. Si los elementos que maneja tienen que ver con la producción en serie, con la tecnificación —incluyendo en el antagonismo hombre-máquina, individuo-sociedad— no por eso deja de mezclar ingredientes ajenos a la "americanización", como el terrorismo totalitario que produjo los campos de concentración, y sus nocturnas enajenaciones. Como expresa Adorno, el mundo feliz de Huxley es un campo de concentración que, liberado de su contradicción, se tiene a sí mismo por Paraíso terrestre. Su visión del mundo inmediato aparece, pues, como una degradación de la Utopía. Detrás de él, Orwell y hasta los más recientes escritores de ciencia-ficción no han dejado de verlo de la misma siniestra manera. En el fondo de esta actitud no se esconde solamente una manera pesimista y desesperada de encerrar el futuro, sino una crítica larvada a toda forma de socialismo. Pues de lo que se trata, en realidad, es de demostrar que por el proceso de la máquina y la standardización las formas de sociabilidad resultantes conducen inexorablemente a la deshumanización y a la cosificación. Adorno se

alza contra este veredicto en su forma inapelable, sin dejar por eso de tener en cuenta sus implicaciones reales. No se maneja con optimismos apriorísticos sino con una gran lucidez antifatalista. La visión del futuro, en Huxley, es fatalista, como lo es, a la inversa, la de los marxistas cerrados. Como dice Adorno, ambas actitudes sobre el tiempo y la historia son parasitarias. "La elección de la humanidad no tiene que decidir entre Estado mundial totalitario o individualismo... Lo que tiene que considerarse es la cuestión de si la sociedad va a determinarse por fin a sí misma o va a provocar la catástrofe teológica".

Steinbeck, Premio Nobel y revolucionario

Este año el Premio Nobel se lo llevó Steinbeck, un escritor sobre el que se han dicho muchas cosas, algunas feas, pero de las que él parece reírse. Porque a su vez él ha dicho, en ocasiones, muchas cosas interesantes, como ésta, por ejemplo: "La revolución más grande y durable que ha conocido el mundo es la que se hizo el día en que todos los hombres, por fin, descubrieron que tenían un alma de ellos, individualmente importante. La aparición de esta nueva conciencia convulsión la faz de la tierra. Pero aún es menester que una nueva etapa se cumpla. Cuando el hombre se convenga plenamente de que su pensamiento constituye su mayor bien entonces una transformación todavía más profunda será realizada. Esta revolución ya ha comenzado. Ninguno de los sistemas que se apoyan sobre la policía, sobre la opresión, podrá vivir mucho tiempo. Y yo, por mi parte, estoy al servicio de esta causa revolucionaria. El pensamiento del hombre ha de ser libre. Y lo será".

Orwell y la cultura del Montevideano medio

Entrevistado por una periodista de El País, Elina Berro, en relación con lo que leen y no leen los uruguayos de hoy, Juan Carlos Onetti, uno de nuestros más leídos escritores, dijo: "En Montevideo se cumplen diariamente jornadas bien nutridas de exposiciones, conciertos, conferencias, mesas redondas, espectáculos teatrales y de buen cine. Todas estas actividades cuentan con asistencias halagüeñas. Pero, a los pocos meses de andar, usted empieza a reconocer caras y hasta es posible que se inicien amistades y polémicas. Quiero decir, exagerando un poco, que el público interesado por el arte es siempre el mismo. No sé si lo forman centenares o miles, pero no puede discutirse que la inmensa mayoría de los montevideanos prefieren los deportes, las películas dichosas, los dramones radiales, los astros televisados". Esta conclusión escéptica y melancólica viene a demostrar, sin embargo, que los uruguayos son ni más ni menos que la mayoría de las otras gentes que, por lo general, prefieren las mismas cosas.

Las cartas boca arriba

Steinbeck, Premio Nobel

y revolucionario

Orwell y la cultura del

Montevideano medio

La Literatura como Catapulta...

(Viene de la 1ª pág.)

do o paradójico, en estos últimos y penúltimos años han aparecido comprometidas declaraciones contra la literatura comprometida. Evidentemente, hay intelectuales que se comprometen contra el compromiso, sin advertir que en el ejercicio de esa misma posición, están justificando los postulados de Sartre, quien, desde sus primeras declaraciones había advertido que el hombre "ni siquiera es libre de no escoger; está comprometido; hay que apostar; la abstención es un modo de elegir".

Sin embargo, ni siquiera Sartre ha descendido a la formulación de una elemental y didáctica definición del compromiso. En sus artículos y libros sobre el tema, aparece considerablemente más clara su denuncia de la literatura pura, del arte por el arte, que su original concepción del compromiso. Cuando niega, es esclarecedor; cuando afirma, es inevitable y acaso premeditadamente ambiguo. Por eso es explicable que la consecuencia inmediata de su estallante teoría haya sido que alguien ("un jeune imbécile", lo llama Sartre) le preguntara por qué, a partir de su concepto de compromiso, no se inscribía en un partido político, y que asimismo otros, sin preguntar ni preguntarse, se inscribieran directamente en éste o aquel partido. La verdad es que había tantas inferencias políticas en aquellos primeros pronunciamientos de Sartre, que las preguntas formuladas entonces, no eran, después de todo, tan imbéciles.

Ahora, quince años después de aquella invitación a la plena responsabilidad intelectual, con un mundo que ha venido cambiando a una velocidad aterradora (y a la vez, fascinante) acaso valga la pena enfrentarse otra vez con el significado del compromiso en literatura. Creo que la mayor confusión viene de las connotaciones políticas del término. Sin embargo, me parece que lo político es sólo un ingrediente del compromiso; claro que un ingrediente particularmente significativo, ya que en este preciso momento de la historia, el fenómeno político ha ascendido considerablemente en importancia y hoy es evidente que planea, victorioso y totalitario, sobre otros aspectos del desarrollo humano, como pueden ser la religión o la cultura. Esta importancia última y circunstancial ha servido, en cierto modo, para sacar de quicio el problema de la literatura comprometida, y, por ende, para identificarlo exclusivamente con lo político.

Conviene recordar que, desde su planteo inicial, Sartre sostuvo sin claudicaciones el lema de escribir para la época como deber esencial de la literatura comprometida. "El escritor está situado fatalmente en su época", decía, "y no tiene ningún modo de evadirse de ella", o también: "El arte no puede reducirse a un diálogo con los muertos y con los hombres que todavía no han nacido". En realidad, la integral vinculación del escritor con su época (política incluida) es más constructiva que una aislada vinculación del escritor con la política. Poner en la época el acento del compromiso, significa incrustar al intelectual en un alrededor que incluye aspectos sociales, económicos, políticos, religiosos, culturales, familiares, etc.; es decir, postula su mejor comunicación con el mundo. Poner el acento del compromiso exclusivamente en la zona parcial y parcializada de ese alrededor, y no siempre deriva en una mejor comunicación con el mundo. En cambio cuando la política es sólo una parte del compromiso, la comunicación no tiene más remedio que verificarse.

Creo que éste debe ser el lado más conflictual del problema. Entiendo que el concepto sartriano de literatura comprometida es inseparable del concepto de libertad. Si, para Sartre, el hombre es sólo su libertad, y ésta

representa la facultad de escoger y escogerse entre varias opciones, hay que ser muy prudente (y, sobre todo, muy honesto) en la aplicación de este concepto al campo específicamente político. Una cosa es que el escritor decida pronunciarse y comprometerse frente a un hecho político determinado, y otra, que brinde en su obra (ya que como persona, como ciudadano, tiene el derecho de militar políticamente, de emitir su voto, y hasta, cuando esas posibilidades le son prohibidas, de recuperarse por sus propios medios) un apoyo a un partido político, ejerciendo en sus libros una visible militancia a favor de una ideología.

La reciente historia de los años posteriores a la segunda guerra mundial, lleva a comprobar que, en todo el mundo, los partidos políticos ya no se mueven sobre la base de programas inflexibles, precisos. Esta nueva flexibilidad parece por otra parte inevitable: cada partido (de derecha, de centro o de izquierda) tiene que ajustar constantemente sus objetivos y hasta su demagogia. O sea que el partido político, como ente más o menos autónomo, está ahora aplicando algo que se parece bastante al sentido sartriano de la libertad: constantemente elige, constantemente se decide, constantemente escoge entre varias opciones. Pero ¿qué pasa con el intelectual que se afilia? Cuando el partido político era una entidad inflexible, definida, monolítica, el intelectual que afiliaba a él su obra, hacía un uso muy firme de su libertad, ya que escogía una opción cuyas líneas esenciales compartía. Pero hoy, cuando el intelectual afilia su obra a un partido político, está escogiendo un camino con constantes encrucijadas, es decir, está eligiendo una libertad que tal vez mañana no coincida con la suya.

En este presente, pues, donde el juego político obliga a los partidos a un constante ajuste, a una implacable transformación, la afiliación de una obra en una militancia partidaria es, en más de un sentido, un acabamiento de la libertad de decisión. Sin duda, es difícil explicar este matiz sin que la explicación conduzca a malentendidos, pero parece esencial que, para salvaguardar el juego limpio, honesto y comprometido del juicio intelectual, el escritor deba conservar la libertad de comprometerse frente al hecho político. Porque, ¿qué significa, en última instancia, el compromiso de un escritor? Significa proceder frente a la realidad, pronunciarse frente a su época, pero siempre de acuerdo a su conciencia. Si, debido a una obligación partidaria, se pronuncia en contra de su conciencia, se estará mintiendo a sí mismo y estará mintiendo a la sociedad que integra.

Sartre ha criticado con especial dureza la actitud del escritor que se evade de la realidad, y, mientras tanto, aprovecha la evasión para llenar sus bolsillos ("De un lado, escribe, canta, suspira; de otro lado, recibe dinero. He aquí dos hechos sin relación aparente; lo mejor que puede hacer es decirse que se le pensara para que suspire"), o sea la actitud del escritor que rehusa pronunciarse, que evade la coincidencia de sus actos con el dictado de su conciencia. Naturalmente, no se trata ya de aquella conciencia pura, descarnada, incontaminada, que durante siglos fue el catecismo ético de la civilización occidental. No, ahora la conciencia del ser humano está contaminada por la conciencia del prójimo. Como señala Arthur Miller, "el hombre está dentro de la sociedad y la sociedad está dentro del hombre". Es decir, que también la sociedad está dentro de la conciencia, y ésta, en sus famosos e inapelables dictados, ya no puede evitar los condicionantes sociales.

La pequeña (y válida) conciencia social del individuo, también integra la gran conciencia social de su clase; mejor aun, para que éste realmente exista, debe estar integrada por

de su conciencia social frente al hecho político; en cambio parece bastante más riesgoso para su libertad intelectual, que inscriba su quehacer literario en la línea de un partido determinado, ya que éste, aunque momentáneamente coincida con sus opiniones, puede imprevisiblemente cambiar su rumbo y aun su esencia ideológica; 4) en el caso de que el escritor deje que otros elijan por él, es decir, que el escritor use su libertad para autopsuprimirla, para delegarla en decisiones ajenas, para ser un fanático de la confianza en otras confianzas, es útil entonces que sea absolutamente consciente de la gravísima decisión que toma, a fin de no brindar luego el lamentable espectáculo de aquellos que se refugian en las nostalgias de una libertad que ellos mismos perdieron libremente.

En 1943, o sea en plena Guerra Mundial, el poeta norteamericano Archibald Mac Leish publicó un ensayo, *We are not responsible*, en el que llamaba la atención sobre el desentendimiento y la indiferencia con que los intelectuales de Estados Unidos y otros países de Occidente, habían mirado el progresivo exterminio de la dignidad humana y de la cultura en varias naciones de Europa "cuando aun había tiempo y no faltaba terreno en donde afirmar el pie para contrarrestarlo con las armas de la erudición y de la pluma". Según Mac Leish, tales intelectuales estaban convencidos de que no tenían por qué involucrarse en el asunto. "Los que deberían hacerse oír guardan silencio porque no hay voces que acepten la responsabilidad de hablar", decía, sosteniendo además que no existía el hombre de jerarquía intelectual capaz de imponerse la obligación de defender la obra del intelecto "no sólo (pasa a la pág. siguiente)

(Viene de la pág. anterior)

en privado y a salvo en su estudio, no sólo en las polémicas de la prensa docta, sino en público, expuesto al riesgo público y jugándose la vida". El planteo de Mac Leish, y su acusación implícita, promovieron incontables polémicas, desmentidos, aclaraciones. Todo intelectual (hasta en Buenos Aires funcionó una mesa redonda, organizada por los patriotas del grupo Sur) se sintió aludido y quiso dejar su buen nombre a salvo. En realidad, el ensayo de Mac Leish adolecía de cierta ingenuidad (Guillermo de Torre, por ejemplo, señaló que el poeta norteamericano sobreestimaba "no tanto el papel de los intelectuales en la sociedad como su eficacia operante, su posibilidad de actuar con éxito en la marcha política del mundo"), pero, en el fondo, no sólo tenía razón en aquel instante, sino que brindaba una razón para ser esgrimida casi veinte años después.

En plena Guerra Mundial, el aparato bélico y, sobre todo, la psicosis bélica, habían sido arrolladores. Poco hubiera representado el freno de los intelectuales contra semejante fuerza incontestable. Más aún: pese a la justificada queja de Mac Leish, es conveniente recordar que hubo intelectuales europeos (e incluso norteamericanos) que, exponiéndose al riesgo público y jugándose la vida, defendieron infortunadamente la obra del intelecto. Pero aquí hay algunas precisiones a hacer. La suerte de compromiso que postulaba Mac Leish era una defensa del intelecto frente al atropello de que era víctima la cultura. El compromiso que más tarde postularía Sartre es singularmente más activo, ya que no se limita a la defensa intelectual, sino que tiende a que el intelecto se pronuncie decididamente frente al hecho político, que participe en su enjuiciamiento. Mac Leish, con todos sus reproches en vilo, reservaba no obstante al intelecto sólo un papel de defensa pasiva; Sartre, en cambio, vendría luego a promover un compromiso activo, mediante el cual el intelecto saldría al encuentro del hecho político para asumir frente a él su responsabilidad integral.

Una segunda precisión, en este intento de actualización del tema compromiso, tiene que ver con las armas nucleares. En rigor, ¿qué no tiene hoy algo que ver con las armas nucleares? Una frase como "la bomba atómica cambió el curso de la historia", puede ser ahora un lugar común, pero todavía no hay una manera más exacta de decirlo. Aparentemente, la bomba atómica condenó al mundo a la destrucción, pero en realidad sólo lo ha condenado al equilibrio (la reciente crisis del Caribe parece haber confirmado esta condena). Aunque todavía valga como amenaza, como sostén de la guerra fría, como azote final y definitivo, en realidad la temida guerra total, a fuerza de ocupar todo el futuro, puede llegar a borrarse de ese mismo futuro.

Ahora bien, ¿qué consecuencia tiene en el papel del intelectual, semejante paz sobre aguas? Paradójicamente, la aparición de un arma tan identificada con el concepto de destrucción total, al prohibir tácitamente la eclosión de la guerra, ha recompuerto el papel del intelectual en el mundo de hoy. Hace un año y medio escribí y publiqué el siguiente párrafo (en *La Mañana*, 21 de julio de 1961): "Si la destrucción es ahora una posibilidad tan tremenda que no puede ser ya acometida como empresa (salvo en un caso de extrema alienación), si las fuerzas de destrucción material han sido condenadas a un eterno equilibrio, es fácil comprender que el resorte que hoy dará ventajas, solucionará situaciones y aminorará crisis, tendrá mucho que ver con el intelecto. Llegadas las fuerzas bélicas a un punto muerto en su carrera hacia la destrucción, el intelectual ha recuperado, no sólo su importancia, sino su posición de influir en la historia". En octubre de 1962, la intervención de Bertrand Russell no distó mucho de lo previsto en ese párrafo.

El fenómeno denominado deshielo, que, desde hace algunos años, se viene produciendo (con mayor o menor

intensidad) en casi todos los países comunistas, donde quince años atrás no se habría tolerado la aparición de libros o de films que enjuiciaran —aunque sólo sea parcialmente— algún aspecto de su realidad política, así como la importancia atribuida por la actual administración estadounidense (no importa analizar aquí con qué lamentable resultado) al llamado "trust de cerebros", son ejemplos extremos de ese rescate de la función del intelectual, basada en el reconocimiento de la dignidad o la jerarquía de su función. Como en tantos otros aspectos del juego político, se trata de un nuevo enfrentamiento de conveniencias, de intereses, de riesgos, que están proponiendo una nueva tabla de valores en la que el intelecto, más por azar que por programa, más por equilibrios ajenos que por propia gravitación, ha venido a colocarse en una cúspide de efectividad. No obstante, ésta puede ser la gran (y acaso la última) oportunidad del intelectual. Si la desaprovecha, es decir, si no se coloca a la altura de esa exigencia providencial, y, frente a la singular demanda de sus servicios, no oferta una actitud sacrificadamente honesta, valiente y definida, se condenará a sí mismo a un futuro de menoscabo y marginalidad. En cambio, si acepta ese reto de la historia, y, de conflicto en conflicto, se va abriendo paso a golpes de libertad, ello podrá significar suficiente mérito como para que aspire a la conducción (o, por lo menos, a la corrección de rumbos) de su propia época. Habrá cumplido consigo mismo y también con el género humano.

REVISTAS

REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA se publica en Madrid (España) bajo la dirección del poeta español Angel Crespo, uno de los más activos y fervorosos poetas jóvenes de la península. En su número 2 (Septiembre 1962) incluye una serie de poemas de Manuel Bandeira presentados y traducidos por Dámaso Alonso y Angel Crespo, unas Reflexiones acerca de Bahía, de Carlos Edmundo de Ory, unas notas de José Luis Cano sobre la Poesía Brasileña en España y otras sobre los grabados populares del Nordeste del Brasil, de Angel Crespo, además poesía y notas diversas sobre aspectos de la cultura brasileña actual.

CUADERNOS DE BELLAS ARTES es una publicación del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, D. F., que dirige el poeta Elias Nandino. El número doble (Julio-Agosto 1962) reúne poemas de Mamuel Machín Gurria, Juana Meléndez de Espinosa y Neftali Beltrán, además de una serie de trabajos en los más diversos géneros literarios, cuento, ensayo, teatro, crítica y artes plásticas. Magníficamente impresa, es un meritorio esfuerzo cultural que destaca el creciente predominio de México en la actividad cultural latinoamericana.

PREUVES (Noviembre 1962) es la revista francesa del Congreso por la Libertad de la Cultura que ya está en su número vdv. En el sumario alternan los estudios literarios con otros de cariz político, destacándose el trabajo de Luthy sobre Rousseau y el ensayo de Louis J. Halle "La guerra est demodée". Crónicas de Emmanuel Berl, Jean Grenier, Annette Vaillant y otros completan el sumario.

CUADERNOS del Congreso por la Libertad de la Cultura (octubre 1962) sigue ofreciendo con cierto desnivel un grupo de trabajos que apuntan hacia el evidente propósito de dar una visión panorámica de las tendencias culturales e ideológicas en un mundo de habla española. Aquí se reúnen trabajos sobre aspectos de la cultura latinoamericana: "Las bases de la educación en Latinoamérica", de Julio Larrea; "América Latina y su expresión estética", de F. Cossio del Pomar; "Del Inca Wirakocha y la deidad telúrica", de F. Díaz de Medina y otros sobre temas más generales de literatura y política.

Milton Schinca

Dos Poemas

Muchachas, Expliquenme

Quisiera invalidarles en sus cuerpos la juventud: que cesara un momento su ley y su ascensión y así, detenidas en su gloria diurna, con la viva potencia de mi cara interrogarlas:

muchachas, algo refulge en ustedes que mi corazón no alcanza, algo como un hilo secreto, irre recuperable. ¿Si supieran cómo un quejido en mi pecho me manda cada día reparar en ustedes, inclinarme sobre los pasos que dan, como buscando no sé qué revelación terrena que llegara a tiempo, y encaminara esta carne que sabe por qué vías que acaso esclarecieran su curso por fin!

Mi corazón las indaga, muchachas, desde su cabina limpia. Discreto y retirado las persigue en lo invisible. De pronto se oculta en los cines perfumados (oh ese dulcísimo desleírse de toda pesantez un instante antes de caer la animada penumbra); ¡y ustedes allí, con seguros peinados, y unas sonrisas deliberadamente copiadas al día, y sedas estudiadas, y una mirada libre que un cielo leve, en torno, condiciona!

O si no las estudio ágiles en el tenis, o persigo el rastro atroz de la moto que las rapta, todo desafío; o las sitúo como sueños en la piscina de alucinadas esmeraldas, o entre el plácido vapor musical de las confiterías.

¿Pero por qué este escudriñar acucioso, detallado? ¿por qué me alude tanto suceso en su estilo juvenil? ¿qué hilo los liga significante, qué secreto describen?

Muchachas! las interrogo así: triunfales, concluyentes. Ah jóvenes: desde la altura de su edad estelar alcanzan ¿verdad? certidumbres, solidesces, cimas que reivindican nuestro fuero inseguro, que confirman a la carne su vocación terrena ¿verdad?

No me contestan. Clamo: muchachas ¿por qué calla esa llama en los cuerpos, segura en su cenit?

Mansiones Señaladas

Si dijera: "Caerán, un viento de derrota las reclama", ¿quién me refutaría? Recorro los triunfales bulevares de mi ciudad con sus soles más soles y su azul desplegado. No me rehúso a sus sonrisas desarrollos y aunque tanta ostentosa formulación me hiere lo mismo aventuro al ágil corazón por el paisaje de señorial contorno como un sagaz explotador, atento y emotivo.

A un lado y otro de mi andar, las mansiones. Me acerco hasta su erguido poderío y descubro el templado interior: tras portales eminentes que dividen al mundo con además de hierro inapelable, el corazón confirma pausadas avenidas; con paso suspendido se interna en el sosiego y cediendo a aquel aire de armonía sonríe entre los céspedes de tacto perfumado, acaricia taludes lujosos, respira el temblor leve con que oscila un tímido pueblo floral; y más allá conquista la tranquila concentración de un árbol. La memoria describe musical el arco consabido de una fuente, el mudanal aplomo de la estatua.

Y más atrás, previstas, albas escalinatas a coronar de grave cortesía la portada; y a sus lados, ventanas reverentes con gesto reservado desvanecen un incierto interior en el que tiembla un firmamento lento de caireles bajo cuyo hielo estrellado reposan suntuosas formas sólidas que la penumbra vela entre un limbo indeciso de aromas y susurros.

Si dijera que un viento de derrota las reclama ¿quién me refutaría? Son vientos redentores, van llegando, y a su paso cambiará entero el armazón del día.

Declinan las mansiones bajo la tarde en marcha. ascienden hasta un cielo de columnas. Se apagan los caminos de este reino poniente con su altivo, indefenso corazón condenado.

LIBROS DE AUTORES URUGUAYOS

POETAS DE AYER Y DE HOY

DELMIRA AGUSTINI: Poemas completos.
ESTHER DE CACERES: Cancionero de amor y otros poemas.
ESTHER DE CACERES: Peto de la noche.
SARA DE IBÁÑEZ: Canto.
JUANA DE IBARBOURCO: Perdida.
JUANA DE IBARBOURCO: Azor.
JORGE MEDINA VIDAL: Los puertos.
EMILIO ORIBE: Ars Magna.
JUVENAL ORTIZ SARALEGUI: Los dos niños.

NOVELISTAS DE NUESTRA EPOCA

ENRIQUE AMORIM: La desembocadura.
ENRIQUE AMORIM: Corral abierto.
OFELIA MACHADO BONET: Un ángel de bellota. (Segundo premio del Concurso Internacional de Novela Editorial Losada 1959).

BIBLIOTECA FILOSOFICA

ARTURO ARDAO: La filosofía polémica de Feijóo.
EMILIO ORIBE: Teoría del naufragio.
CARLOS VAZ FERREIRA: Sobre feminismo.
CARLOS VAZ FERREIRA: Sobre la percepción métrica.
CARLOS VAZ FERREIRA: Algunas conferencias sobre temas científicos, artísticos y sociales.
CARLOS VAZ FERREIRA: Los problemas de la libertad.

BIOGRAFÍAS HISTÓRICAS Y NOVELAS

JESUALDO : Artigas. Del vasallaje a la revolución.

BIBLIOTECA PEDAGÓGICA

JESUALDO : La literatura infantil.

NUESTRO MUNDO

ENRIQUE RODRIGUEZ FABREGAT: Pasión y crónica del Amazonas (en prensa).

BIBLIOTECA CONTEMPORÁNEA

ENRIQUE AMORIM: El paisano Aguilón (núm. 57).
ENRIQUE AMORIM: El caballo y su sombra (núm. 120).
CARLOS VAZ FERREIRA: Lógica viva (núm. 146).
CARLOS VAZ FERREIRA: Fermentario (núm. 163).
CARLOS VAZ FERREIRA: Moral para intelectuales (167).
JESUALDO : Vida de un maestro (núm. 203).
ENRIQUE AMORIM: La carreta (núm. 237).

EDITORIAL

Losada

URUGUAYA S. A.

Colonia 1060 — Montevideo

Arte de Editor al Servicio del Arte de Escribir

Después de "Metro"

UN NOVELISTA REFLEXIONA

por Roberto Fabregat Cúneo

Intentemos enfocar el sueño como hecho en sí, no en su relación con el sujeto; con total prescindencia de etiología somática o subconciente y demás aspectos propios de los manuales de psicología. Quienes se interesen por ellos disponen, todavía, de algo tan admirable como "El ensueño", la breve y sustanciosa conferencia de Henri Bergson, publicada en casi todos los idiomas occidentales.

Como tantas veces lo han dicho los filósofos modernos, la vida nos es dada, impuesta. Estamos metidos en una existencia, en una época, en un temperamento, sin ninguna opción. Sin embargo, es fácil advertir que en sus circunstancias externas, la vida es apela. Quien no esté conforme con su ecuación social, puede variarla de muchos modos, incluso irse a alguna isleta del Pacífico o sentar plaza en la Legión Extranjera.

En cambio el sueño, bajo su faz huidiza, ligera, caprichosa, es impositivo e inapelable en todos sus términos: frente a él no caben mudanza ni escapatoria. No podemos elegir su calidad, torcer su curso ni esquivar sus acontecimientos; mucho menos salirnos de él. La livandancia onírica encierra un total recrudescimiento de aquella esencia de la vida: ser dada, impuesta. Su coacción no deja respiro para resistencia ni arbitrio. Estamos ante un hecho máximo: una persona descontenta puede quitarse la vida, pero no eludir un sueño.

La segunda característica del sueño es ser interminable. Una vez puesto en marcha ya no se detendrá hasta que el despertar lo trunque. No puede concluir ni resolverse por sí; no posee siquiera sentido o idea de fin. Es un fluir que se va haciendo a sí mismo; tiene que continuar y sucederse, sin desembocadura, sin clave alguna de emancipación.

Si aquella primera esencia del sueño resulta una exacerbación de la vida, ésta se le opone abiertamente. El sueño presenta en ella una cualidad que no es de este mundo.

Bastaría la presencia de tan desmedidos elementos para explicar el atractivo inigualable de ciertos sueños; el terror que tantas otras veces suscitan. Mas queda todavía otra índole, casi tan importante como las anteriores. Según el viejo principio aristotélico del tercio excluido, todo debe ser o no ser. Y bien: en el sueño es frecuente ver quebrantado este principio de toda lógica. Aparece alguien que es Fulano, pero que no lo es; entramos a un lugar que sin duda es otro lugar. En ocasiones aquel principio queda abolido con tal limpieza y naturalidad que podría conjeturarse si, como en las geometrías modernas, existe una lógica plana y una lógica curva. O sí en el sueño se da, también, una lógica que no es de este mundo.

Esos extremos quedaron captados en "Metro". Y digo quedaron captados y no "traté de captar", porque estas consideraciones son posteriores al relato e inspiradas precisamente en él. Sin tal contingencia no existirían; porque esta es una materia que nunca me preocupó especialmente.

El sentido de lo inexorable; el no poder salir de una situación; el encontrarse amarrado a un acontecer inevitable: ese es el primer lote onírico. La aberración de movimientos y relaciones, el constante desfilar de imágenes y valores refractados, que a la vez son y no son A o B, nos expresa las angustias y las sorpresas que derivan de admitir el tercio que debió excluirse. Y en fin: el presentimiento de que la odisea no tendrá fin, de estar atrapado en un circuito inacabable, es lo que origina el ruego final: se clama por la intervención para terminar de algún modo, aunque

sea el peor. (Entre paréntesis: creo que todo los hombres son candidatos a decir alguna vez esa oración; creo que muchos hombres la han dicho) Hasta ese momento el protagonista no ha demostrado angustia, sino más bien ansiedad, deseo de salir de la situación. Y eso es porque aún posea esperanza, y no se necesita más para afrontar cualquier trance.

Ya quedó insinuado que hay similitud entre la anécdota de "Metro" y lo que puede sucedernos realmente un día cualquiera; lo que nos está sucediendo todos los días. Todo el que se haya sentido envuelto en los quid pro quo indignantes de nuestro tiempo —¿de todo tiempo?— su revoltijo de valores y la facultad casi ilimitada de reproducirse que en él ha adquirido el error, comprenderá la analogía.

Hasta ahí "Metro", para algunos de cuyos pasajes tuve en mano la cámara y no la pluma.

Puede glosarse que cuando la imposición existencial recae en hombres de cuerda metafísica —Kierkegaard, Tolstói, Rilke, Kafka— (1) destila no ya angustia, sino horror, es como si hicieran sentir la contricción de la boa. Y no obstante la especificidad con que esos maestros encararon el tema, acaso su expresión más pura se encuentra en los desesperados arranques del Príncipe Hamlet: O, that this too, too solid flesh would melt, thaw and resolve itself into a dew! Sin necesidad de mencionar las otras palabras del acto tercero, que todos saben y por algo las saben.

La historia como inverosimilitud.

Dice un personaje de "Metro": "Ah, mi amigo, la historia es lo que no puede ser, lo inverosímil, y sin embargo, es. Ud. leyó la biografía de Felipe II? ¿No? ¿Y la de Balzac? ¿Sí? Bien, admita sinceramente que eso no pudo ser. No es posible que un hombre haya vivido y sobre todo escrito sus obras en esa forma. Bueno; pues así fue."

Valía la pena explotar el dicho. Demasiadas veces la historia nos provoca esa contraria sensación: relato de lo que no fue, de lo que no pudo ser.

La conquista del Perú por Pizarro es un absurdo tan atroz que nos vuelve a la frase tremebunda de Macbeth: la vida es un cuento sin sentido narrado por un idiota. La crónica de cuáqueros y convulsionarios parece trazada por una beata de mal gusto; la narración de los sucesos de Polonia —con especial mención biográfica de aquella mala bestia que fue el Gran Duque Constantino— es una pesadilla perversa. Largos capítulos de la historia de Roma podrían haber sido compuestos en un pabellón de locos criminales. La vida de Savonarola resulta obra de un aficionado a los alcaloides; la de Bartolomé Infantín, de un provinciano ingenio que devoró una biblioteca y quedó indigestado a perpetuidad. El proceso y la decapitación de María Antonieta semejan recursos desperados de un mal dramaturgo, y por cierto que los hay peores. Porque cuando leemos que los restos mortales de Rembrandt fueron sacados del feretro y arrojados a una cloaca —por juzgarse al pintor indigno de la tierra holandesa— creemos estar, indefensos, ante un folletín sin ningún escrúpulo. La única reacción admisible sería aquí la de Voltaire, a quien sorprendieron una vez derramando lágrimas sobre un texto de historia.

En su perspectiva episódica, la historia sería no ya un proceso irracional y sin sentido como quería Spengler, sino algo mucho más radical, lo que no pudo ser, pero fue; lo que no pue-

de haber ocurrido, pero sucedió. Los sistemas de la historia universal se transformarían a su vez, en paradójicas rotundas e interminables. Las épocas se conjugarían en un gigantesco y previo universal adverbial; un permanente sin embargo, no obstante, a pesar de.

Si seguimos repasando hechos —no procesos dialécticos inventados a su propósito— nos encontramos ocupando en el cuadrante la posición opuesta a la filosofía de la historia. No ya Gibbons, Hegel ni Ranke, sino un largo y repelente cronicón policial, muy poco a propósito para discursos. Al pasar quizás nos llame la atención aquella frase de Benedetto Croce "la historia no es juicio, sino que justifica todos los tiempos". Es su obligación justificarnos, puesto que existieron y no se les puede borrar ni omitir. Mas precisamente de ahí es que tan amenuado debe brotar en labios del lector la socorrida frase: ¡pero eso no puede ser!

¿Será acaso éste la última significación de la historia, no importa si más allá o más acá de los sistemas? ¿Será la pieza que Dilthey llegó a olfatear, pero no a cobrar? ¿Es la historia el relato de lo que no pudo, lo que no hubo de ser? Y, lo más importante, lo inevitable: ¿siempre, es decir también ahora, está aconteciendo lo que no puede ser? ¿Estamos viviendo ese proceso?

(1) He nombrado a Kafka y aunque no sería necesaria ninguna salvedad, es preferible anticiparse a cualquier nueva confusión, ya que algunos comentaristas han insistido con ese nombre. Era una cita demasiado fácil para ser valerosa. Kafka nada tiene que ver con lo onírico. Es un constructor de angustia, pero con elementos vivientes, y por vivientes, mucho más terribles. La trama sólida, casi diría administrativa, de "El proceso" y "El castillo" da clara idea de gestión arquitectónica. Desde luego, es una literatura sin parangón. Lo más probable es que, a semejanza de Poe, Kafka quede como único ejemplo de un género, sin antecedentes ni sucesores. Aunque algunos pretendan o crean serlo.

Editorial Alfa

Libros de hoy para lectores de hoy

Ha publicado

COLECCION CARABELA

Ramón J. Sender: LA LLAVE (Novela)	\$ 10.00
M. Maidanik: VANGUARDISMO Y REVOLUCION (Ensayo)	\$ 12.00
Mario Benedetti: LA TREGUA (Novela) (Agotado)	
Ariel Méndez: LA CIUDAD CONTRA LOS MUROS (Novela)	\$ 12.00
Juan C. Somma: CLONIS (Novela)	\$ 10.00
Roger Munier: CONTRA LA IMAGEN (Ensayo)	\$ 10.00
Mario Benedetti: MONTEVIDEANOS (2ª edición)	\$ 18.00
Roberto Fabregat Cúneo: METRO (Novela)	\$ 9.00
C. Barrios Sosa: MUCHACHOS (Cuentos)	\$ 10.00
Mario Benedetti: QUIEN DE NOSOTROS (2ª edición) (Novela)	\$ 12.00
Sylvia Lago: TRAJANO (Novela)	\$ 10.00
Emir Rodríguez Monegal: NARRADORES DE ESTA AMERICA (Ensayos)	\$ 18.00
Clara Silva: EL ALMA Y LOS PERROS (Novela)	\$ 15.00
Ariel Méndez: LA OTRA AVENTURA (Novela)	\$ 18.00

COLECCION LETRAS DE HOY

J. C. Onetti: LA CARA DE LA DESGRACIA (Novela) (agotado)	
Felipe Hernández: LA CASA INUNDADA (Cuentos) (agotado)	
Mario Arregui: HOMBRES Y CABALLOS (Cuentos) (agotado)	
Enrique Amorín: EVA BURGOS (Novela)	\$ 10.00
Ida Vitale: CADA UNO EN SU NOCHE (Poesías)	\$ 5.00
Julio C. Da Rosa: JUAN DE LOS DESAMPARADOS (Novela)	\$ 8.00
Carlos Martínez Moreno: CORDELIA (Novela)	\$ 8.00
Mario C. Fernández: NOS SERVIAN COMO DE MURO	\$ 8.00
María de Montserrat: CON MOTIVO DE VIVIR (novela)	\$ 8.00

COLECCION POESIA, HOY

POEMAS DEL HOYPORHOY. Mario Benedetti	\$ 6.00
CIUDAD; por Saúl Ibarigoyen Islas	\$ 6.00
A ESO DE LA TARDE; por Juan Cunha	\$ 6.00
DE LA AVENTURA; por Milton A. Schinca	\$ 6.00
LAS AGUAS COMO SUEÑOS; por Generoso Medina	\$ 6.00
EL VIENTO Y LA SOMBRÁ; por Luis V. Anastasia	\$ 6.00
LOS EXTRANJEROS; por Pablo Alamo	\$ 6.00
POEMAS DE AMOR; por Idea Vilariño.	\$ 6.00

COLECCION HOMBRES E IDEAS

Mario Bon Espasandín BELEN: UN PUEBLO Y UN CAMINO (Ensayo)	\$ 8.00
Bertrand Russell: FILOSOFIA EN EL SIGLO XX	\$ 12.00

OBRAS VARIAS

Delia Orgaz de Correa Luna: MINIMO CICLO (Poemas)	\$ 4.00
Abella Trias: VIVIENDA PARA EL PUEBLO (Ensayo)	\$ 5.00
María N. Lima de del Puerto: ORIENTACION Y METODOLOGIA DEL TRABAJO MANUAL. (Ensayo)	\$ 18.00
Ricardo Latham: CARNET CRITICO (Ensayo)	\$ 22.00
Angel Rama: TIERRA SIN MAPA (Cuentos)	\$ 10.00
Julio C. Abella Trias: MONTEVIDEO, LA CIUDAD EN QUE VIVIMOS (Ensayo)	\$ 25.00
Emir Rodríguez Monegal: LAS RAICES DE HORACIO QUIROGA (Ensayo)	\$ 12.00
Alfredo Lepro: AÑOS DE FORJA (Ensayo)	\$ 20.00

EDITORIAL ALFA
Ciudadela 1389 - Tel. 98 12 44
Montevideo Uruguay

Libros de hoy

Escriben Benjamín Nahun, Carlos Martínez Moreno y Carlos Brandy.

La guerra de España

PIERRE BROUÉ Y EMILE TEMIME: LA REVOLUCION Y LA GUERRA DE ESPAÑA. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1962, Traducción de Francisco González Aramburo.

Un nuevo libro, esta vez de dos profesores franceses, viene a sumarse a la creciente bibliografía (Hugh Thomas, Carlos Rama) sobre la Guerra Civil española en los últimos años. Broué y Temime escriben un tomo cada uno: el primero sobre "la revolución propiamente dicha", el segundo sobre "la guerra misma, sus aspectos internacionales, así como el nacimiento del Estado nacional-sindicalista". Esta división no le quita unidad a la obra, y permite apreciar dos enfoques distintos del fenómeno estudiado: el que ve la guerra de España como una antesala de la Guerra Mundial, y el que la considera como una revolución traicionada. Creemos que ambos enfoques expresan las dos caras de la misma realidad, porque el principal problema a resolver por los leales era: ¿primero la guerra (contra Franco), o primero la revolución?

La reacción popular y obrera frente al levantamiento militar franquista inclinó la balanza en favor de la revolución. Se pidió, y durante un tiempo se obtuvo, un gobierno integrado con representantes de todos los partidos (republicanos, socialistas, comunistas, anarquistas), y de las centrales obreras (U. G. T. socialista, C. N. T. anarquista). Con gran parte de ese inmenso apoyo desempeñó su gobierno Largo Caballero, y el entusiasmo despertado en las masas tuvo su expresión en las victorias más resonantes de los leales: Madrid, Guadalajara.

Pero esa tendencia no fue lo suficientemente decidida o radical como para ampliar las bases del movimiento con el apoyo de una gran masa desesperada: los campesinos. Aunque estos ocuparon de hecho algunas grandes propiedades de los terratenientes, el Gobierno no habló francamente dándoles las tierras que por derecho de su trabajo les pertenecían. La entrega de la tierra al campesinado, en la Revolución Mexicana, en la Revolución Rusa o, más recientemente, en la Revolución Cubana, significó una radicalización del impulso revolucionario que les permitió (le permite a Cuba aún) mantener un amplio y sólido frente contra el enemigo interno y externo.

Además, la ayuda extranjera que ya había empezado a llegar a los combatientes de ambos bandos (de Alemania e Italia para Franco, de Rusia para la República abandonada por Inglaterra y Francia), provocó modificaciones tanto en la conducción y resultados de la guerra como en la dirección política.

La intervención de los diplomáticos y militares rusos acrecentó el prestigio del Partido Comunista, que se alió a los socialistas de derecha de Prieto para fortalecer el Estado y hacer primar las necesidades de la guerra sobre las necesidades de la revolución, sostenidas principalmente por los anarquistas (C. N. T., F. A. I.) y los acusados de trozkistas (P. O. U. M.).

Esta división interna, la ayuda masiva a los rebeldes de las potencias nazi y fascista, la actitud vacilante

y aún cobarde de la política franco-inglesa frente a Hitler en toda Europa (Munich) y en el caso particular de España, fueron otros tantos factores del hundimiento de la República.

Esta, junto con Austria, Checoslovaquia, Polonia, fue una víctima del fascismo europeo; el campo donde éste consiguió una importante victoria a costa del despedazamiento de un pueblo, y donde las potencias occidentales iniciaron una política de concesiones que habría de llevarlas a la Segunda Guerra Mundial.

Es mérito de esta obra valorar todos estos hechos, demostrando que se puede hacer una historia contemporánea lúcida, sin que los historiadores tengan que abdicar de sus personales —pero no dogmáticas— convicciones.

B. N.

El ahogado hace señas

Tristán Solarte, el autor de *El ahogado* (Fábril Editora, Bs. As., 1962, 163 pp.) es panameño y se llama, en la vida real, Guillermo Sánchez. En el encuentro de escritores de Concepción (Chile, 1960) jugó con esa doble identidad así como con la doble vertiente de su vida —algo de esteticismo como escritor, mucho de militancia como latinoamericano— para sostener la fundamental esquizofrenia del creador literario.

El ahogado ilustra —y no autobiográficamente— un caso patético y a ratos tenebroso de esquizofrenia en otro creador intelectual. El protagonista del libro, sobre cuya muerte a fojas una se abre la novela, es un joven poeta superdotado, sutil, cautivante, arrebatador, exquisito; devoto de García Lorca y, en muchos sentidos de fascinación ejercida dadivosamente, su émulo. La investigación que propone su muerte se abre sobre abismos mucho menos prometedores. La novela indaga esa doble faz que hace el embaucamiento personal, desde lo juglaresco en primer plano hasta las aberraciones oscuras y subyacentes del ser. Narrado según sucesivos testimonios de parte, el libro se excede en una unidad (la de estilo literario) que no debería haber tenido tan cerradamente; y decae en otras, dejando cabos sueltos y abismándose, en la última página, sobre un final enigmático que da la idea de que podría arrancar allí mismo una segunda historia, la del poeta y sus relaciones con el narrador trasvisible que clausura la primera.

Hay una zona no resuelta, y es la de los compromisos de la novela con la verosimilitud, punto que su carácter de encuesta suscita y no cumple; y punto, por lo demás, que está insito en toda la novela, vistos los ligámenes del género con la estética del naturalismo. Una escritura colorida y prepotente homogeniza demasiado a los personajes en torno de Rafael —único inconfundible, solitario de puro imperioso y singular— y algunos de ellos, como el equivoco Orlando, resultan inapreciables a través de un aparato de percepciones y de imaginación que indudablemente son los de Solarte y se le sobreaplican, no los que él tendría para explicarse y vivir.

Más allá de estos reparos, y el que genéricamente puede hacerse a algu-

nos momentos en que la prosa se deja inficionar de lo poemático no estrictamente novelesco. *El ahogado* se lee con avidez y contiene fuertes poderes de sollicitación tendidos hacia el lector. Hay en él temperatura física, un paisaje geográfico y anímico realmente febril, caligine, pathos. Alguno de sus momentos, en que el estilo del novelista se distiende a toda fuerza, son brillantes, como el episodio de Bocas del Brago y Auntie Rose (p. 65) que hace pensar en libros tan ilustres como *A high wind Jamaica*; o como la estupenda prosa de narrador que puede leerse a páginas 154 y 155.

Solarte es un hombre quieto: sigiloso, profundo, contemplativo hasta la holgazanería, descuidado de sí y de la fama, fatalista, remoto. Su lector, sin embargo, querría de él luego de *El ahogado*, esta mínima perseverancia: la que lo llevara a escribir, ya hoy en su madurez, el libro pleno que justificara el buen uso de todos los dones que andan sueltos, trajinados y a menudo caotizados en esta novela de juventud.

C. M. M.

Un ensayo de poesía abstrusa

En un mundo de preposiciones y adverbios (verbigracia: "Remo y llo-ro y estoy, / brizna del alma, / callada calle, / contra, / dentro, / cerca"), de puntuación llevada casi a lo infinitesimal, entre negaciones definitivas ("no estrellas", "cuando crece su nunca", "era el nunca río", etc.) se va penetrando en un mundo sin salida, en una experiencia secreta, demasiado íntima, de dramáticas proyecciones en el ser.

El que esto escribe padeció el libro en cuanto a su formulación, porque esta poesía entrecortada, trémula, de liberadamente oscura, convoca al sufrimiento de los sentidos y de la propia intuición con que se debe abordar la obra poética de creación.

Entre el poeta y el lector se yergue el muro de una oscuridad no siempre transitiva. Es una esgrima entre palabras que envuelven veladamente los conceptos y el lector que trata de penetrar el cercado territorio.

La poesía de Cecilio Peña, en esta obra, apunta a lo trascendente. Apartada con todo cuidado de la espontaneidad, se tiene la sensación de que toda palabra ha sido medida, pesada con exigencia y celo. Y esto que es tan necesario siempre, en Cecilio Peña nos lleva hacia el absurdo de no compartir sus poemas, de quedar melancólicamente fuera de ellos. Y decimos esto, porque sentimos que el poeta que evidentemente hay en él, se nos va diluyendo entre tanta oscuridad, y nos vamos quedando en el esquema, perdidos entre las pausas, royendo sus conceptos sin esperanzas de alcanzar el clima de la emoción creadora. Hay una verdadera teoría de la abstracción, y cuando el poema se vuelve hacia ecuaciones arcanas, solamente muy pocos elegidos tengan tal vez la clave para amar, sufrir y gozar en él.

Sin embargo, hay belleza en sus imágenes, hay versos que ganan la emoción, precisamente aquellos en que el poeta se abandona. Por ejemplo, cuando dice:

"No existe el pleno ayer. Tú no lo [dejas pasar, aunque por ti se haya vivido".
Al Sur de Junio. Poema 7.

O cuando dice:
"Muerte, si con dolor tus aguas llevas —luz avara o finiebla, sordo [espanto—, remansa en mi mirada. Quiero en [tanto bajo tu tiempo hacer mis horas [nuevas. Bebe mi sed. Por mucho que la bebas, renacerá después.

Obsérvese, por contraposición, este fragmento del poema 4 de "Al Sur de Junio":

"Allí baja el cansado corcel que huele sueño. En sus ijares dejó luna el no hallado pez de los nunca mares que sólo nacera si tú lo hallares.

En síntesis, "Cuarteto del Ser" es un libro para morosos lectores. Seguramente existen quienes hagan exégesis de sus versos, y hallen en él, tal vez, experiencias vividas. El que esto escribe, sin mengua del respeto que le merece tan ambiciosa obra, y además, el propio poeta que alienta en ella, no la comparte.

(1) "Cuarteto del Ser". 50 págs. Montevideo, 1961.

C. B.

La poesía de Generoso Medina

"LAS AGUAS COMO SUEÑOS", G. Medina, Alfa, 1961.

Ya en "Música Primera" sabíamos quien era Generoso Medina: un poeta.

En "Deslumbramiento (Pasión de América)", lo encontramos dentro de una autenticidad más honda, tanto, que de lo telúrico se lanzan sus vivencias como un torrente de calma apariencia, pero lleno de fuego y de pasión.

Era auténtico, sí, en el cabal sentido que corresponde a esa armoniosa unión entre el sentir y el decir, tan inabordable tantas veces.

En esta última obra suya, "Las aguas como sueños", se reitera ese proceso, pero ahora entroncado con la tradición española, de donde surge una frecuente y enamorada lectura de los clásicos hispanos. Sin embargo, ello sea sin perjuicio de su modernidad, de su actualidad, vigente todo en sus imágenes y en su propio estilo.

Bajo una aparente serenidad y hasta sencilla —si se quiere— manera de decir, se advierte que la vanguardia que inmola las letras en las primeras décadas del siglo fue atenta y seguida y asimilada su lección. El nuevo mundo vigente en el espíritu se asoma entre sus versos, bajo una aparente formalidad. Es su manera de sabiduría poética haber entroncado la tradición con los ismos que, todavía, siguen pesando en las letras.

La suya es una poesía de tono íntimo, impregnada de una fina melancolía, donde cada palabra parece querer sostener su propio universo.

A veces, muy tenuemente —pese a las sustanciales diferencias— se asoma el tono de Antonio Machado. Tal vez por su mesura, por su no querer provocar estridencias.

También puede anotarse una sutil valoración de los objetos y los sentimientos, por medio de la nota de color. Ejemplos: "desde tu gris espejo", "lámpara de cabellos amarillos, deslumbrándome", "de tu verde sorprendido". O aún cuando no lo define: "sólo queda un color / o un aire que nos sigue".

Su poesía no es retórica. Tampoco busca asociarse con la musicalidad (ni rima ni asonancia), estando sostenida, fundamentalmente, por un cálido clima interior. Sin embargo, se nota en ella, leyéndola, como una música extraña, pues los sentimientos y emociones van fluyendo de palabras armonizadas, con ese sonido que nos deja el agua cayendo sobre la piedra.

Se podría anotar alguna discrepancia, algún verso o expresión no demasiado feliz. Pero sería todo tan pequeño, que no vale la pena salir del plano de la belleza lograda.

He aquí uno de sus poemas, precisamente el que da título al libro, y que puede servir de ejemplo de todo lo expresado:

C. B.

Carlos Fuentes

y los nuevos caminos de la novela americana

por Carlos Martínez Moreno

A pesar de su juventud, Carlos Fuentes es uno de los narradores más importantes de América Latina. Y a lo ancho de casi toda la obra que lleva realizada hasta hoy, ha persistido su interés por novelar o relatar esa particular etapa de tránsito en que la vida política y social, en el continente, empieza a desprenderse de la lucha entre los vestigios del coloniaje- español y su antítesis afrancesada y positivista, para encaminarse a la síntesis de las definiciones nacionales. Rastrea, en su literatura, algo así como la salida fiscal de nuestras nacionalidades.

México, con su rica raíz azteca, es un país mucho más apasionante que el Uruguay a los fines de esa pesquisa; y tiene, además, una revolución que es fundacional en América, una revolución que aparece hoy cincuentenaria, cumplida, seguida de involuciones y prevaricaciones varias. En *Las buenas conciencias*—primer libro de una tetralogía a llamarse *Los Nuevos*, hasta hoy sin segundo— el ritmo de la narración era claro y lineal, en la mejor línea de nuestra tradición novelística de raíz hispánica, que es la galdosiana; pero la inquietud sociológica estaba, a nuestro juicio, demasiado demostrativamente en primer plano. Jaime Ceballos salía ya definido de ciertas coordenadas familiares y educacionales y quedaba convertido en un bien pensante (en una buena conciencia) precoz e irremediablemente, al cabo de una escueta y fluente novela de ciento noventa páginas.

En su reciente *La muerte de Artemio Cruz*— que ha tenido en México una acogida polémica— la busca es más compleja y sutil; y su método, consecuentemente, también lo es. Lo que rodeaba a Jaime Ceballos se ha metido dentro de Artemio Cruz. La inquisición se dirige esta vez hacia el fondo del alma secreta del personaje, inmersa y entregada sólo a medias en la época (cabalgante sobre los fastos revolucionarios y sobre la temprana corrupción del nuevo régimen)

Un éxito:

La Feria Nacional del Libro

Por tercer año consecutivo, contra viento y marea, la Feria Nacional del Libro está ahí, en la explanada municipal, alegre y multicolor, concitando el interés—anual, desgraciadamente—, de miles de personas atraídas por el despliegue de sus stands luminosos y coloridos. Este año, la Feria se enriquece con mayores actividades, proyectándose hacia una cada vez más amplia colaboración de actividades culturales. A los espectáculos teatrales, mesas redondas, conferencias, recitales, lecturas, que ya fueron algo visto y ensayado en las anteriores, se suman este año nuevas combinaciones: Poesía y Jazz, Poesía Ilustrada por artistas plásticos, concurso de afiches, música. Todo eso con libros nuevos, algunos recién salidos para la ocasión. Y esta es una actividad que se mueve apenas con unos pocos recursos, pero sí con extraordinaria voluntad. Por eso cada día es mayor el acontecimiento. Viene la Feria. Vamos a la Feria. Todos están con la Feria.

que le ha tocado vivir. No voy sino a aludir en esta nota al feroz ejercicio (psicológico, técnico, estilístico) en que Fuentes convierte la desintegración de esta agonía; es una obra mayor y merece un comentario a su medida, ya que es uno de los esfuerzos más ambiciosos y compendiosos que se haya propuesto escritor alguno de la actual América Latina.

En los mismos días en que aparecía *Artemio Cruz*, Ediciones Era lanzaba (en su colección Alacena) la estupenda muestra de refinamiento—en fondo y forma de libro— que es *Aura*, un relato semifantástico de sesenta páginas.

A pesar de obvias diferencias de proyección, algo más que la mera simultaneidad de sus ediciones emparenta a *Artemio Cruz* con *Aura*. En ambos casos, Fuentes aparece preocupado por la técnica de la narración, a la que sabe conducir a alturas desasosadas en este continente donde la urgencia de ocupar temas ha desplazado tan radicalmente la de intentar modos narrativos. Es claro que las discutidas tres personas (Yo, Tú, El) que componen los puntos de vista novelescos según los cuales ha sido escrito *Artemio Cruz*, suponen una mucho más atormentada complejidad formal que la tersa segunda persona del singular a que está destinado el relato de *Aura*.

Con insistencia (Revista de la Universidad de México, números de julio y agosto últimos) Carlos Valdés pretende que Fuentes es mejor narrador que novelista, negándole acaso donde al autor más le importa ser aceptado. Sin entrar a este juego de mediciones, hay que proclamar, más simplemente, que *Aura* es una nouvelle escrita con portentoso dominio de un género y una dimensión difíciles.

Fuentes no inventó, por supuesto, la segunda persona del singular como forma de la reversión narrativa hacia el propio sujeto creador del asunto y convertido por el escritor en destinatario de aquello que (con criterio naturalístico) podría decirse que ya sabe. En uno de los mejores relatos de *The company she keeps*, de Mary Mc. Carthy (*The genial host*) aparecía ya ese recurso, que habría luego de informar una de las más celebradas novelas del *nouveau roman* (o "roman objetal", como Robe Grillet declaró recientemente preferir que se le llame): *La modification*, de Butor.

La línea argumental de *Aura* puede, superficialmente, delatar otros parentescos. La viuda de un bizarro militar (el general Llorente) pone un aviso en los diarios, para contratar el trabajo de que alguien ordene las memorias del difunto oficial. El protagonista y destinatario de *Aura* comparece al llamado, lo acepta y se instala en una casa decrepita, situada en el centro de la ciudad de México, sutilmente segregada por una edificación actual que la rodea y enquistada. Dentro de aquella casa— como en la casa de la calle Suipacha, de la *Ceremonia Secreta* de Denevi— el tiempo no pasa; y como en la novela del argentino, esa fijeza tiene algo de demencial, de esquizofrénico. Dentro de aquel estuche lóbrego y suntuoso, están la señora Consuelo, viuda castrense, y su sobrina *Aura*. La señora Consuelo como la heroína de *The abasement of the Northmore*, de James, aparentemente concede gran importancia a unos papeles que acaso no la tienen. Pero su insidioso objetivo final puede ser

otro. El ordenador de documentos se enamora de *Aura*, sobrina de la vieja y un a modo de repetición serial de la juventud de la señora Consuelo, así como el historiador evoca de algún modo la juventud del general Llorente. Cuando el amor sutilmente viciado que la casa y las circunstancias permiten a los dos jóvenes va a culminar, monstruosamente la señora Consuelo usurpa el lugar de *Aura* y con rapacidad consume—como una fantasía atroz que presupone la abolición del tiempo— la unión con el hombre. Muchos títulos, además de los nombrados, aparecen y deben ir dejándose de lado, porque *Aura* es en cierto modo algo de todos ellos y algo totalmente extraño, rebelde a filiaciones y precedentes.

Es posible recordar a Tennessee Williams y, sobre todo, a James. Creo que no hay hecho de la literatura al que *Aura* se acerque tanto como a aquella fantasía horripilante sobre el tiempo que es *The jolly corner*, donde el gran escritor encuentra—al fondo de una casa de Nueva York en que ha transcurrido su juventud— una suerte de doble alternativo e inadmisible, el ser mutilado que habría sido de haber continuado viviendo entre aquellas paredes.

Pero *Aura* se remonta por encima de las facilidades que le podrían haber hecho convivir con el melodrama (riesgos que Denevi no supo evitar), siempre flotante en caserones vetustos y preferiblemente céntricos. *Aura* es algo así como la caricatura cruel del ánimo dispar de dos épocas: el lóbrego romanticismo de nuestra vieja burguesía y el hedonismo irresponsable de nuestras clases intelectuales. Por eso, más que por la arrumbada fiacidez de Consuelo, el maridaje resulta escandaloso e insoportable, una octava por arriba de lo truculento. Carlos Valdés parece no haber dado con esta otra posible intelección del relato, cuando reprocha a Fuentes los pasajes del diálogo en francés; la alusión a la belle époque de nuestras grandes familias era, sin embargo, inexcusable; y ese diálogo bilingüe la cumple.

El estilo en que está escrito *Aura* es de una esplendidez insólita en América, donde escribir bien (como se quejaba Borges ante Irby) es todavía—y a partir de ciertas alturas— una operación sin mercado. Ya arriesga Fuentes, con la suntuosa escritura de *Aura*, que lo tachen de barroco conceptual o le digan cualquier otro disparate por el estilo; en el Uruguay, por lo menos, hay críticos que no dejan impunes tales desviaciones del lujo.

Línea a línea, ese estilo es hermoso, resplandeciente, sutil; podrían citarse fragmentos (como el memorable del patio de las plantas, p. 44) pero lo bueno es que ese tipo de irrisaciones de detalle acaba plegándose al conjunto, integrándose a un todo. La imponderable belleza de las partes acude a componer la nouvelle y a darle el único acento posible, situándola en el único nivel en que se libera de la salacidad, del truco y del folletín.

La edición de Era es digna del estilo de Fuentes. Es notablemente refinada, sin ser prohibitiva; apea al buen gusto y a la posibilidad de acceso del lector corriente, no al onanismo del bibliófilo. Ojalá las tuviéramos aquí; y—claro está— ojalá tuviéramos a Carlos Fuentes. Escritores como él hacen una literatura, aun a falta de tradición como en *Aura*, la inventan.



Bertrand Russell

pacifista y rebelde

Al cumplir los noventa años, en el pasado mes de mayo, Bertrand Russell escribió, bajo el título de *Más acerca de un rebelde*, las siguientes líneas:

De vez en cuando uno se siente tentado a refugiarse en alegres fantasías e imaginar que quizá en Marte o Venus existen formas de vida más sanas o más felices que en la tierra, pero nuestra frenética pericia convierte esta fantasía en un sueño vano. Antes de mucho tiempo, si primero no nos destruimos por nuestra propia mano, la contienda destructiva se extenderá a aquellos planetas. Quizá sería mejor, ante esta perspectiva, que la guerra sobre la tierra ponga fin a nuestra especie antes que su estupidez se vuelva cósmica. No es este un deseo en el cual pueda encontrar alivio.

La trayectoria que sigue el mundo en estos últimos cincuenta años me ha proporcionado transformaciones opuestas a aquellas que se supone son típicas de la vejez. A uno lo asesoran siempre hombres que no tienen duda acerca de su propia sabiduría, hombres que creen que la vejez trae consigo la serenidad y una visión más amplia en la que los males aparentes se ven como medios que conducen, tarde o temprano, a un bien último.

Yo no puedo aceptar creencias semejantes. La serenidad, en el mundo de hoy, sólo se logra a través de la ceguera o la brutalidad. Al contrario de lo que se supone generalmente, yo me vuelvo de manera gradual más y más un rebelde. No nací rebelde. Hasta 1914 acepté, con mayor o menor comodidad, el mundo tal como estaba. Existían malvados—grandes malvados—, pero era razonable esperar que crecerían menos rápidamente. Sin tener el temperamento de un rebelde, el curso de los acontecimientos me vuelve cada vez menos capacitado para estar de acuerdo con lo que sucede. Una minoría—una minoría que crece constantemente— siente y piensa como yo: es con ella, y a lo largo del tiempo que dure mi vida, con quien debo trabajar.

L E T R A S 6 2

Director: Benito Milla

Redacción y Administración

Ciudadela 1389 - Tel. 98 12 44

Montevideo - Uruguay

—O—

Suscripción a 3 números \$ 6.00

Suscripción a 6 números \$ 12.00

Extranjero, 1 año U\$S 2.00

Precio de este ejemplar: \$ 2.00