

3 6
NO
OTOCOPAR



Augusto Roa Bastos

La narrativa Latinoamericana actual

Aldo Solari

La urbanización en el Uruguay

José Javorsek

La poesía lenguaje del teatro

Raúl Zaffaroni

El informalismo en pintura

Carlos Martínez Moreno

El espejo

Antonio Ferrés

El camino

Carlos Drummond de Andrade

Canto al hombre del pueblo Charlie Chaplin

Alberto Moravia y Alain Robbe-Grillet

¿Crisis de la novela o crisis de novelistas?

Crítica - Notas - Libros

3199

mo -

LiO

1965



Novedades

Seix Barral

Colección Biblioteca Breve

LOS ENANOS GIGANTES, por Gisela Elsner
(Prix Formentor 1964)

Gisela Elsner es el más reciente brote de la menos vulgar y más vigorosa literatura alemana de hoy. En frase de Hans M. Enzesberger es "una humorista de lo monstruoso según se refleja en lo cotidiano".

EL ZAFARRANCHO AQUEL DE VIA MERULANA, por Carlo E. Gadda

A pesar de su rigurosa estructura literaria, esta novela del gran escritor italiano fue llevada al cine con notable éxito por Pietro Germi. Aunque la anécdota policial le presta un evidente interés, es sobre la riqueza verbal de su construcción literaria que reposa el inmenso valor de esta obra.

**EL PENSAMIENTO MODERNO
Y LA NOVELA ESPAÑOLA, por Sherman H. Eoff**

Una contribución notabilísima y muy necesaria al estudio de la novela española del siglo pasado y del actual. No se propone el autor un nuevo análisis formal de las obras que estudia, ni determinar su contexto histórico, sino iluminar las ideas que yacen en su trasfondo. El profesor Eoff demuestra brillantemente las influencias filosóficas que pesaron sobre los principales novelistas españoles.

Distribución exclusiva para Uruguay:

LIBRERIA - EDITORIAL ALFA
Ciudadela 1389 — Tel. 98 12 44
MONTEVIDEO

temas revista de cultura

Director Responsable: BENITO MILLA

Secretario de Redacción: Hugo García Robles

Distribución: Editorial Alfa, Ciudadela 1389, Montevideo

JUNIO - JULIO, 1965, - No. 2

Artículos

- 3 Augusto Roa Bastos
IMAGEN Y PERSPECTIVAS DE LA NARRATIVA LATINOAMERICANA ACTUAL
- 13 Aldo Solari
LA URBANIZACION EN EL URUGUAY
- 19 José Javorsek
LA POESIA LENGUAJE DEL TEATRO
- 22 Raúl Zaffaroni
SOBRE INFORMALISMO EN PINTURA

Narrativa

- 25 Carlos Martínez Moreno
EL ESPEJO
- 28 Antonio Ferrés
EL CAMINO

Fuegos cruzados

- 31 Alberto Moravia
NOVELISTAS EN DIFICULTADES
- 33 Alain Robbe-Grillet
EL ESCRITOR PERSEGUIDO POR LA POLITICA.

Poesía

- 36 Carlos Drummond de Andrade
CANTO AL HOMBRE DEL PUEBLO CHARLIE CHAPLIN

Crítica

- 42 Esteban Otero
EL DESIERTO ROJO EN LA OBRA DE ANTONIONI
- 45 Raúl Gustavo Aguirre
LA POESIA DE RODOLFO ALONSO
- 47 Alejandro Paternain
ZUM FELDE Y LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA

NOTAS

- 50 H.A.T.: Una censura que no quiere decir su nombre. Luis Mercier: Santo Domingo ¿callejón sin salida? Carlos E. Zavaleta: La nueva ciudad incáica de Vilcapampa.

LIBROS

- 54 B.M.: Argentina, intelectuales y política. A.G.: El realismo de Gadda. Enrique Elissalde: Un poeta Argentino, Ricardo Molinari. Hiber Conteris: Nuevo enfoque norteamericano sobre América Latina.

PRECIOS: Uruguay, \$ 12.00 - Argentina, \$ 80.00 - Otros Paises: U\$S 6.00 un año (6 números)

América

Sea cual sea el desenlace de la dramática situación en la República Dominicana, los hechos en curso a la hora de escribir estas líneas han puesto de relieve, en primer lugar, la reavivada vocación del Departamento de Estado por las prácticas intervencionistas, concretadas en el desembarco de tropas y pertrechos, por decisión unilateral y contra la voluntad del pueblo dominicano; en segundo lugar, las insuficiencias del sistema panamericano a nivel de gobiernos y, más aún, la obsecuencia de la mayoría de ellos ante las decisiones del norteamericano; en tercer lugar, el repudio unánime de la opinión pública latinoamericana de la estrategia preventiva aplicada por Washington en Santo Domingo.

De este nuevo acto en la vida política latinoamericana se desprenden, empero, dos conclusiones positivas: una, la madurez de la opinión continental, de norte a sur y de mar a mar, contra el aluvión propagandístico que intentó deformar las realidades dramáticamente denunciadas por el Presidente Bosch. Otra, la más importante, la voluntad del pueblo dominicano de defender a muerte su derecho a la libertad y a la independencia. Dos actitudes que se corresponden, además, con la actitud de algunos gobiernos que se han negado, honestamente, a secundar una política inspirada en el pánico y en la atracción del poder desnudo.

Temas

Augusto Roa Bastos

Imagen y Perspectivas de la Narrativa Latinoamericana Actual

PARA entender algunos de los problemas más característicos de nuestra literatura de imaginación en América, se me ocurre indispensable trazar previamente ciertas perspectivas que nos permitan una visión de conjunto de tales problemas. Sólo así podremos organizar con trazos más sueltos y flexibles una imagen de nuestra narrativa que no quede en mera exterioridad, en los habituales catálogos enumerativos, útiles desde un punto de vista escolar, pero insuficientes para captar la naturaleza viva, dinámica, del proceso.

Sabemos que los fenómenos de una cultura —aun las de los sistemas centrales y cerrados— no pueden explicarse por medio de esquemas y diseños inmutables, porque ellos tienden a eliminar los elementos de contradicción que constituyen precisamente el núcleo generador de tales fenómenos.

En América, sin embargo, nos hemos habituado a estos deslindes demasiado tajantes, a oposiciones y dicotomías muy estrechas, que entrañan la negación de ese proceso formativo. Los que no creen que la historiografía y la crítica literaria son también dos géneros eminentemente creadores, se han instalado con ahinco en estos estancos de las "invariantes", y desde allí manejan valores de cambio o de interpretación sobre la base de ya clásicos malentendidos. Por ello, tal vez, mu-

AUGUSTO ROA BASTOS representa, en este momento, la más original aportación del Paraguay a la literatura sudamericana. Se ha destacado como narrador (*El trueno entre las hojas*) y como novelista (*Hijo de hombre*). También ha trabajado para el cine, como libretista, en Buenos Aires, donde vive exilado desde hace bastantes años. El trabajo que publicamos hoy fue pensado por el autor como contribución a una reunión internacional de escritores sobre América Latina a la que asistió recientemente.

chos de los fenómenos y problemas de nuestra literatura, de nuestra cultura en general, continúan siendo o pareciendo irreductibles anomalías, enigmas mal aclarados. La prueba está en que se sigue discutiendo sobre ellos interminablemente, sin que en apariencia estas discusiones hayan favorecido iluminaciones fundamentales.

Temas como los del americanismo o nacionalismo literario, el telurismo o el regionalismo, los rasgos caracterizadores, las tentativas de clasificaciones según los temas, tendencias o géneros, etc., forman parte del repertorio de esquemas y fórmulas que han sido rebasados ya por la densificación y madurez de nuestra literatura.

La importancia desmesurada y excluyente de la geografía en la novelística iberoamericana suele ser uno de los tópicos más reiterados; fue la tesis del profesor y crítico español Pedro Grases, rebatida luego por Enrique Anderson-Imbert, Arturo Torres Ríosco y José Antonio Portuondo, entre otros, en una discusión al parecer exhaustiva que no llegó empero a agotar la cuestión, en muchos años, puesto que continúa apareciendo en los temarios de coloquios y conferencias. Grases afirmaba, en síntesis, que "las grandes novelas de América —las que dan la tónica o son exponentes de las demás creaciones novelísticas— han rectificado el concepto tradicional de dicho género. Ya no es el hombre, ni siquiera el factor humanidad, lo fundamental, el protagonista de la novela americana. Sus grandes personajes son "vitalizaciones" de la Naturaleza, grandes símbolos que reencarnan lo que podrían llamar, con Felipe Massiani, la Geografía espiritual de los ingentes hechos naturales, actuantes y operantes, en la vida del continente. Los tipos humanos, reducidos a simples accidentes, sus acciones viven apagadas a la sombra de acontecimientos geográficos más influyentes y definitivos, los cuales intervienen en una suerte de existencia y dinamismo imponentes". Grases sentó así, como se lo demostraron sus oponentes, una falsa, o por lo menos una anacrónica carac-

terización de nuestra novelística, en la que el acento de su avance y madurez se da por cierto, a la inversa, en la medida en que el conflicto humano ha ido prevaleciendo sobre el medio geográfico y anexándolo a los dominios de su problemática; sin contar que este tipo de caracterizaciones parcializan y restringen excesivamente el conjunto de nuestra literatura narrativa, en su unidad y variedad, en su desarrollo lleno de desigualdades y asincronías.

Muchos años antes, el propio Ortega había reconocido en su *Meditación del pueblo joven*: "Mientras hay tierra de sobra la historia no podía empezar. Cuando el espacio sobra ante el hombre reina aún la geografía que es prehistoria". Y es evidente que lo que verdaderamente importa a nuestra literatura es la historia, las luchas del hombre, y no las "grandes vitalizaciones de la Naturaleza"; la *geografía humana* y no la "geografía espiritual de los ingentes hechos naturales" como una especie de fatalidad de la que el hombre en sociedad no puede escapar. Por ello, una correcta interpretación de nuestra literatura narrativa como expresión de la realidad americana, sólo puede ser formulada desde el ángulo histórico social.

Presencia de una literatura

Desde el ángulo de esta concepción que identifica literatura y sociedad, es como intento enfocar la imagen de nuestra narrativa.

¿Qué es una literatura entendida desde este punto de vista?

Al sociólogo y crítico brasileño Antonio Cândido se debe una de las más agudas precisiones que se hayan hecho entre nosotros sobre el particular. Una literatura es, según Cândido, "un sistema de obras ligadas por denominadores comunes que permiten reconocer las notas dominantes de una determinada fase. Estos denominadores comunes son, aparte de las características internas (lengua, temas, imágenes), ciertos elementos de naturaleza social y psíquica, literariamente organizados, que se manifiestan históricamente y hacen de la literatura un aspecto orgánico de la civilización. Entre ellos distingúense: la existencia de un conjunto de productores literarios más o menos conscientes de su papel; un conjunto de receptores formando los diferentes tipos de público sin los cuales las obras no viven; y un mecanismo transmisor (en forma

general, una lengua traducida a estilos) que liga unos con otros. El conjunto de los tres elementos da lugar a un tipo de comunicación interhumana, la literatura, que bajo este ángulo se nos presenta como un sistema simbólico por medio del cual las aspiraciones más profundas del individuo se transforman en elementos de contacto entre los hombres y en interpretaciones de las distintas esferas de la realidad".

El crítico uruguayo Angel Rama, apoyándose en las citadas palabras de Cândido, expresa: "No basta que haya obras literarias buenas y exitosas para que exista una literatura. Para alcanzar tal denominación, las distintas obras literarias y los movimientos estéticos deben responder a una estructura interior armónica, con continuidad creadora, con afán de futuro, con vida real que responda a una necesidad de la sociedad en que funcionan".

Cândido y Rama coinciden en esto al señalar que uno de los problemas fundamentales en la caracterización de nuestra literatura es el hecho de que toda actitud literaria, consciente o inconscientemente, refleja un sentimiento y un interés sociales, y por tanto —se podría añadir— una ideología de clase. "La literatura no es independiente de las demás categorías de la historia", afirmó José Carlos Mariátegui, señalando la aparición de un nuevo espíritu nacional en la literatura peruana. Y es justamente la novela como instrumento de captación de la realidad, en sus más hondos estratos, con el espíritu de análisis que le es connatural, el género que mejor refleja los cambios de una sociedad, pero también la conciencia de estos cambios.

Una cosmovisión americana

Para que exista una literatura, además del valor estético de sus obras, es necesario un centro de cohesión interior, una visión coherente y unitaria sobre el conjunto de la realidad. De esta coherencia interior procede la posibilidad de comunicación interhumana de una literatura en un momento determinado, pero también el sentido de continuidad histórica a través de sus variaciones posibles.

¿Tenemos una literatura de este carácter en América Latina?

Este es otro de los temas que continúan sirviendo de pretexto para divagaciones más o menos bizantinas que poca o ninguna luz arrojan

sobre el verdadero fondo del problema: la situación de nuestra literatura como expresión de una realidad en gran parte alienada en lo histórico, en lo social, en lo económico.

Lo curioso es que mucha gente, de la más capaz y familiarizada con estas cuestiones, no repare en ello, a pesar de la fuerza al menos pragmática de los hechos.

En su libro *Claves de la literatura hispanoamericana*, Guillermo de Torre encabeza precisamente el capítulo inicial con la pregunta: "¿Existe una literatura hispanoamericana?", y la contesta con otra diciendo: "¿No correspondería más bien indagar si la literatura hispanoamericana cuenta con obras maestras, con personalidades capitales, con textos canónicos e influyentes, con un repertorio de ideas, temas y estilos equivalentes al de cualquier literatura occidental, que determine y justifique su autonomía?"

Como se ve, el crítico español condiciona la existencia de una literatura hispanoamericana a la prueba de fuego de su autonomía. En lo típico, sus palabras resumen la posición ortodoxa de un cierto hispanismo cultural que es desde luego generoso y bienintencionado; sólo que tiene el inconveniente de no ser totalmente objetivo.

El sentido de tal hispanismo cultural en lo que tiene de amplitud y de largueza, pareciera consistir en decirnos los españoles a los americanos: "No importa si no tenéis obras maestras, personalidades capitales, textos canónicos e influyentes. No importa si vuestra literatura carece de un repertorio de ideas, temas y estímulos equivalente al de cualquier literatura occidental. No importa si carecéis de autonomía literaria. Aun así no sois indigentes; toda la cultura hispánica os pertenece y, por tanto, su literatura. Sois herederos del Cid, del Quijote y de la Picaresca. No busquéis más; dáos por satisfechos".

Y esto es cierto en más de un aspecto; somos parte de la herencia cultural pro indivisa de Europa y España; nuestra literatura es una derivación de la hispánica, por lo menos en el más obvio de los planos: el del idioma. Pero ahí no acaba la cosa. Aunque tuviéramos tales obras maestras en el sentido de plenitud estética —y de hecho las hay en número creciente— no tendríamos aún una *literatura*, si al mismo tiempo estas obras no representaran la expresión profunda —no sólo el "reflejo", la descripción exterior— de nuestra sociedad, de nuestra unidad de

destino, de nuestra voluntad de comunión histórica; de nuestra *realidad*, en suma, entendida como conjunción total de relaciones, de planos, de estímulos creadores.

Tenemos una literatura a escala de esta realidad históricamente diferente de la península. Y no bastaría adosar, sin más, nuestra literatura a la española para hacerla adquirir de golpe, por procuración, toda la riqueza y densidad de ésta, sus valores semánticos, las peculiaridades de su estilo de vida, de su visión del mundo; en una palabra: lo que hace la singularidad intransferible de la literatura española y también de la americana.

No podemos olvidar que la literatura hispanoamericana surgió del coloniaje, en hibridación de módulos culturales y étnicos, sometida a prolongadas tensiones, cuyos efectos siguen todavía manifestándose en algunos de sus rasgos más característicos.

Sólo un criterio abstracto de lengua y tradición, concebidas como una totalidad monolítica e inalterable, podría pretender una identidad de contenidos y expresión entre la literatura española y la americana. Si ello fuera exacto, el criterio también debería ser reversible: si es cierto que somos herederos del Cid, del Quijote y de la Picaresca —como lo somos—, ¿en qué medida son "españoles" momentos bien definidos de nuestra literatura como el *Facundo*, el *Martín Fierro*, *Los de abajo*, *La vorágine* o *El señor Presidente*, y aun corrientes como la literatura indigenista o gauchesca?

A pesar del vehículo común del idioma, de la tradición y hasta de ciertas proximidades estilísticas y formales —pongamos por caso el castizo parecido de la versificación gauchesca a la del Romancero español—, ¿no encontrarían tal vez los lectores peninsulares de las obras citadas algo así como la traducción o trasposición de una cosmovisión intrínsecamente extraña a la suya? ¿En qué medida las vivencias de lo americano se integran formando un todo íntimo y coherente con las vivencias del espíritu hispánico?

Los rasgos diferenciales

No se trata solamente de lo temático y lo idiomático —según dice de Torre— como supuestos rasgos diferenciales de esta diversidad que se manifiesta hasta en los casos de semejanzas temáticas, lingüísticas y estilísticas, en productos sur

gidos de idénticas fuentes o bajo las mismas influencias históricas y estéticas.

Esto se advierte desde el origen mismo de la literatura hispanoamericana, en la que los dos clivajes de lo hispánico y lo criollo comenzarían a demarcarse por "cierta actitud vital" en dialéctica oposición; oposición de la que advendría precisamente la unidad de lo hispanoamericano.

Pero es a partir del período independiente como estos clivajes se definen. La novela de Fernández de Lizardi, brote tardío de la picaresca en América —y su primera novela—, es muy diferente a las obras clásicas del género en España y se acerca más, como es sabido, a los modelos de la picaresca francesa. La presencia del pícaro, como anti-héroe, en *El Periquillo sarniento*, tiene más puntos de contacto con el *Gil Blas* de Lesage que con el de las sátiras sociales peninsulares. La visión del mundo moral del pícaro también es distinta. El anti-héroe de la picaresca española afirma su corrosiva presencia en momentos de la decadencia imperial. Los sueños de la fantasía heroica son puestos bajo la despiadada lupa del pícaro, de este insignificante y cínico advenedizo que se ha metido de rondón por entre las fracturas del jerarquizado pero ya resquebrajado mundo de la nobleza feudal anunciando el ascenso de la burguesía, y con ella, una nueva época. Pero aún así, lo que puede ser convergencia y similitud por una misma actitud de insurgencia crítica, en *El periquillo* de Lizardi asume una tonalidad, una *inmanencia* distinta, para decirlo con un tecnicismo actual. Es que además de luchar en el mismo sentido que sus cofrades del otro lado del mar contra rígidas estructuras, el *Periquillo* americano debe hacerlo también bajo la presión de inmediatas razones políticas y sociales que no son las de aquéllos.

Igual cosa ocurre con la influencia de Larra en América, una de las pocas que subsisten, por análogos motivos, en un momento de general revulsión contra España, en la que el propio Larra es un rebelde casi solitario, probablemente uno de los más significativos del romanticismo revolucionario. Pero aún así, ni siquiera en cuanto periodistas, Lizardi preanuncia a Larra en México, ni Alberdi es Larra en la Argentina, posteriormente.

Y más hacia nuestra época, las novelas de Valle-Inclán y de Asturias sobre el tema de la ti-

ranía —para no citar sino dos similares muestras del género sobre el mismo asunto— evidencian también las dos características vertientes. Al margen, como dije, de cuestiones estilísticas y técnicas, el mundo barroco y americano de *El Señor Presidente* y el esperpéntico retablo de *Tirano Banderas* —ibérico a pesar de su mimesis geográfica— responden evidentemente a dos particulares visiones del mundo que, si tienen mucho en común, divergen por su radiación interna y sus perspectivas de iluminación de una realidad.

Se podrían multiplicar los ejemplos. Los propuestos creo que bastan para señalar que no son los temas ni la diferenciación idiomática, ni siquiera los excesos dialectales de nuestro primer regionalismo literario, los que constituyen la esencia y el carácter de lo americano; es algo más profundo y menos reducible a esquemas de una clasificación escolar: es esa cohesión interior —por balbuceante o primaria que sea—; es esa temperatura histórica determinada; es ese foco de energía colectiva que se condensa en una particular visión de la vida y del mundo o, por lo menos, en una unidad de conceptos esenciales.

El dilema de la autonomía

Como todos los actos vitales del individuo y de la sociedad, también los de la cultura no pueden menos que asumirse por experiencia directa, en lucha con las propias circunstancias en crisis, y una literatura que no está potenciada por la capacidad de una genuina originalidad de creación, no puede aspirar a su *autonomía* con las connotaciones que le atribuye de Torre. Y no se puede olvidar que, precisamente, esta voluntad de autonomía ha sido el mayor y constante estímulo en el proceso de formación de la literatura americana en estrecha correspondencia con el proceso de la vida social y política. No podía ser de otro modo. Toda la historia de nuestra vida literaria —y el capítulo de la narrativa, con el hito inaugural de la novela de Lizardi, es un buen registro de ello— está marcada, en sus momentos genuinamente creadores, por esta pasión de autonomía que no es sólo un estado de insurrección, a veces paroxístico, contra los módulos de la cultura y de la literatura hispánicas, enfeudadas al fin y al cabo con el aparato de dominación de la Metrópoli, sino también, coincidentemente, el vital forcejeo de

nuestra literatura por la conquista de su propia expresión.

El propio de Torre lo reconoce honestamente en su libro, lleno por otra parte de incitantes sugerencias. "En esta tensión —dice—, en esta dialéctica respecto a lo español radica también (se refiere a un cotejo con la literatura de los Estados Unidos) una de las claves de la literatura hispanoamericana".

Va de suyo que la síntesis no va a resolverse por simple anexión o yuxtaposición, sino, al contrario, mediante la extensión hasta sus últimas consecuencias de esta búsqueda del propio carácter, del propio repertorio de ideas, temas y estilos.

Y ello, en efecto, es lo que ha ocurrido a lo largo de nuestra historia literaria: el surgimiento de ese carácter va manifestándose por saltos y estallidos, a tal punto peculiares, que las medidas y los criterios de la escala europea dejan de funcionar o se muestran insuficientes en muchos aspectos de este proceso lleno, como se ha dicho, de asincronías y rupturas, tanto de América en su conjunto con relación a la trama de Europa y España, como también de los países americanos entre sí.

Al referirse a las ilusiones de identidad que muchos hispanistas sostienen sobre la comunidad de idioma y tradición, Alejo Carpentier prevenía acerca de los riesgos de este concepto mecanicista y casi teleológico de la *hispanidad*. "Según ello —dice el novelista cubano— la comunidad en el idioma habrá de crearnos un destino particular en el planeta, ajeno a las leyes económicas que rigen el mundo moderno. El hecho de haber recibido el Quijote en patrimonio, de poseer un folklore que mucho debe al canto y a la poesía populares de España; de entender a Quevedo y de amar a Góngora, ha de bastarnos para llevar nuestra historia por caminos negados a continentes donde reina la confusión de las lenguas".

Sólo cabría agregar a las palabras de Carpentier que, precisamente, los momentos más decisivos en la transformación de nuestra literatura en general se han producido como un fenómeno de neta oposición a la tradición hispánica, cuando los intelectuales y escritores americanos abasteciéndose ideológicamente y también técnicamente en otros ámbitos culturales europeos, reaccionaron sobre ella o, lo que es lo mismo,

contra los residuos de la mentalidad y la sensibilidad coloniales que entorpecían la captación de nuestra realidad deformada además por las estructuras de dominación y explotación.

Las palabras de Emir Rodríguez Monegal en un reciente encuentro de escritores latinoamericanos en Génova son también, a este respecto, suficientemente explícitas: "América Latina tiene una posición única y original que no ha sido comprendida por Europa y los Estados Unidos, por lo general dedicados a explotarnos económicamente o a adiestrarnos técnicamente —dijo el crítico uruguayo con toda verdad—. Es función del europeo o norteamericano averiguar cómo se puede ser latinoamericano, si eso es lo que les interesa. Por nuestra parte, lo que conviene que nos preguntemos es otra cosa: Qué puede recibir Europa y qué pueden recibir los Estados Unidos de América Latina. Ha llegado la hora de que América Latina enseñe de urgencia a Europa algo que ha aprendido a costa de largos esfuerzos: la salvación está en la síntesis de culturas, en la integración, en el mestizaje. Un mundo que se achica dramáticamente día a día sólo puede salvarse por un esfuerzo verdadero de integración que América Latina aprendió a realizar, que los Estados Unidos supieron hacer sólo en el plano de las culturas europeas, que Europa recién está comenzando a vislumbrar. Continente mestizo, original a la fuerza, centro de fusión de culturas desde antes de la llegada de Colón, América tiene una posición tan única y original que corre el riesgo de no ser vista".

Las literaturas nacionales

Si es cierto que la literatura hispanoamericana nace con el Descubrimiento, es decir, con las Crónicas, la verdadera literatura americana nace con el surgimiento de las literaturas nacionales. Y esto no es "amputar tres siglos de historia literaria relegándola al supuesto limbo de lo 'colonial' o de lo 'virreinal'", como lo afirma de Torre.

En todo caso, para el sector de la actividad literaria que estamos acotando —el de la narrativa—, esos tres siglos de historia colonial o virreinal son un tramo baldío, pues los primeros cuentos y novelas dignos de tal nombre surgen a partir del período independiente. Y esto no

es en modo alguno casual; conocemos las causas que cohibieron el nacimiento o, por lo menos, la difusión de la novela y el cuento en el orden cerrado y riguroso de la Colonia.

Nacidos bajo el sello de la observación directa de la realidad en el enfrentamiento del contorno físico y humano, en el examen de los problemas de la época y de las necesidades permanentes del hombre, la novela y el cuento fueron, desde sus comienzos, esencialmente realistas; aportaban una voluntad de análisis y una visión crítica de la realidad —las dos cualidades definitorias de la novela burguesa—; pero un género de tal índole no podía florecer sino con el cuarteamiento de una sociedad semifeudal, celosa de sus fueros.

La primera tarea que se impuso entonces nuestra literatura de imaginación fue la de apuntar crítica e ideológicamente contra sus estructuras. Ello le impondría también desde el comienzo, casi más que la preocupación de orden estético, la preocupación social de orden ético, para intervenir activamente en la transformación de esta sociedad: el carácter de una insurrección y de una acción contra el espíritu colonial cuyos vestigios persistían fuertemente incluso después de la Independencia, ya que el lento proceso de descolonización, interrumpido en muchos aspectos de nuestra realidad, no ha logrado liberarla de su enajenación y completar su autonomía en lo político, social y económico.

Pero las literaturas nacionales americanas no “estallan súbitamente” con la Independencia; su diversificación se realiza bajo la presión del complejo sociológico peculiar de cada país, y debido al desarrollo desigual de cada uno de ellos, esta diferenciación se produce también desigualmente. El espíritu nacional se definiría gradualmente sobre la base de distinciones regionales condicionadas por factores sociales, ecológicos, etnográficos y lingüísticos. La vida y las costumbres de cada colectividad se expresaban en ellos. Por eso, la literatura nacional comienza siendo costumbrista, localista, regionalista. Sólo cuando la síntesis de estos elementos se completa y profundiza en cada región, sobre la base de la tradición cultural heredada, el proceso literario deviene una literatura nacional.

No obstante, también este concepto de literatura nacional se debe tomar con cuidado; por lo menos, no con sentido absoluto, porque de nuevo entraríamos en la confusión. “¿Acaso la di-

versidad, el fragmentarismo de las literaturas nacionales, no conspira contra tal deseo caracterológico?”, se pregunta Guillermo de Torre. Es preciso responderle que no, que más bien lo facilita. Lo admirable es, por el contrario, que a pesar de esta pluralidad y este fragmentarismo, el sentimiento de la comunidad de destino, de la unidad histórica y cultural entre los países latinoamericanos, se mantiene intacto.

Sin embargo, los efectos de tal fragmentarismo, que son la consecuencia de la alienación en mayor o menor grado de nuestros países, no dejan de manifestarse agudamente. En un reciente coloquio de escritores alemanes y latinoamericanos en Berlín, Germán Arciniegas sostuvo que uno de los problemas mayores de la vida americana consistía en “continentalizar” el archipiélago que forman nuestros países. Pero las causas de esta fragmentación son de carácter político y económico, no culturales, y la única posibilidad de eliminarlas radica también en el terreno económico y político, puesto que América Latina no podrá “continentalizarse” —como la pide Arciniegas— si no logra previamente su plena independencia política y económica liberándose de un estado de sometimiento que en algunos países como el mío, el Paraguay, alcanza extremos de una oprobiosa servidumbre al poderío del imperialismo económico a través de estructuras retrógradas y regímenes despóticos e inhumanos.

Es evidente que en América no podemos considerar nuestras literaturas nacionales en el mismo sentido que las literaturas nacionales europeas, articuladas en sistemas más coherentes y estables. En Latinoamérica las escalas de medida y de valores, de tensiones y fricciones, son muy diversas: en algunos países —vuelvo a mencionar el Paraguay— la mayor parte de su literatura actual se está produciendo en el exilio, puesto que aun las obras de los que sufren y trabajan bajo el signo de la opresión reflejan consciente o inconscientemente una sensibilidad de desterrados, o de habitantes de una sociedad irreal con rasgos de una crispada pesadilla.

Pero, además, las literaturas nacionales en Latinoamérica no están contenidas en compartimientos estancos. “La literatura desborda las fronteras —escribió Octavio Paz en el prólogo de su *Literatura de Fundación*—. Los problemas de Chile no son, demás está decirlo, los de Colombia, y un indio de Bolivia no tiene gran cosa que

ver con un negro de las Antillas, pero la pluralidad de situaciones, de razas, de paisajes, no destruye en absoluto la unidad de historia y de cultura. Unidad no es uniformidad. Los grupos, los estilos y las tendencias literarias no coinciden con las divisiones políticas y geográficas". Angel Rama concuerda con él cuando expresa: "Desde luego no hablamos de una sociedad equiparándola a patria: el panorama americano muestra varias modulaciones literarias que responden a regiones que superan fronteras, y todo el fenómeno de la literatura americana se sostiene sobre el afán de la intercomunicación y hasta de la homogenización creadora".

Y el poeta mexicano, cuya obra lo exime de toda sospecha de sociologismo o nacionalismo literario, a los que vitupera, agrega sin embargo con precisión de sociólogo: "Por lo demás, la actual geografía política de América Latina es el resultado de circunstancias extrañas a la realidad profunda de nuestros pueblos. Se trata de un continente desmembrado por la conjunción de las oligarquías nativas, los caudillos y el imperialismo extranjero. Si esos factores desaparecieran (y van desapareciendo) las fronteras serían otras... Siempre en presencia de una realidad histórica es cuando nace una literatura; y a menudo contra esa realidad. La existencia de una literatura hispanoamericana es precisamente una de las pruebas de la unidad histórica de nuestras naciones".

No se puede hablar en términos más concretos de los factores inmediatos de alienación que gravitan sobre nuestra vida cultural latinoamericana. Pero vemos que a despecho de ellos, el carácter y el tono de nuestra narrativa tienen por denominador común un sentimiento permanente de unidad, la unidad de comunicación interhumana, de vida intra-histórica —de las que hablan Cándido y Rama—; sentimiento de cohesión que no hubiera podido existir sin esa unidad de conceptos esenciales, sin esa peculiar cosmovisión que impregna y sostiene nuestra cultura y que se manifiesta en las obras de nuestros escritores más representativos.

El panorama actual

La literatura latinoamericana y en especial los géneros narrativos nacieron así comprometidos fundamentalmente con la realidad social; no podían menos que asumir esta actitud como ins-

trumento de captación y, en una segunda instancia, de transformación de esa realidad social; una misión de denuncia de sus problemas y males mayores; una función testimonial de las aspiraciones colectivas, de las conmociones sociales, de sus derrotas, de sus triunfos, de sus carencias. No podemos olvidar que en su primer momento, bajo el signo de este compromiso inaugural, la narrativa latinoamericana tuvo que desempeñar el papel de la épica, inherente a las condiciones históricas de una sociedad en formación, y que este papel lo cumplió en mayor o menor grado —como ya se ha dicho—, en desmedro a veces de su calidad estética, ocupados como estaban sus cultores en la descripción exterior del contorno y del contexto social, urgidos por la necesidad de una toma de conciencia de tales condiciones de vida que mantenían —y aún mantienen— a la mayoría de nuestros países en niveles infrahumanos de miseria y atraso en lo material y en lo cultural.

De este modo, la novela —instrumento por excelencia del espíritu de análisis burgués, de los mundos interiores del individuo— tuvo que llenar inicialmente en América Latina las funciones propias de la epopeya en el mundo antiguo de la sociedad feudal, narrando las peripecias de la vida colectiva con un acento más cercano a las sagas y a los cantares de gesta que a los modos altamente diferenciados y cualificados, subjetivizados, de la novela.

En el primer momento, pues, la *realidad física* y la *realidad social* fueron, si así puede decirse, el sujeto casi exclusivo de la producción novelesca latinoamericana, que dio la novela de dimensión épica o espacial, en la que el espacio geográfico se integró con los sectores humanos de la realidad social también vista y descrita exteriormente.

La novela tuvo así, en estos factores de *epicidad*, una primera fuente de motivos que distorsionaron al comienzo su funcionamiento normal como género, al menos en su sentido clásico y tradicional, en la novela europea: el de ver la sociedad desde el ángulo del individuo. Tal vez este fenómeno —que no ha sido aún suficientemente dilucidado por los sociólogos e historiadores de nuestra literatura— es el que llevara a Grases a afirmar que las grandes novelas de América "han rectificado el concepto tradicional de dicho género", cuando en realidad lo que ello suponía de involución o limitación en lo es-

tético— a la escala de la vida americana en un nudo histórico determinado, a la escala de las necesidades y valores de su peculiar cosmovisión.

Pero, además, no se debería olvidar tampoco que, en lo ideológico, los escritores que “hicieron” esta novela no estaban operando desde el mundo de una clase en ascenso o ya estabilizada, desde el ángulo de visión de sus simpatías e intereses de clase, sino en la mayor parte de los casos más significativos, como un acto de extrema reacción contra su conciencia de clase y asumiendo por un imperativo de orden ético la representación de sectores y grupos humanos oprimidos por su propia clase. Así surgieron la narrativa de la explotación del hombre, la indigenista, y hasta corrientes y tendencias ya extinguidas como la gauchesca, etc. Ello explicaría también, en el plano estético e ideológico, las ambigüedades, contradicciones y debilidades de tales obras fundadoras, más allá de la nobleza y generosidad de intenciones de sus autores.

Lo evidente es que dicha situación no podía prolongarse indefinidamente. El proceso de desarrollo de nuestra literatura de imaginación pugna por seguir adelante. Si el movimiento del romanticismo criollo, al chocar contra el costumbrismo, profundizó las corrientes realistas en la novela y en el cuento, el modernismo procuró llevar hasta sus últimas consecuencias este proceso de profundización de lo real.

El valor y las proyecciones más fértiles del modernismo radicarón básicamente en que la realidad era captada y expresada por medios genuinamente estéticos, “redescubierta” con ojos nuevos, a la luz de nuevas perspectivas y con nuevos procedimientos técnicos, ideológicos y estilísticos. La suya era pues una transformación cualitativa. Las obras de los escritores dejaron de ser simples “documentos”, y de testigos externos de la realidad los autores se convirtieron en testigos objetivos de su mundo interior. Y es aquí, en los hondones de la subjetividad, donde la presión de la realidad descubre y manifiesta modos nuevos de su esencia objetiva y posibilidades inéditas de comunicación inter-humana, puesto que el escritor no está aislado del contexto social. La capacidad de iluminación estética —que es la que cuenta esencialmente— se da en sus obras en función de esa coherencia interior con una intuición colectiva de la vida y del mundo, en función de los grandes problemas del hombre en sociedad, de los problemas últimos del individuo.

El abandono de la “realidad tal cual aparenta ser” en busca de la “realidad tal cual es” —según el concepto engelsiano—, marcará en adelante la evolución de la narrativa hacia nuevos rumbos.

La aparente pérdida de su actitud comprometida con el contorno será compensada con la visión e interpretación del mundo íntimo del hombre, que hasta entonces faltaba en su más profunda dimensión ontológica y existencial al realismo americano.

Ello no implicó la desaparición de las anteriores tendencias realistas ya anotadas, ni la extinción de las más auténticas formas del regionalismo, que han dado y continúan dando obras muy valiosas a nuestra literatura de ficción. Peruvieron incluso ciertas formas del realismo costumbrista, pero no ya como inventario y registro de la realidad exterior, no ya como documento sociológico, etnográfico o folklórico, sino simplemente como testimonio humano en el que los datos del contorno, de las costumbres o de los personajes son presentados alegóricamente.

Además, frente a la evolución del realismo regionalista, en las distintas formas de lo que se ha dado en llamar *novela de la tierra*, surgía ya y se consolidaba también la *novela urbana* por cuyos canales advendrían los mayores aportes de carácter psicológico y artístico.

En este amplio marco histórico que arranca desde el romanticismo y llega hasta nuestros días, pasando por el modernismo y los posteriores movimientos surgidos bajo el signo de la experimentación vanguardista, el panorama de la narrativa latinoamericana despliega una variadísima gama que va desde el costumbrismo al género fantástico, de la novela del indio a la novela de ciudad, en una imbricación de tendencias, de temas y procedimientos técnicos, de contenidos conflictuales e ideológicos, que hace muy difícil, si no imposible, los intentos de clasificación y caracterización; a menudo en una misma obra conviven varios elementos problemáticos y formales, así como varias direcciones y valores que se resisten a un análisis y catalogación excesivamente esquemáticos.

Lo indudable es, según las palabras del crítico chileno Juan Loveluck en su comentario a la *Antología de novelistas hispanoamericanos* de su compatriota Fernando Alegría, que en “la etapa actual, lo prevaleciente es la preocupación propia de la novela contemporánea europea: la

creación de una nueva imagen del hombre, hasta hace poco inédita, y en correspondencia con el drama y las preocupaciones del hispanoamericano de nuestros años. Ese hispanoamericano que no revelan —digámoslo claro— ni *Los de abajo*, ni *La vorágine*, ni *Don Segundo Sombra*, ni *Doña Bárbara*, a pesar del relieve novelesco que es imposible negarles”. Y Fernando Alegría, en el prólogo a la mencionada antología dice: “Si leemos hoy esas novelas, con su colorido recargado y sus abusos dialectales y, al mismo tiempo recorremos la América Hispana en toda su expresión, advertimos que algo en ellas ha quedado definitivamente fuera de foco: un nuevo mundo ha crecido velozmente transformando campos y ciudades; el complejo de factores culturales, sociales y económicos ha creado una forma de vivir que no es la descrita por esos novelistas del pasado; hay un lenguaje que nos es común a todos y que, en vez de ahondar las diferencias locales, tiende a ponernos en comunicación más estrecha con los pueblos del mundo contemporáneo... A medida que esta concepción del arte literario echa raíces, las novelas de los nuevos escritores empiezan a mostrarnos dimensiones inesperadas en la vida de los pueblos hispanoamericanos”.

Tras la lenta anexión del contorno exterior a la problemática de la novela, se consuma pues la anexión del mundo interior. Y esta dimensión agudamente dramática, en lucha con los enigmas centrales del individuo, con la caótica y oscura condición humana, pero también en lucha con la naturaleza física y con las fuerzas del mundo inhumano de las alienaciones; esta dimensión dramática y trágica de la condición existencial del hombre contemporáneo es la que modula en el repertorio de la narrativa de las últimas décadas los temas y problemas más significativos.

Estos temas y problemas de la realidad profunda del hombre son significativos, primero, porque están tratados estéticamente y, en segundo lugar, porque la indagación de esta realidad profunda del individuo en la literatura no lo recorta ni aísla del contexto social, ni siquiera en aquellas formas que suponen un distanciamiento y hasta la negación de la realidad, como podrían sugerir las del género fantástico, por ejemplo, incluso las más abstraídas y enrarecidas.

Así, Emir Rodríguez Monegal, refiriéndose a la obra de Borges, no tiene reparos en admitir tales relaciones: “Más importante —dice— parece indicar que todas estas fábulas no son, en última instancia, más que *metáforas de la realidad*, y que el universo o los sorprendentes casos que inventa Jorge Luis Borges proceden de la misma fuente en que se nutren los realistas”.

La naturaleza del cambio

En un sentido general y cualesquiera sean los puntos de partida, los temas y los procedimientos, puede afirmarse entonces que lo que apasiona casi obsesivamente a los narradores de hoy, la esencia más honda de su creación literaria, es responder con los medios a su alcance, con su propia verdad, a estas interrogaciones capitales y tender a la integración última y viviente del hombre con el medio, fieles a la ley y al espíritu del tiempo histórico que les toca vivir.

Estos narradores contemporáneos —en especial los más jóvenes— se muestran además preocupados por el perfeccionamiento técnico de su instrumental, por la renovación y afinamiento de las estructuras narrativas, de sus medios expresivos, en una palabra, por un mayor dominio de su oficio.

Lo que resalta, en efecto, en el panorama de la narrativa latinoamericana —cualquiera sea el punto de vista desde el cual se lo considere— es que las formas superficiales del realismo han quedado definitivamente rezagadas y superadas. Las nuevas promociones de novelistas y cuentistas encuentran que estos moldes les resultan ya insuficientes para expresar en ellos su experiencia vital. Por caminos técnicos, estéticos y aún ideológicos diferentes, estos escritores han coincidido en el empeño común de superar las limitaciones anotadas, intentando una renovación de las formas y estructuras tradicionales y un reajuste de sus módulos expresivos en el cuadro de conjunto de la narrativa mundial. Bajo el signo de una conciencia crítica y artística muy aguda, se empeñan en ahondar los valores de su singularidad y trascenderlos a una dimensión más universal: en lograr, en suma, una imagen del individuo y de la sociedad, lo más completa y comprometida posible con la totalidad de la experiencia vital y espiritual del hombre de nuestro tiempo. No debemos olvidar que son herederos de aquellos escritores que, a partir de la se-

gunda década del siglo, bajo el estímulo de los experimentos de la vanguardia, en el período de entre las dos guerras mundiales —es decir, al comienzo de una nueva época para la humanidad—, iniciaron la transformación de nuestro arte narrativo y, mediante ello, la proyección universal del mundo americano. El carácter compacto y unitario de esta literatura, particularizado por el sentido de su alienación pero, por ello mismo, activo en la búsqueda de sus esencias y de su expresión, es el que selecciona y absorbe el juego de las influencias, de los módulos extraños, asimilándolos a las necesidades internas de su desarrollo: la vanguardia, por una parte (Dostovievski, Proust, Joyce, Kafka, los existencialistas actuales), pero también las sólidas y coherentes líneas del realismo crítico (desde Balzac a Thomas Mann), los realistas rusos (Tolstoi, Gorki), los narradores norteamericanos (especialmente Faulkner, Hemingway, Fitzgerald) y los italianos (Pavese, Vittorini, Moravia, Passolini, Calvino, Pratolini, entre los más conocidos).

Sobre este fondo de activas y entrecruzadas corrientes de nutrición y sustentación, de ideologías y estilos, de esencias y de formas, el desarrollo de la narrativa en América Latina diseña sus tendencias de renovación y confronta los hallazgos de su originalidad. Novelistas y cuentistas como Carpentier, Onetti, Rulfo, Fuentes, Benedetti, Martínez Moreno, García Márquez, Vargas Llosa, Arreola, Revueltas, Felisberto Hernández, y entre los argentinos, Borges, Cortázar, Sábato, Di Benedetto, Wernicke, Ardiles Gray, Viñas, B. Guido, Saer, Moyano, Castillo, etc., para no citar sino algunos de los más destacados de varias promociones generacionales, registran cabalmente la madurez de nuestra literatura de imaginación aproximándola a los niveles de las más adelantadas.

La transformación de las estructuras, de los modos narrativos, resulta así una consecuencia de las mutaciones de nuestra cultura insertada y ensamblada ya definitivamente en sus relacionamientos cada vez más estrechos y vi-

tales con la cultura del mundo. "Las fórmulas y los conceptos literarios —decía Portuondo en el ya citado trabajo—, como los planos de las grandes catedrales barrocas de los virreinos, nos llegaron siempre de afuera. Lo que imprime carácter peculiar y distintivo a las obras realizadas en Hispanoamérica —catedrales o novelas— es la aplicación del plano y de la norma foránea a nuestra realidad distinta, con sus problemas y materiales propios, y con una nueva visión del mundo que va emergiendo del choque de la norma de afuera con la existencia americana".

Es claro que así como las antiguas fórmulas ya no les servían para su trabajo, los acecha ahora, por contrapartida, el riesgo de la mera experimentación, es decir, de un nuevo formalismo; pero es un riesgo menor, preferible al apego a modos que han dejado de ser fértiles en la captación de la realidad, en la expresión de su imaginación creadora. Pero los mejor dotados superan sin esfuerzo estas posibles limitaciones de una retórica experimentalista. Trabajados por un doble juego de enriquecimiento crítico y estético, situados en el *aquí* y *ahora* de su colectividad y de su tiempo, pero manteniendo los ojos abiertos sobre el mundo, los más conscientes, vale decir, los más artistas de entre ellos —que son los que dan la tónica al momento actual de nuestra narrativa— comprenden que estos reajustes expresivos no adquieren validez sino cuando penetran profundamente bajo la superficie del destino humano.

Estos narradores comprenden que tales logros, por su propia naturaleza, sólo pueden realizarse en el plano estético, en el interior de la concepción misma del arte de narrar, y es aquí donde aliando la subjetividad personal con la conciencia histórica y social, la imaginación creadora con la pasión moral, sienten que pueden responder mejor y con mayor profundidad a la pregunta, centro y clave de nuestra causa, a la inagotable y siempre nueva pregunta: ¿qué es el hombre?

Aldo Solari

La urbanización en el Uruguay

CIERTAS cifras son suficientes para comprender la magnitud del proceso de urbanización. El 44.7 % vive en ciudades de más de 100.000 habitantes, el 71.7 % en ciudades de más de 5.000. Aún tomando el criterio más conservador para definir lo urbano de 10.000 habitantes y más tendríamos el 68.8 % en esa situación, es decir más de 2/3 de la población total. Estos índices colocan al Uruguay entre los países más urbanizados del mundo, cualquiera sea el criterio cuantitativo que se adopte, por encima, incluso, de los Estados Unidos.

Antes de penetrar en la naturaleza peculiar de esa urbanización conviene señalar algunas de sus consecuencias. Si a un porcentaje tan elevado de población urbana se une la ausencia total de obstáculos geográficos a las relaciones sociales y la pequeña superficie, se tiene una sociedad en que los sistemas de comunicación pueden funcionar plenamente. Prácticamente toda la población uruguaya está expuesta intensamente a los medios de comunicación de masas; prácticamente no hay obstáculos a la circulación de los valores, las normas, las ideas que deriven del aislamiento ecológico o social de ciertos grupos. O más exactamente, las dificultades pueden ser aquellas que existen como mínimos infranqueables en las sociedades estratificadas por la pro-

pia naturaleza de la estratificación. En ese sentido, una vez más, el Uruguay aparece como una sociedad altamente "modernizada" y es fácil explicarse porque existe esa alta uniformidad de la conducta con relación a la natalidad y a la familia que se ha señalado en el capítulo anterior, como otras uniformidades en otras pautas que cualquier observador puede constatar.

Un hecho que ya introduce en las peculiaridades del proceso, la aplastante importancia de Montevideo, contribuye a acentuar el fenómeno. En cierto nivel es válido decir que el Uruguay todo es la región de Montevideo, con la expansión de valores y pautas a partir del centro regional que esa situación implica.

Pero si estos rasgos son verdaderos e importantes, su cabal significado sólo puede comprenderse si se analiza la naturaleza especial de la urbanización. Esa especialidad puede referirse a algunos grandes rasgos de los que surgen como consecuencia todos los demás. En primer lugar, el papel de Montevideo que tiene casi la mitad (el 44.7 % exactamente) de la población total del país y los dos tercios de la población que vive en ciudades de 10.000 habitantes o más. Después de Montevideo, con 1.158.632 habitantes, hay sólo dos ciudades de poco más de 50.000 que reúnen, entre ambas, 109.359 habitantes. En el Uruguay el proceso de urbanización es, sobre todo y aunque no exclusivamente, el proceso de "montevideanización" del país.

Tan importante como esto es el hecho de que esta situación tiene orígenes muy lejanos. Montevideo, no tuvo nunca, ya desde principios del siglo XIX, menos de la cuarta parte de la población nacional. Basta esto para señalar que la concentración urbana es muy anterior al proceso de industrialización del país y no puede explicarse por él.

Cuando Montevideo fue fundada, en la década de 1720 a 1730, hace poco más de doscientos años, era un pequeño caserío concebido esencialmente para cumplir una función militar. La

ALDO SOLARI es profesor de Sociología, Director del Instituto de Investigaciones Sociales de la Facultad de Derecho de Montevideo y uno de los sociólogos uruguayos de mayor relieve dentro y fuera del país. Ha participado en numerosas reuniones internacionales relacionadas con los estudios sociales y ha publicado varios libros, entre los que se destacan una Sociología Rural, un estudio sobre La Sociedad Uruguaya y otro sobre la Reforma Agraria Latinoamericana (Eudeba). El texto que publicamos hoy forma parte de un nuevo libro en preparación.

riqueza del territorio, llamado entonces de la Banda Oriental, ya existía, estaba constituida por la multiplicación del ganado mayor explotado en forma esporádica o irregular por gente venida de todas partes pero particularmente de Buenos Aires. Montevideo fue fundada no tanto con la finalidad de explotar esa riqueza, sino de servir de defensa contra las incursiones de los portugueses. Estos hechos no tienen nada de particular. En toda la América española, los conquistadores comienzan en materia urbana de la nada, fundan ciudades de colonización, centros de irradiación de la tarea colonizadora. En casi todas las variadas formas que asume esa tarea, se puede constatar que una densa ocupación del medio no urbano es innecesaria. De aquí que casi todos los países colonizados cuenten con una ciudad que, desde los orígenes, juega un papel fundamental en la vida de la región. Esas ciudades sirven, además, de punto de partida para la fundación de otras, pero concebidas como meramente accesorias de la primera, destinadas a asegurar mejor la tarea conferida a la principal. En ese sentido, la importancia de las ciudades, es en América Latina un fenómeno muy anterior a la Revolución Industrial, hay ciudades hijas de ella, como Sao Paulo en el Brasil, pero la ciudad latinoamericana clásica como podría llamarse, sólo debe a la industrialización un acrecentamiento de su importancia por la acumulación de nuevas funciones.

Montevideo es un ejemplo de ciudad accesoria, auxiliar. Pero también es un ejemplo, no único en América, de que una ciudad accesoria adquiere autonomía de su principal, como consecuencia de que está situada en una región que tiene una cierta autonomía propia. La función de colonización y de comercio, en principio secundaria de la militar, empezó a cobrar enorme importancia. La riqueza de la región explotada en forma muy primitiva, no requiere un gran número de hombres que vivan en el campo; pero requiere un centro comercial y un puerto. Un tipo de economía pastoril y primitiva encuentra su salida en un puerto geográficamente bien situado con respecto a la región y Montevideo era un magnífico puerto natural. Esto explica que al poco tiempo estuviera trabada con Buenos Aires, en la llamada lucha de puertos. Otros puertos se fundan en lo que hoy es el Uruguay, durante el siglo XVIII; pero todos más o menos accesorios a Montevideo o con función puramente militar.

La importancia de la función comercial de Montevideo como puerto de exportación fue el punto de partida de sucesivas acumulaciones funcionales. A la función militar y comercial se agregó, naturalmente, la política. En la época colonial, Montevideo fue cabeza de Gobernación, Capital del país desde la época de la independencia. El estado unitario y liberal de 1830 no tenía muchos funcionarios; pero era un estado centralizado y los gérmenes de una pequeña desconcentración municipal o local, no aparecen sino a mediados del siglo XIX, cuando el papel de Montevideo estaba definitivamente asegurado. La inmigración creciente queda en una buena parte en la ciudad, que a mediados del siglo pasado es notablemente cosmopolita. La función cultural se tenía que desarrollar y se desarrolló allí. Aún hoy, no hay más Universidad que la de Montevideo. Sólo a principios de este siglo se crea una Enseñanza Secundaria en los Departamentos. Y podrían seguirse enumerando los fenómenos que han dado a Montevideo ese carácter especial o que lo manifiesta aun al observador más desprevenido. Ferrocarriles primero, y carreteras después fueron construidos tomando como eje y haciendo depender toda la vida nacional de la capital. Como siempre ocurre, la acumulación favorece nuevas acumulaciones, la concentración se impulsa a sí misma, hasta límites que parecen irracionales, pero que tienen una base perfectamente explicable. Hay todavía capitales departamentales cercanas que carecen de una buena comunicación entre ellas; pero la tienen con Montevideo; casi todos los productos y transportes del país tienen que pasar por ella, aunque sea para volver a puntos muy cercanos de la partida. La creciente burocratización estatal, los Entes Autónomos nacionales con sede en Montevideo le van agregando elementos de atracción. El desarrollo de la industria no haría sino acrecentar, avanzado este siglo, un proceso ya existente.

Mientras que en los países desarrollados la urbanización es, fundamentalmente, una consecuencia de la industrialización y accesoriamente de otras causas, en el Uruguay es a la inversa. Una urbanización de esa naturaleza hace crecer las ciudades por la creciente de expansión del sector terciario particularmente estatal, más allá de todo imperativo económico de eficiencia, para absorber de algún modo una mano de obra libre sin otras posibilidades ocupacionales con la con-

siguiente disminución de las tensiones sociales, mano de obra que sale del primario no por las causas que las expulsan en las sociedades desarrolladas sino por otras muy diversas. Fuera de Montevideo, un ejemplo puede ser el extremo de esta situación. En 1908 el Departamento de Flores tenía 16.082 habitantes, en 1963 ha llegado apenas a 23.550; de ellos 16.559 residen en la ciudad capital, es decir el 65.7 % de la población total del departamento. Desde 1908 hasta 1963, la población extracapital no creció nada, en cambio la capital casi dobló sus habitantes. Sin perjuicio de que el lento crecimiento indica que ha habido una gran emigración fuera del departamento, lo que interesa subrayar es que Flores y su capital carecen prácticamente de actividad industrial y que su zona rural es muy subdesarrollada. Es un caso extremo de urbanización sin industrialización ni desarrollo.

En el informe de la Cepal sobre el Desarrollo Social se dice: "Lo más notable en la estructura social de la mayoría de nuestros países es su rápida urbanización, hecho que podría aparecer cuajado de esperanzas y en aparente contradicción con el estrangulamiento agrario antes señalado. ¿No es la gran ciudad precisamente el vehículo por antonomasia de la modernidad? En otras palabras, cabría esperar la aparición de ese continuo entre ciudad y campo, típico de los grandes países industriales contemporáneos. Sin embargo, no es ese continuo, sino una pura discontinuidad la que se ofrece entre nosotros, no existe una línea de transición sin soluciones —que atenúa naturalmente la distancia— sino una línea quebrada de brusquedades, de saltos y de grandes vacíos".

La conclusión es en alguna medida errónea o, más precisamente, depende del nivel del análisis. En un cierto sentido, hay una discontinuidad —mucho más fuerte en el resto de América Latina, salvo Argentina, que en el Uruguay— entre el mundo urbano y el rural que hace que ciertos aspectos de las teorías del continuo sean inaplicables.

La relación urbano-rural es la relación discontinua que describen los manuales clásicos pensada para un tipo de estructura ya superada en las sociedades desarrolladas. Pero en un plano más profundo, debe creerse que existe un verdadero continuo en las sociedades latinoamericanas lo que pasa que de un tipo muy diferente al que se da en aquellas. Una economía rural es

tancada y estrangulada, que da pocas posibilidades de empleo, provoca una fuerte emigración sin aumento de la renta del sector primario suficiente para financiar un desarrollo industrial adecuado. Como consecuencia, las ciudades deben absorber una mano de obra de escasa preparación y sin los recursos necesarios para expandir el empleo en el sector secundario. Es explicable entonces, que por un lado las ciudades tengan que expandir el sector terciario, en gran parte en sus ramas tradicionales y que, por otro lado y con mayor o menor intensidad según los casos, se carguen de *villas miserias*, de poblaciones *callampas*, etc. En las sociedades desarrolladas el enriquecimiento del campo se traslada a las ciudades, en las del tipo de la nuestra son las tensiones sociales las que lo hacen. A un tipo especial de sociedad agraria corresponde puntualmente un tipo especial de ciudad, que solo se parece a las ciudades de sociedades desarrolladas en ciertos aspectos externos y en su significación numérica, en este último superándolas muchas veces. En ese sentido puede decirse que existe un continuo, aunque de naturaleza diferente. Y esto es lo que permite comprender el equívoco que hay en tomar los índices de urbanizaciones como índices de modernización. En cierta manera la urbanización implica una introducción de la "modernidad" pero cuajada de características tales, que pueden hacerle perder lo principal de su significación dinámica.

La emigración rural provee de mano de obra barata a las ciudades; pero la provee también de mano de obra innecesaria en términos estrictamente económicos y que de alguna manera hay que absorber para evitar tensiones sociales mayores. A su vez, esa válvula de escape, es funcional para conservar las estructuras agrarias sin demasiados cambios fundamentales y, en cuanto de cualquier manera, es necesario que la actividad agraria financie en parte el desarrollo urbano. Todo ocurre como si ese precio fuera aceptado como la retribución ineludible del mantenimiento de las estructuras agrarias tradicionales o semi-tradicionales, sin perjuicio de que beneficiarios los de estas hagan todo lo posible por reducirlo.

En cuanto este sistema funciona más acabadamente se acompaña de una enorme despoblación del campo, que crece constantemente, como es fácil mostrarlo en cifras para el Uruguay a través de los capítulos respectivos. El informe de

la Cide (1) sobre Análisis Demográfico de 1961 permite tres constataciones:

a) la emigración del medio rural es enorme para ambos sexos. La población del grupo 45-49 es menos de la mitad de la del grupo 10-14. Es obvio que no hay mortalidad, ni crecimiento de la natalidad en los últimos años capaz de explicar esa enorme diferencia;

b) la emigración comienza muy temprano, ya es muy sensible en el grupo de 10 a 14 y se hace enorme en el de 15-19.

Luego, aunque continúa existiendo se hace mucho menor.

c) la emigración es de fuerte predominio femenino. Las mujeres se van más temprano y en mayor proporción que los varones. El que se van más temprano es visible en el hecho de que son las únicas que se van entre 10 y 14 años. En ese grupo son ellas las que producen la diferencia que se constata en el conjunto, los varones se mantienen iguales. Luego se continúan yendo, con una intensidad análoga a la de los varones entre los 15 y los 19. Luego la emigración disminuye en importancia; pero es mayor que la de los varones sobre todo en los grupos de más de 15 años. Como consecuencia la relación de masculinidad crece hasta los 14 años, disminuye algo para el grupo 15-19, sensiblemente desde los 20 a los 39, para crecer de nuevo desde los 40 a los 69 y luego decrecer regularmente. Entre los 55 y los 70 años llega a ser de 143.

En síntesis: el campo alimenta a las ciudades de una gran inmigración, de predominio femenino. Una buena parte de esa inmigración femenina, la que sale a edades menores es absorbida por Montevideo y por las capitales departamentales. Como carece de toda calificación la única explicación es que va, en su inmensa mayoría, al servicio doméstico. Las zonas predominantemente urbanas y las capitales departamentales, más aquellas que éstas sirven, probablemente, para la adaptación al medio urbano y quizás como un alto en el camino hacia Montevideo. Esto debe ser particularmente verdad para los varones. Parece innecesario subrayar la necesidad de estudios más profundos sobre los fenómenos de movilidad horizontal en el Uruguay que permitan superar estas generalidades. Sobre todo son necesarios estudios sobre la composición de los inmigrantes, su distribución por

sexos, las ocupaciones que asumen en las ciudades y en que relación se encuentran con su situación social anterior y con el sexo al que pertenecen. Más adelante se verá que por lo menos para el caso de Montevideo, puede afirmarse que la inmigración de origen rural provee, sobre todo, los estratos más bajos de la sociedad, lo que es explicable.

El análisis anterior permite comprender una serie de rasgos de la situación urbana que se sintetizan apretadamente a continuación:

a) En primer término una sola gran ciudad, que sirve de polo de atracción a todas las otras, en la que se centralizan todos los sistemas de comunicación, que vive en permanente contacto con el resto del mundo y se constituye, por lo tanto, en el canal normal de introducción de las innovaciones. Los núcleos poblados superiores a 250 habitantes, ciudades o no, tienen todos juntos menos población que la de Montevideo, que adquiere así una importancia aplastante, económica y socialmente.

b) En segundo lugar, una gran urbanización que si en parte depende de la industrialización, es muchísimo mayor que ésta. El 61.3 % de los habitantes viven en ciudades de más de 20.000 habitantes, pero sólo el 21.2 % de la población activa trabaja en industrias de transformación y el 28.3 % si se le suman construcción, electricidad, gas y agua.

c) En tercer lugar, una expansión brutal del sector servicios y del terciario en general. Los servicios alcanzan al 28.0, el comercio al 13.2, transportes y comunicaciones el 6.2 % de la mano de obra total. Aunque la urbanización supone una importante expansión del sector servicios, en el Uruguay alcanza proporciones muy especiales. Dos cuestiones deben subrayarse. Por un lado el sector terciario es mucho más alto que el que corresponde al nivel de desarrollo medido por el producto per cápita. Por otro lado la composición interna del terciario muestra claramente la naturaleza del proceso. La función pública ocupa el 21 % de la población activa total, es el gran factor de absorción de la mano de obra excedente. Cuando más fuertes son las dificultades económicas más importante es ese papel. Entre 1955 y 1961 la tasa de crecimiento de la población activa total es de 1.3 % anual, la de crecimiento de los funcionarios del Estado es del 5.9 % anual. Pero si la situación urbana se define en gran parte alrededor del servicio esta-

(1) Comisión de Inversión y Desarrollo Económico.

tal, también lo hace en considerable medida alrededor de los servicios tradicionales. El 6.7 % de la población activa (excluidos aquellos de que se carece de información) se dedica al servicio doméstico estricto. Esa proporción era la que tenía Estados Unidos entre 1870 y 1880. Es importante notar que el servicio doméstico supera a la construcción (5.1) y a Transportes y Comunicaciones (6.5). En varios aspectos la estructura de la población activa en el Uruguay en 1963 es parecida a la norteamericana de 1930 si se atiende a los grandes rubros, pero en esa época en Estados Unidos el servicio doméstico era ya solamente el 4.9 % contra el 6.4 en construcción y el 10.2 % en transportes y comunicaciones. En Montevideo, el servicio doméstico alcanza al 7.3 % de la población activa total, contra el 4.7 % en la construcción y ligeramente superado por transportes y comunicaciones que alcanza el 8 %.

Crecimiento del sector terciario en general y de servicios en particular, crecimiento sobre todo de los servicios estatales y de los de tipo tradicional conforman una estructura urbana muy peculiar en cuanto está dotado de una gran flexibilidad para absorber mano de obra que no encuentra ocupación en los sectores productivos y, también, para absorber mano de obra de muy baja calificación. Esto último ocurre por definición en el servicio doméstico, de hecho en la función pública en una sociedad en que no se ha tenido hasta ahora ninguna exigencia en la materia para ingresar a ella. La composición interna de los servicios hace razonable esperar un bajísimo nivel de eficiencia que otras causas, de las que se hablará más adelante, tienden a aumentar.

d) El proceso de urbanización se ha acompañado del de la salarización. Más del 70 % de los activos son asalariados, cifra muy alta en la comparación con los países de América y que indica una transformación cuya contrapartida es el ínfimo número de trabajadores familiares no remunerados (1.7 %), casi todos ellos concentrados, por otra parte, en el medio rural. Esto muestra un intenso pasaje a una economía de mercado generalizada que es también un elemento de modernización. Las cifras coinciden con las de la Encuesta sobre Estratificación y Movilidad Social en Montevideo realizada por el Instituto de Ciencias Sociales que señalaba un 74.4 % de asalariados, empleos agrícolas no incluidos

o un 73.6 % si se toman en cuenta estos últimos (Jean Labbens y Aldo Solari. *Movilidad Social en Montevideo*). En la generación de los padres de los actuales jefes de familia, en cambio, los asalariados eran sólo el 57 %, empleos agrícolas no incluidos o el 39.8 % si se tomaba en cuenta a estos.

Pero si esta transformación de las viejas estructuras productivas, es parte de un proceso de modernización social que es innegable, es importante subrayar, al mismo tiempo, que se hizo manteniendo en gran parte la estructura tradicional de pequeñas y medianas unidades económicas. El censo indica que promedialmente sólo existen 8.3 asalariados por patrón, lo que revela la persistencia a que se acaba de aludir. En Montevideo el 71.3 % de los establecimientos industriales ocupan menos de 5 personas con una dimensión promedio para ellos de 1.7 personas por establecimiento, lo que significa que la enorme mayoría de ellos son artesanos por cuenta propia sin personal permanente. El 27,1 de los establecimientos tiene de 5 a 99; pero la dimensión promedio es de 15.3 por establecimiento, lo que indica, también, una gran mayoría de pequeña y mediana dimensión. Una estructura bastante análoga parece encontrarse en el comercio donde sobre 111.000 personas empleadas, 38.000 son patrones o vendedores por cuenta propia.

Esto significa miles de empresas donde se absorbe una mano de obra considerable dentro de relaciones sociales bastante tradicionales, con un contacto personal continuo entre patronos y asalariados; donde la empresa familiar es preponderante. Es fácil comprender que estructuras de ese tipo, a través de un diario contacto personal de dirigentes y dirigidos sean muy aptos para absorber una mano de obra de escasa calificación, venida, en gran parte del medio rural.

Pero también es fácil comprender que si ha sido funcional desde ese punto de vista, parece haber tenido un efecto altamente favorable a la persistencia de pautas, sino estrictamente "tradicionales", Estas pautas se han podido mantener a través de la resistencia de ese tipo de empresas a desaparecer y se ha convertido en una situación duradera. Aunque no existan estudios sistemáticos, es un signo importante el que cada vez que se discute un nuevo régimen impositivo los diarios se llenan de cartas, editoriales, etc., que hablan de la necesidad de defender al "pequeño" comercio y a la "pequeña industria" y a la clase media

modesta que trabaja alrededor de ella, etc. La situación una vez creada por los mecanismos de la urbanización ha tenido a fijarse porque los que se benefician de ella se han constituido como grupos de presión.

En esas condiciones es fácil comprender que el nivel de eficiencia no sea muy alto. Más aún, todo parece indicar que aun en las pocas grandes empresas, se da por admitido que sólo se puede exigir un nivel de eficiencia relativamente muy bajo de la mano de obra, que probablemente coincide con el de los mismos empresarios.

e) Aunque las poblaciones marginales no son tan importantes en Montevideo como en otras grandes ciudades latinoamericanas, no han dejado de constituir uno de los medios de absorción de la inmigración, sobre todo, aunque no únicamente campesina. El Muestreo Nacional de Vivienda indica que casi el 16 % de las viviendas de Montevideo son inhabitables o a eliminar o inadecuadas por razones de promiscuidad, etc., el 27 % supone alguna forma de promiscuidad forzada, porcentaje que en el interior nucleado acre-

ce al 30%. Esas poblaciones marginales no han sido estudiadas sistemáticamente en el Uruguay como para resolver el problema de si su función es una mera transición adaptativa del inmigrante rural a las funciones de vida urbana, que se realizaría con bastante felicidad, o si son grupos segregados que adquieren una consistencia propia y pautas de conducta también diferentes. De cualquier manera, parecen indicar la existencia permanente de grupos importantes segregados de algún modo, que la ciudad es incapaz de incorporar plenamente a las pautas de vida urbana o lo hace con extrema lentitud, con lo cual se conforma un rasgo peculiar de la urbanización uruguaya.

c) Estas consideraciones permiten anticipar que el sistema urbano ha sido altamente permeable para absorber las tensiones del medio rural además de las propias. Si a lo dicho se agrega una mejor distribución del ingreso que en la mayoría de las grandes ciudades latinoamericanas, se está en camino de interpretar la pregonada estabilidad institucional del Uruguay, el relativo equilibrio que ha alcanzado.

José Javorsek

La Poesía, lenguaje del Teatro

ENCONTRAMOS, en un muy interesante estudio sobre el "Teatro en los Infiernos"—así es como Morvan Lebesque caracteriza el teatro de Artaud, de Becket y de algunos otros—una división muy simplificada de la historia del teatro en tres grandes períodos:

Primer período: al principio de su historia, el hombre, aterrorizado por su pequeñez y rodeado de misterios, se vuelve hacia los dioses y les lanza un patético llamado: les suplica que desciendan sobre la tierra y le expliquen lo que tiene, o mejor lo que no tiene que hacer. Es el período de la invocación religiosa que comienza por la simple danza sagrada y se hace laica a través de la representación egipcia, y luego griega. La poesía, en su forma más primitiva que es al mismo tiempo la más expresiva, ofrece al teatro de esa época sus verdaderos medios de expresión. Si comprendemos la tragedia como una presencia mágica y fatal de las realidades que no se manifiestan directamente o mejor dicho que nunca son representadas, podemos estar casi seguros de que la poesía y la tragedia tienen una fuente común de inspiración.

Viene luego el segundo período. Cansado de apelar a los dioses, el hombre aparta los ojos del cielo y mira dentro de sí mismo. Se elige para propio espectáculo, acaricia su retrato en el espejo, se planta audazmente en el centro del escenario. Si tratamos de comprender el papel de la poesía en este segundo gran período del teatro, debemos comprobar que ha sido relegada a un segundo plano y ha perdido su antiguo poder activo. El primer plano lo ocupan ahora la acción, la intriga, la historia, es decir los caracteres humanos y los conflictos que de ellos resultan. Es un teatro literario el que se arraiga,

y el teatro isabelino es el único que conserva aún parte de la antigua magia poética. Este teatro literario se degrada transformándose lentamente en un teatro psicológico, en una fotocopia fiel de la vida, o, según la expresión de la época, en una "tajada de vida". Más o menos al mismo tiempo, el teatro que eligió la sociedad de los hombres como tema de espectáculo se convierte a su vez en un juego de sociedad y muchas veces en una simple empresa de diversión. Tal fue el justamente llamado "teatro de la digestión", del que la poesía estaba enteramente desterrada.

Llegamos ahora al tercer período (y pido perdón por citar nuevamente a Morvan Lebesque cuyas fórmulas de simplificación me parecen excelentes): "Han transcurrido milenios —dice— y el hombre, si no ha llegado a ser semejante a los dioses con que soñaba, logró en cambio forzar la entrada de su vasto dominio. Merced a los recursos de su cerebro, comenzó por medir el universo y conocer su forma; luego se lanzó a los espacios, y posee ahora el privilegio esencialmente divino de poblar los planetas y de destruirlos. El hombre se ha convertido en su propio dios, y si se contempla, es ya desde las alturas en que otrora colocaba a Zeus y a Cristo, alturas vertiginosas en las que su inteligencia precedió a su cuerpo". Trataremos de demostrar cómo, en el transcurso de este tercer período, es decir del período moderno, la poesía recuperó su papel activo, el papel que había perdido durante algunos siglos.

Pero debemos confesar que el arte del teatro viene en último término entre aquellos que progresaron en el sentido dictado por la época moderna. Ya desde hace un siglo la poesía había penetrado en un nuevo mundo; la pintura la había seguido de cerca, y también la música. Sólo el arte del teatro quedó, hasta hace poco tiempo, prisionero de las polvorientas tradiciones. Claudel, por ejemplo, que era un gran poeta de teatro, tuvo que esperar casi medio siglo para que su escritura teatral fuese realizada en escena, para que se le hiciera justicia. Y aún un movimiento literario tan fuerte y revolucionario

JOSE JAVORSEK vive en Yugoslavia y pertenece a la nueva promoción intelectual de aquel país. El presente texto fue escrito en francés con destino a una reunión internacional de poetas y críticos que tuvo lugar en Berlín Oeste a fines de 1964 y en la que participó el autor.

como el surrealismo no logró revolucionar un arte que se había aburguesado profundamente. Antonin Artaud, teórico-mártir de la renovación poética del teatro, murió sin haber visto la realización de sus ideas, que sólo se concretaron después de 1950 con lo que llamamos teatro de vanguardia o teatro de lo absurdo, o simplemente teatro moderno. Y aún hoy se ve subsistir en los más distintos lugares del mundo un teatro típicamente burgués, es decir un teatro falsamente realista, pretenciosamente psicológico y psicoanalítico, un teatro completamente desprovisto de poesía. He ahí por qué el teatro moderno no puede dejar de ser, ante todo, una protesta contra el terrible estrechamiento que se ha impuesto a la escena.

Pero no debemos dejarnos engañar: así como la poesía no es sinónimo de versificación, la poesía en el teatro no es todavía poesía de teatro. Desde la época clásica hasta *Chantecler*, conocemos miles de versos y quizás esos versos abran el alma a la invisible trascendencia: pero casi nunca se trata de poesía de teatro. Puede ser una sucesión de temas líricos, idílicos o épicos más o menos felizmente dialogados; nada más. Sin embargo la obra teatral no es solamente un texto; la obra teatral se compone de gritos, quejidos, apariciones, sorpresas, situaciones espectaculares de toda clase; se compone de la mágica belleza de los trajes, de los juegos de luces fantásticos y casi asustantes, y también de la belleza de las voces: voces de timbres y fuerzas distintas, voces roncadas, voces suaves, voces augustas, voces ingenuas, voces incantatorias... y también de gestos, de mímica, de danzas, de acrobacia, de colores, de pintura, de escenografías, de música... y hasta de intrigas y de historia. Porque —hay que confesarlo— si olvidamos que el teatro posee su propio lenguaje, su propia poesía, fue por culpa de Aristóteles que describió los mecanismos del teatro y suplantó la locura divina por fórmulas matemáticas. Y estas mismas fórmulas matemáticas terminaron por resecar el teatro, por estrangularlo y rebajarlo al nivel en que se encuentra hoy día en casi todas partes. No hace mucho tiempo que volvimos a acercarnos a la tradición más antigua, es decir con la verdadera escritura teatral. Durante ese tiempo, las civilizaciones fuera de Europa lograron conservar la escritura teatral primitiva, y por eso nuestra curiosidad de hoy se orienta hacia el teatro de esas civilizaciones; por eso

escarbamos con paciencia las bellezas del Noh japonés, de las ceremonias hititas, del teatro del antiguo Egipto, del antiguo teatro hindú, de la ópera china, de la dramaturgia del antiguo México. No es sólo por amor al exotismo o porque estemos íntimamente ligados al proceso actual de integración de las civilizaciones, sino porque podemos encontrar en la escritura de estos diferentes teatros la inspiración de una creación nueva y mediante la cual el verdadero teatro reaparecerá con todo su brillo original. Por lo tanto salvaremos también la poesía a la que el mundo moderno, por múltiples razones, da cada vez más la espalda pero que, en el teatro, seguirá siendo comunicativa, porque el teatro es un arte colectivo.

El teatro es la poesía en el espacio, es el misterio más grande de la poesía, porque el Verbo, ese vehículo impalpable de la poesía, se encarna en él ante los ojos de los espectadores. Se asiste, claro está, a este espectáculo maravilloso cuando el verbo se convierte en gesto, ritmo, luz, cuando se materializa ante nosotros. Nos sentimos encantados al ver cómo el teatro despierta imágenes dormidas y las hace surgir en el movimiento y en el espacio, cual Lázaro volviendo a la vida. El teatro despierta la poesía a la vida, le da la vida. O, como dice Antonin Artaud: "Digo que este lenguaje concreto, destinado a los sentidos e independiente de la palabra, debe satisfacer primero a los sentidos, que hay una poesía para los sentidos como la hay para el lenguaje y que este lenguaje físico y concreto al que me refiero sólo es verdaderamente teatral en la medida en que los pensamientos que expresa escapan al lenguaje articulado". Sabemos hoy que Antonin Artaud exageró voluntariamente su persecución del lenguaje articulado en el teatro. En verdad, ese lenguaje articulado había invadido demasiado el escenario y había destruido casi enteramente el auténtico poder de expresión teatral. De ahí el odio injusto de Antonin Artaud. Pero hoy día el lenguaje articulado encuentra cada vez más su lugar adecuado en el teatro y conoce una aventura sin precedentes. Muchas veces la palabra misma se convierte en espectáculo, y tenemos palabras-palomas, palabras-estrellas, palabras-polvo, palabras-damas, palabras-almas, palabras-perras, palabras que cantan y palabras que hacen callar. Los enamorados de la palabra, que solo juran por ella, pueden estar contentos, ya que el teatro con sus colores,

sus luces y su maravillosa atmósfera viste la palabra con los ropajes más suntuosos y le ofrece para mostrarse el lugar más prestigioso. La palabra a que nos referimos ahora suele ser en el teatro como la modelo de una gran casa de modas. Tiene mucho que hacer y mucho que presentar. Hay también un lenguaje del teatro moderno que se podría llamar lenguaje congelado y que es exactamente lo contrario del lenguaje de fiesta, del lenguaje musical, del lenguaje-maravilla: este otro es un lenguaje reseco, mecánico, un lenguaje- cliché, un lenguaje de aburrimiento, de un aburrimiento abrumador. Es un lenguaje irrisorio por el cual múltiples problemas del hombre moderno se manifiestan en forma perfectamente teatral. Vemos pues que la palabra como vehículo de comunicación conserva su posición: ha cambiado sencillamente su papel literario para adoptar un papel que conviene al escenario. No puede ser de otro modo. El teatro es un fenómeno colectivo y como tal depende de la comunicación que, por supuesto, puede producirse por medios variados. El lenguaje articulado sigue siendo pues el nexo más divino de nuestras comunicaciones.

Recién en el momento en que consideramos todo lo que sucede en escena como una sucesión de imágenes materiales de la poesía es cuando llegamos a la verdadera escritura de teatro. Pero aún nos espera un prestigioso descubrimiento: el del actor. El actor es la más hermosa, la más misteriosa, la más importante metáfora que se pueda encontrar en el universo poético. Imaginen a cualquiera, un zapatero, por ejemplo, un comisario de policía, un detenido en una cárcel oscura, un panadero o un caballero con elegancia de gran ciudad, una idiota o un nuevo Einstein: por una transformación teatral absolutamente igual a la que hace sufrir un poeta a la palabra cuando utiliza una metáfora, se convierte en Orestes, en Júpiter, en Anfitrión, en Romeo, en Lorenzaccio, o en Wozzec... Observen que una muchacha simple, una institutriz de aldea, una peinadora de un salón de peinados o una dama de mil preocupaciones mundanas se convierte en María Estuardo o en la enamorada Julieta, o en la negra y roja Lady Macbeth, o en una perra que ladra a la muerte en una tragedia gris del polvo de los siglos. No se ha hablado aún bastante de esas terribles y muy importantes metáforas que representan los actores en el teatro, y aún hoy estamos reducidos a recurrir al

viejo Diderot, que fue el primero en presentir el verdadero problema del comediante. Porque los actores-metáfora dieron origen a una modificación que debemos sufrir en el teatro. El comediante que se convierte en metáfora, es decir en otro, comienza a influenciar secretamente y en forma totalmente subversiva al espectador. Los espectadores se sustituyen a él y sufren con él la aventura de su metáfora. Agreguen además ese lenguaje concreto, ese lenguaje físico y múltiple destinado principalmente a los sentidos y que, en la sala de operación —como le llama Antonin Artaud al teatro— ayuda en forma eficaz a modificar al espectador. Aquí hubiéramos podido volver a pensar en el papel de la catarsis que, en el teatro moderno, vuelve a encontrar su papel modificador. Y vamos a comprobar, con mucho optimismo, que el pueblo no sólo ama el teatro por la diversión que encuentra en él, sino sobre todo a causa de esa modificación que se opera en él durante la representación. La experiencia de varios festivales y sobre todo la experiencia de un teatro popular en los países en que el teatro representa la forma más viva de la expresión estética nos da de ello pruebas numerosas y convincentes.

Porque el teatro moderno empieza realmente a librarse de una tarea que no le era propia: por ejemplo, la de divertir al público, de resolver conflictos sociales o psicológicos, de servir de campo de batalla para pasiones morales o políticas. Casi un siglo de la aventura de la poesía moderna, más de cincuenta años de exposición de nuevas formas de llegar a la pintura y a la música, dos terribles guerras mundiales, una inmensa revolución, la revolución técnica, y una inmensa vulgarización de distintas filosofías y ciencias, todas estas experiencias lograron suavizar la resistencia de un teatro que es el primero en reflejar, en su fondo y en su forma, el auténtico espíritu moderno.

Y ello no es más que un principio.

Si seguimos convencidos de que el público no busca el teatro burgués sino que a través de los crímenes, del amor, de las guerras, las intrigas y las desgracias busca un estado poético, un estado que trascienda la vida, un estado que sólo el teatro pueda ofrecer en forma colectiva, popular y casi física, si es verdad todo esto, entonces la vanguardia del teatro de hoy será —esperémoslo— el principio de la gran época del teatro moderno.

Raúl Zaffaroni

Sobre el informalismo en Pintura

Si de un lado del *arte abstracto* están las tendencias geométricas, el *informalismo* aparece en el otro flanco. El *informalismo* es la frontera opuesta a la de las artes del conocimiento.

El límite por el lado del entendimiento, el extremo racional, lo estableció Malevitch a muy poco de inaugurada la no figuración. La otra región lateral fue explorada, decididamente, recién en las últimas décadas. Y el punto extremo de la expresividad lo conquista Tapies, casi ahora.

El *informalismo* se ha derramado por el mundo con una urgencia que asusta. Ello hace pensar que con él, un gran ciclo en el desarrollo de las artes plásticas, se estuviera cerrando.

Tal vez nadie ignore que, más allá de la realidad del paisaje, la figura o la botella, existe otra realidad. Y que existe una autonomía de esa realidad frente a la representación de los objetos. Que está la realidad interior del artista, la de su pensamiento, la de su poder de analizar. Que está también la realidad de su existencia, la de su emoción y, por supuesto, la del asombro que su propia existencia le merece.

Tal vez nadie ignore que, más allá (o más acá) de aquella realidad primaria, existe otra. Pero, de todos modos, tal vez no sea inútil decidir que, el *arte abstracto*, es aquel que atiende a esta otra realidad; aquel que contiene una realidad ajena a la de los objetos físicos y prescinde de referencias a formas naturales.

En verdad el arte, a través de su historia, nos muestra que buena parte de su atención siempre estuvo dispuesta para los problemas de composición, distribución de masas, color, estructura, líneas, etcétera; es decir, para elementos ajenos a

lo puramente argumental. Y que, en algún momento incluso, la aplicación de leyes estéticas pudo desplazar la supremacía de las apariencias. Pero para encontrarnos con la erradicación total de la naturaleza y su mundo reconocible (si no tenemos en cuenta el dibujo puramente ornamental) debemos, necesariamente, aproximarnos a los primeros años de este siglo.

En ese momento y, desde ese momento, el arte encara la forma en sí; la forma libre de todo compromiso; libre de toda referencia a la realidad objetiva. Y, en primer término, aborda la posibilidad de analizarla, en el espacio, hasta sus últimas consecuencias. Así el arte llega pronto al extremo de la geometría. A partir de Malevitch (que expone en Moscú, en 1913, su "Cuadrado Negro sobre Blanco"), y hacia acá, se distribuye y analiza en el espacio, línea, color y toda suerte de imágenes de conceptos. Quiere decir que, apenas instalado el arte en la *abstracción*, agota la tendencia significativa. El *concretismo*, es su primer borde descubierto.

Luego el arte encara la forma y la posibilidad de destruirla en el tiempo. Encara la sola expresión de existencia acabada. Y es por ese lado, por el de la expresividad, que el arte obtiene el otro extremo del registro abstracto: el arte de la existencia; el de la experiencia; el de todo aquello que acontece en el tiempo; el *informalismo*.

Así se completan (perdón), las posibilidades de la abstracción, desde la tendencia en extremo disciplinada, hasta la indisciplinada por excelencia. Todas las gradaciones intermedias entre estas dos posiciones extremas, (concepto de la forma y emoción de la forma) nos enseñan el ancho dominio del *arte actual*.

El *informalismo* aparece como un universo negativo, lleno de alusiones a lo arqueológico, a las raíces y las manchas; con su atención puesta en las pequeñas estructuras y una enorme irritación para todo lo vivo o entero. El *informalis-*

RAUL ZAFFARONI vive en Montevideo pero ha viajado enormemente con una finalidad principal: conocer pintura, hablar con pintores. Ha escrito crítica sobre artes plásticas, auspiciado exposiciones, editado reproducciones de pintores uruguayos. También publicó, en 1964, un libro de poesía.

mo quiebra la forma y desconoce la formalidad; entraña la exaltación y el dominio de la textura; el manejo de un insólito idioma; de una nueva sintaxis de la materia donde no hay relato alguno ni hay ya frases pictóricas completas. La palabra de ese nuevo idioma plástico se ha constituido en elemento valedero por sí mismo.

El *informalismo* es una tensa orografía subjetiva, es un arrojar tiempo, (y todo aquello que derive de su pasaje: deterioro, destrucción, padecimiento) a lo largo de una superficie.

La crisis empezó cuando *Pollock* (en la forma menos solemne que pueda pedirse), saltando, tirando por el suelo su estremecida protesta por un tiempo que lo consumía, lograba eliminar toda posibilidad de medición de la forma. Por ese camino venía, desde tiempo atrás, elaborando violencia, *Fautrier*. Y por él llega, desde *Klee*, *Tapiés* (que expone en Barcelona en 1955) y da credenciales definitivas al *informalismo*. Se suman los aportes de *Wols*, *Burri*, *Tobey*, *Dubuffet*, etcétera.

Todos ellos usan materias largamente elaboradas. Todos ellos nos hacen señales directamente desde su interior. Todos ellos dejan su voluntad a merced de un impulso creador, para dar unidad vital a la obra.

El artista comparte con los demás hombres (y desde siempre) el uso de elementos frecuentes, de materias que, de mayor o menor ascendiente, son vulgares y comunes. Elementos de extensión, calidad y peso sabidos, (pinturas al aceite, al agua, a la clara de huevo, etcétera). Pero el artista logra, con esos elementos, y en esos elementos, lo que no logran los demás hombres: apartar la cualidad común. Logra asignarle a esa materia propiedades especiales, ajenas a ella. Merced a la disposición que le da, al comportamiento que le imprime, convierte esa materia vulgar en materia de pertenencia privativa. Es que el artista traslada un poco de su manera de existir a ese elemento y, ese elemento, escapa desde entonces al mero medio físico, para convertirse en un medio vital, en un lenguaje: para lograr el ser estético. El artista consigue, en los materiales que usa, alejar el acento de su cualidad física, para ponerlo en su comportamiento.

El *informalismo* incorpora a la dicción del arte, elementos insólitos: arena, maderas rotas, tierra, alambre, arpillera, papeles viejos, barnices de todo tipo; un conjunto de materias no elocuentes y sin prestigio.

Con ello en nada se altera la naturaleza de la obra de arte, porque el artista transforma esta materia común y a ella le imprime su angustia.

Es así como el *informalismo* amplía nuestro universo.

El *informalismo* nos adjudica, adquiere para nuestro uso personal, una zona hasta ahora desconocida para la percepción estética. Nos enseña a leer en esa cara, antes inexpresiva, de cosas o elementos que, lejos de gritar, persuaden en baja voz; aquellos que conmueven por su carácter, por el signo humilde, por el dolor que los ha transcurrido, como pueden ser: el deshecho, la grieta, la basura, el charco; formas informes todas ellas, sin autoridad ni ascendiente, que valen por sí mismas, no por lo que cuentan o se les adjudica. Esa es la zona ignota hasta la que se extiende, desde ahora, nuestra sensibilidad, gracias al *informalismo*.

Eso no quiere decir que esa zona, en la naturaleza, sea obra de arte. Sólo quiere decir que el arte *informal*, las conquista. La obra de arte empieza donde la materia adquiere comportamiento humano, donde supera su sustancia, agregando un nuevo orden, a su orden original.

El *informalismo* se parece, en primer término, a sí mismo. Se asemejan sus obras tanto parece ser uno el comportamiento espiritual del hombre en determinado momento histórico. (Porque hay oportunidades en que el hombre, en cualquier parte del mundo, teme y ama las mismas cosas). Si su lenguaje es parecido, es radicalmente distinta su raíz; es particular su comportamiento. La obra de arte informalista delata el menor matiz de individualidad en su autor; denuncia la manera peculiar de asombrarse ante el existir penoso; ella es la impresión digital del alma.

Aún con una apariencia exterior semejante, con un alfabeto parecido, es posible distinguir a sus cultores con la seguridad que da un rasgo preciso, un vocablo definitorio.

Pero, pese a su poca edad, hace rato que el *informalismo* se ha arrellenado en las últimas páginas de cualquier manual de arte; que se incorporó, decididamente, al extenso repertorio de ismos frecuentados. Y, desde que quedó establecido como posibilidad, un elevadísimo porcentaje de artistas se sintió atraído por la promesa que ofrecía esa libertad de medios y de métodos.

Claro que, la mayoría de ellos, quedó en la superficie (del cuadro y del problema) decidién-

dose por un aprendizaje textual, textural, apresurado y desde fuera. Y tanto que, el *informalismo*, es hoy una formalidad. La formalidad de la informalidad del formalismo de antes. La realidad otra ya no es más que otra realidad.

Exposiciones mensuales, anuales, bienales, aparecen saturadas de telas que amenazan ruina. Pobladas de universos de la destrucción contruídos de mil distintas maneras cuidadosas. Parece que hoy, en este pequeño y árido planeta que provisoriamente habitamos, las tres cuartas partes de la humanidad pictórica se ocupa, con todo entusiasmo, de norte a sur y de este a aquél, de amasar, estrujar y exprimir materias que ya no son tan extrañas.

Así, es frecuente ver a artistas, hasta ayer sumergidos en otras disciplinas (incluso los hay que provienen desde el otro extremo, es decir desde la práctica del arte analítico) aparecer de buenas a primeras convertidos al *informalismo*. Eso supone dejar un modo regular para adoptar la irregularidad como sistema. ¿Puede un artista abandonar el predominio de la razón y enarbolarse la expresividad sin denunciar su lenguaje el proceso de semejante transformación? Se ha operado una evolución fundamental y vertiginosa desde la exactitud de la idea hasta la libertad emotiva sin dejar rastros. Esto ya no parece evolución sino, más bien, falta de formalidad, (y no en el terreno de la creación).

Reconozcamos que el artista no debe permanecer ajeno a su alrededor. Que debe más bien nutrirse de él. Que debe ser permeable a todo suceso. El artista debe acontecer. Es necesario que

el tiempo le pase y le manche; que quiebre su vida. El artista no debe permanecer ajeno a su alrededor. Y hasta puede enterarse de lo que sucede en el mundo de la plástica.

El artista, *informalismo* a la vista, puede iniciarse en la aventura del desgaste, atender a su propia angustia, anteponer su propio derrumbe a toda otra cosa. O también puede, sin volcarse necesariamente al drama de la existencia (no es obligatorio anteponerla; hoy, sólo es común), incorporar valores y métodos informales a su fondo de recursos.

Pero en todo caso debe, cada uno, registrar lo que a cada uno acontece ante el tiempo. Lo que a cada uno le dicta su propio destino agónico de modo que su medio de expresión lo denuncie; de modo que salga, que brote de su intimidad. Pero en ningún caso manosear las superficies que todo el drama de la existencia generó en otro. En ningún caso someterse a una materia y disposición dada. En ningún caso imitar cuadros, sin excavar, sin profundizar; sin que medie averiguación del subsuelo estético.

El artista debe disponer libremente de la materia, descubrir el aspecto insólito, dar a luz lo nuevo, lo desconocido, lo propio. La obra de arte es siempre el ansia de testimoniar una verdad.

El *informalismo* es buen ejemplo en ese sentido.

Es necesario continuar; nunca hacer academia de la rebeldía. Esa lucha por la libertad, por desencadenar el poder de decir de la materia, continúa. En el arte, la innovación es un estado permanente.

Carlos Martínez Moreno

El Espejo

Fue en medio de aquel verano de tu adolescencia. Tenías dieciseis años y aquella tarde cayó ante tí el único sentimiento que hayas tenido por hombre alguno, antes de Carlos. Luego pensaste que lo habías inventado, claro está; que había en toda tu persona —en tu infancia, en el hueco de la muerte de tu padre, en la aridez de tus hermanas— una vacancia afectiva que era capaz de crearse sus objetos, de hacerlos verosímiles.

Lo cierto es que aceptaste ir cuando supiste que el muchacho estaba enfermo. Clamaba por tí, dijeron. El largo viaje en ómnibus, la fruición con que entreabrías los labios para que el viento que golpeaba en las ventanillas y se revolvía en tus cabellos poseyera también el interior de tu cuerpo, fueron después lo mejor del recuerdo. Gracias a ese ánimo de entrega pudiste no sufrir (hasta que te tocó bajar a la calle polvorienta de aquel pueblo, distante cuarenta kilómetros de la ciudad) el bochornoso calor hacia el que había madurado el día, la asordinada y vibrante tensión que dominaba en tí ante la idea de su madre, de su casa, de su encuentro. No era lo mismo que hallarlo en los patios de la Universidad con su melena caída y sus trajes demasiado ajustados, con su aire de-

CARLOS MARTINEZ MORENO *tal vez sea, en este momento, el narrador uruguayo de más amplia difusión fuera de fronteras. En 1960 obtuvo el segundo premio del concurso organizado por la revista LIFE EN ESPAÑOL y poco después resultó finalista del Premio Biblioteca Breve con su novela El Paredón, que se conoció en todos los países de habla hispánica. El año pasado publicó un nuevo volumen de cuentos, Los Aborígenes y una nueva novela suya, La otra mitad, será publicada próximamente en México. A ella pertenece el fragmento que publicamos en este número de Temas.*

sabrido de dejarse querer, de motivarlo desde su debilidad.

Era otra cosa y lo supiste —con un desánimo oscuro, que te volvía al cubil de tu propia, odiada niñez— en cuanto lo viste en la cama, rodeado de su madre, su veladora llena de pócimas, de frascos, de compoteras, de jarras amordazadas con cedazos. No había ninguna proporción sensible entre el hecho de que hubiera clamado por tí (así te dijeron, tú no lo inventaste) y el desentendimiento inerte con que ahora, sin levantar siquiera aquellas manos lechosas del borde de las sábanas, te recibía. La madre solamente te miró, como diciendo reprobatoriamente “Ya sabía” y descartándose en tu insignificancia, en tu timidez, en el aire revuelto que todavía quedaba entre tus cabellos. Te sentaste y al punto te olvidaron, puesta a la orilla de la relación de necesidad que a ellos, en cambio, parasitariamente los ligaba. Viste y te repugnó el caldo tibio que ella iba haciendo subir penosamente hasta la boca de su hijo, en los viajes de una cuchara de estaño. Viste las olas flojas, de niño enfurruñado, que la boca del muchacho hacía para resistirse a lo inapetecible del alimento, o para decirte sin palabras su inapetencia por la vida, por los estímulos que lo rodeaban, lo insulsos que le resultaban a un tiempo aquel caldo, tu presencia, el mundo y la pasión. Y advertiste también la relación tierna, rapaz, cruel, abusiva que existía entre ellos dos, entre él y su madre. Mientras ella estuviera en la habitación tú seguirías arrumbada, depositada como un traje en la silla, postergada. Corrió sobre tí —la boca llena de un indeciso buche de caldo, que no se resignaba a tragar— unos muertos ojos de pescado, sin ganas de liberarse de la obsesión posesiva de la madre, que había pasado momentáneamente de vigilarle los ojos a atenderle el movimiento de los labios, para el próximo viaje de la cuchara, ya llena y ligeramente temblorosa en la densa atmósfera del cuarto.

Corrió por tí los muertos ojos de pescado, sin asirse a tu rostro, sin quererlo, sin reconocerlo siquiera, resbalando sobre él sin palparlo, como si toda tú estuvieses contenida en un plano y en él no hubiera vida sino simplemente una achatada, una borrosa figura de otro sitio y del pasado, que ya no le importaba, que ya no podía sostener en la ficción de que jamás le hubiera importado. Cuando la madre renunció a que tomara el resto del tazón y salió por un instante, dejándolos a solas, lo miraste, incorporándote ligeramente en la silla, irguiéndote en demanda de una respuesta, despegándote del fondo del respaldo en que él hubiera querido, tal vez, que siguieras indefinidamente incrustada. Lo miraste, debiste escarbar en él una explicación —la justificación de tu viaje, el día y el calor en el camino, tu extrañeza del sitio, la hostilidad de la madre— pero sólo obtuviste un gesto ambiguo, un gesto que al pasar los años no supiste si habías también inventado, si tus ojos no habían dibujado desde la nada y la ansiedad, un gesto tan claudicante e imperceptible que no sabrías si radicarlo en las cejas, en un fruncimiento de los párpados, en la remoción pronto aquietada de una rodilla bajo el cobertor.

Descubriste sin embargo con claridad lo que había en ese conato de gesto, en ese ademán trunco y desistido. Había rabia e impotencia, rabia por él y por tí, impotencia por necesitarla y no necesitarte. En el resto del ademán habría hecho quizá la salvedad, te habría dado a entender que eso sólo sucedería mientras estuviera enfermo, que ya volvería a la salud y hacia tí. Supiste, de todos modos, que en algún sentido estaría siempre enfermo.

Luego del almuerzo —un almuerzo estirado, reticente, aburrido, todo lo ceremonioso que el oprimente calor de las dos de la tarde en aquel pueblo mediterráneo podía permitir— te convencieron en tu misma derrota. No estabas tan lejos de tu casa, hervía la tierra, volverías en el ómnibus de las seis de la tarde.

Y entonces te hablaron del reposo, otra vez del calor y también de la siesta; y te confinaron a aquella habitación que daba al patio y entornaba hacia él dos hojas de persiana hasta el suelo. Corrieron el toldo, porque de otro modo la reverberación solar

se colaría a través de la claraboya y por las tablillas de la celosía; tú echaste primero la falleba y luego cerraste las dos hojas de la puerta y aseguraste los postigos. Una noche a destiempo, una empozada noche de aire quieto, una habitación por medio de aquella en que ahora dormiría el muchacho, te rodeaba. Viste la cama preparada, la cómoda de ébano con sus guarniciones y sus filetes dorados; y señoreando y recogiendo la claridad que venía de los tres tulipanes de la araña que encendiste en el techo, un enorme espejo elíptico, sostenido en un montante que acaso era también de ébano, un espejo *psyché*, un espejo que podía reclinarsse en ángulos distintos, girando sobre un eje horizontal que se aseguraba en los dos travesaños mayores del montante. Empezaste a desvestirte parsimoniosamente, con algo de la lentitud que sobrevivía del almuerzo y del estupor en que aun te hallabas. Porque tu resignación (dijiste) aun no había llegado, pero lo activo de tu repugnancia cedía ya a una forma más lánguida del desconcepto, a un primer reconocimiento de la fatalidad en la aventura de los sexos. Pensabas en el enfermo, en la viciosa atadura que lo unía a su madre, en lo abyecto que te resultaría tener un hijo (ya retrocedías, pero aun no podías imaginártelo engendrado por otro hombre que por él) y sentir que se adhiriese a tí del mismo modo. Habías sufrido desde siempre la hostilidad de tu madre pero debiste haber tenido, confusamente, la visión de otro enlace más sutil e indeseable, más amorosamente corrupto. Estabas sola, estabas lejos, estabas en un verano que no se parecía al de tu ciudad; todo cundía como un error en torno de tí, un error y un engaño y una estafa, una triste y dolorosa impostura, como si un traspunte malicioso te hubiera inducido a que avanzaras por un escenario equivocado, por un decorado que no correspondiese a la parte que hubieras aprendido, que quisieras decir. Entonces, provocada por lo remoto del lugar y la hora, aguijoneada por la debilidad del enfermo, insidiosamente acosada por el espacio desconocido y huraño que parecía cambiarse sin cesar tras las hojas de la celosía, te encontraste de pronto —sin saber cómo habías caído a su centro ondulado, silente y cadencioso— realizando el único

acto puramente depravado de que pudiste acusarte en tu vida. En aquella pieza de muebles extraños, pulidos y limpios, la soledad te ajustó su otra cinta sobre el espejo y te viste de súbito terminándote de desnudar ante él. Te despojabas teatralmente, con una perversidad rebuscada y majestuosa, con un aire que pensaste disoluto y soez y quizás haya sido tan sólo paródico, descocado en la imaginación de tu inocencia, aterido y burlesco. No sé si te habrás animado a contarme todo lo que hayas hecho entonces, ignoro si tuviste (y me salteaste) alguna de esas consideraciones absurdas, disparatadamente obscenas de la propia persona, alguna de esas fantasmagorías de la degradación y la impudicia que un adolescente suele pensar o ensayar a solas, para estar seguro de que es libre y el mundo no puede ya tocarlo con nada, enseñarle nada. Te miraste luego largamente, cuajada allí y sin ropa, virgen y todavía no deseada. Los mismos tiradores circulares de los cajones de la cómoda, brillando tenuemente en el tramo que el espejo copiaba a tus espaldas, parecían alusiones carnales hacia tu soledad, círculos inventados por tu deseo. Por tu deseo postergado quién sabe por cuánto tiempo (comenzaste a sentirlo) y por un deseo urgente de agredirte con algo, de envilecerte a solas. Te diste entonces al juego de hacer cabecear el espejo dentro del montante. Si lo empujabas por su mitad inferior y era la parte alta

la que venía sobre tí, veías en primer plano, cercana y como saliéndose del azogue, la raya de tu cabellera vuelta a preparar para el almuerzo, las bandas de tu pelo y el nacimiento de tus senos, la mano que los alzaba y ceñía para proponerlos, con infantil demonismo, a la neutralidad del espejo. Y si lo empujabas en la parte de arriba, el espejo avanzaba hacia tus piernas como una bandeja y era entonces tu sexo el que venía hacia la luna, tu monte de Venus el que subía perezosamente, el que aleteaba su mariposa oscura.

Al cabo de un rato de malvada contemplación, de equívoca adoración de la gran disponibilidad de tu persona, diste vuelta, fuiste hacia la cama y te tendiste desnuda, sin apagar la luz ni desflorar las sábanas resplandecientes y marchitas. No pudiste dormir y hay un par de horas de tu vida que han quedado en aquel aposento, dos horas que perdieron después su contenido pero por las que siempre te sentiste, aprensivamente, emplazada a rendir cuentas. Llegó el momento y te volviste a vestir, de espaldas al espejo. De espaldas al espejo y a la casa, también te fuiste; y al pisar el umbral y entrar de nuevo al clima de la calle polvorienta, en la pulpa madura del verano y de las cinco y media de la tarde, habías ya resuelto tu vida por unos cuantos años, y no tan sólo desligarte sin palabras de aquel pobre muchacho.

El Camino

EL viento movió la mañana, las pequeñas hojas de los olivos en donde terminaba el pueblo. La casa era la última de la carretera.

La mujer se asomó todavía un instante a lo hondo de la sombra. Su marido estaba preso en la cárcel de Jaén. Y ella habría de andar catorce kilómetros para ir a verle.

Desde la puerta, miró a su hija mayor, de siete años, que tenía en la cara el reflejo verde de la parra.

—Volveré por la noche. No te dé miedo, ¿sabes? Volveré para darle de mamar al *nene* —dijo.

—Le daré *papas* al mediodía —dijo la niña. Observó a su madre, simplemente, con una mirada de mujer. Y salió a la puerta, con el niño, de menos de un año, en los brazos.

La madre echó a andar carretera adelante. Empezó a pensar en el hombre que estaba preso. A un lado y a otro ascendían o se descolgaban las lomas. Los olivos retorcían sus cortezas de tierra y sus millares de hojas se agitaban. La mujer llevaba el paquete abrazado, el paquete con el nombre de él. Caminaba; a veces cerraba los ojos. La claridad del día iba cegándose sobre su pensamiento, espesándose dentro oscuramente, como sangre.

Un automóvil cruzó muy de prisa, y la mujer se apartó. Fue ella luego andando por el borde

ANTONIO FERRES es uno de los más conocidos novelistas españoles de hoy. Integra la promoción de intelectuales inconformistas que han renovado el panorama literario español y ha publicado varias novelas importantes en las que predomina la intención social. La *Piqueta*, su primer novela, es de 1959. Al año siguiente publicó, en colaboración con Armando López Salinas, un libro de viajes, *Caminando por las Hurdes*, que fue traducido a varios idiomas. Una nueva novela de este autor (*I Vinti*), fue publicada originalmente en italiano por la editorial Feltrinelli y recientemente apareció otra de sus novelas: *Con las manos vacías* (Seix Barral, Barcelona).

de la carretera, escuchando sus pasos solos o mezclados con el susurro de los viejos árboles. Un sentimiento, un vacío angustioso que deseaba llenar, se le abrió en el pecho. Apretó la mujer el paquete contra sí. Respiró de frente al aire. El sol iba subiéndole por la cara hacia el cielo. Ascendía el sol. Ella recorrió con los ojos todo el campo encrespado de olivos, cavado de barrancos largos y oscuros. A lo lejos ya estaban los picos azules, como pirámides, sierras y detrás otras sierras, todo el mundo. Se perdían.

Pensó tiernamente en el hombre, también en que se encontraba sola. Anduvo más deprisa, como buscándole. No había nadie, ni en la carretera, ni en los barrancos. Miró hacia abajo, en las sombras que dejaban los cerros, llena de ansia.

Debajo del pañuelo le asomaban los cabellos rubios, rodeándole su frente y su cara redonda, de pómulos salientes con manchas rojas. Avanzaba su figura diminuta. Delante por todos lados, estaba el campo con la primera sed del verano. Ella volvió a pensar en el hombre. Sintió como una corriente, dulce, viva, le inundaba el corazón y le desgarraba hasta vertérselo dentro, donde el pensamiento desaparecía y se convertía en un complejo y a la vez simple mundo de sensaciones, de deseos, donde algo murmuraba y le volvía hasta los brazos y la espalda como caricias, como carne. "Pobre", pensó. Todo se hizo como el hombre, con olor suyo, y labios y saliva y venas. La mujer quería, necesitaba verle. No se daba cuenta de cómo ascendía el sol. El día entero sentía el peso duro del sol y gritaba con la voz de las chicharras y de los pájaros. Leyó la mujer el mojón de kilómetro y siguió andando cada vez más intranquila, respirando como ahogada. Todo su cuerpo estaba esperando al hombre. A veces apretaba el paso, corría. De nuevo cerraba los ojos y marchaba con el leve viento en la cara. Notaba más bien, cómo su cuerpo rompía la mañana de principios de verano, el mundo quieto, expectante a su paso, la total necesidad de la tierra haciéndose demasia-

do latente. Los pájaros volaban muy alto buscando el brillo del agua en alguna parte.

La mujer siguió, incansable. Los olivos parecían más polvorientos, aunque el sol estaba bajo todavía. La mujer sentía aquella necesidad que eran latidos, pequeños ahogos. Surgía la tierra a su alrededor con una claridad y una vigencia nuevas. Los olivos redondos, en surcos sobre el campo antiguo, por las lomas, hasta la lejanía que se perdía angustiosamente en sierras y sierras desconocidas. Sintió como si le cayera dentro. Miró todo minuciosamente. Apenas se detuvo, pero miró al árbol grande de la revuelta. Tenía el árbol las hojas del norte quemadas por el invierno pasado. No apartó la mirada del olivo. Recordó que había sido duro el invierno. "Mandé la manta de cuadros y la otra", murmuró. Sin embargo, ahora, sentía el calor pesándole sobre su cabeza y sus hombros pequeños. Pensaba que el hombre tenía que volver, y la embargaba una gran alegría.

Estuvo dando vueltas delante de la cárcel esperando que le llegara el turno para entrar. Llevaba muchas horas allí, todo el día. Miró a las sombras azules de la tarde, a los centinelas asomados sobre las tapias, dentro de las garitas oscuras. Eran muchas gentes silenciosas las que daban vueltas alrededor de la cárcel; querían ver a los presos. La mujer sentía una enorme inquietud, como si todo su cuerpo se hubiera puesto a arder. Solo había conseguido sitio en la última comunicación de por la tarde. Más que nunca deseaba hablar con el hombre, pero le hubiese gustado a la vez detener el tiempo para poder regresar al pueblo antes de que fuera la noche. Deseaba estar a la vez en ambos sitios. Temía por sus hijos y sostenía una lucha interior. Seguía dando vueltas de un lado a otro, sin saber qué hacer para distraerse. Se acercaba al portal donde estaban los empleados, y olía la humedad de la cárcel, miraba las ventanas vacías que daban al patio.

Al fin un funcionario leyó una lista de nombres entre los que figuraba el de su marido. Muchas mujeres entraron dándose empujones para ocupar el sitio delante de las rejas. Ella estuvo buscándole con la vista. Se llamaron y quedaron uno frente a otro. El tiempo parecía breve y a la vez incontable. La mujer era pequeña, se empujó para hablarle. —Tú. —Tú. —Escucha. Todos los músculos y los latidos de sus cuerpos les sacudían. Se devolvían los gestos. No veían nada

de lo que les rodeaba. ¿Y los chicos? —Los chicos. Ella se empujó de nuevo. Se quedó parada mientras él la acosaba con los ojos. La mujer sintió que ella era muy importante, a pesar de todo, lo único que permanecía en pie, entre aquel hombre y todo lo que ocurriera luego. Están muy bien. Me preguntan por tí —dijo.

Siguieron gritando, tartamudeando. Fueron sólo quince minutos. Había sonado el timbre por última vez. La mujer le miró a través de las dos rejas, del pasillo y de las telas metálicas, tan finas, por las que no cabía ni un dedo.

—Tendrás dinero para coger el coche hasta el pueblo —dijo el hombre.

—Claro que tengo —dijo ella.

Siguieron haciéndose gestos con las manos, por encima de las voces, de las filas de hombres y mujeres, de los gritos de adiós. La mujer vio cómo él se movía a lo largo del pasillo. La silueta de él estaba borrada entre las telas metálicas, como muy lejana e imposible. Vio cómo el hombre desaparecía por la puerta entre los otros presos y los vigilantes.

Echó a andar por la calle con las manos vacías, sin nada. No sabía donde poner la manos. Ardía el sol último sobre los tejados de las casas, sobre el castillo en las ruinas que dominaba la ciudad. Jaén estaba como dormida, o muerta; sus calles estrechas llenas por la voz de las campanas de la catedral. La mujer anduvo deprisa hasta llegar a la carretera. Fue entonces cuando se dio perfecta cuenta. No tenía dinero para el coche de línea y la noche la cogería en pleno camino. Sentía miedo. Le dolían los pechos porque en todo el día no había dado de mamar al niño. Se puso a andar más deprisa, contra el ocaso que había puesto rojo todo el olivar, las escasas nubes.

Duró sólo un momento. La noche salía de la tierra, de los barrancos. La mujer sintió un viento caliente que la obligaba a caminar, la empujaba en la espalda. No podía regresar a la ciudad, ni esperar al día siguiente. Tenía que vencer el temor a la noche. Los picos de la sierra iban borrándose en el oscuro horizonte. La carretera era una línea gris, de acero. Fue apagándose. Desaparecieron los árboles. La oscuridad se abrió casi de golpe sobre el campo. Iba la mujer adentrándose en su propio temor, sin atender más que a aquello. Pensó que los chicos estarían solos, acurrucados en la cama. Sintió la llamada de sus hijos, la notaba oscura.

mente, como esa molestia en sus pechos llenos, como un ahogo.

Todo estaba dejado de la noche, las lomas, las sierras de todo el mundo, los árboles, los diminutos animales esperando el sol. La mujer sintió que el miedo le subía desde el vientre y se le vertía líquido por la piel de la espalda, le hacía temblar a pesar del valor del viento. Entonces la mujer corría más. Huía de la inmovilidad de la noche. Corría y luego caminaba despacio, temerosa de sus propios pasos. En medio de su miedo la misteriosa osamenta de los olivos, el olor inconfundible de las cortezas parecían también querer vencerla, dejarla allí clavada, confundida con toda la tierra. El cielo era bajo e inmediato, aplastado de pequeñas estrellas. Se veía la mujer caminando bajo una bóveda curvada e indiferente. Le pareció que no podía estar perdida. El fuego de la vida se le quemaba dentro. Tenía que mantener aquella lumbre de su pecho, arrojarle todo el alimento de su sangre. Debía mantenerse pura entre el hombre y sus hijos, seguir erguida, siempre hacia adelante. Recordó la figura del hombre entre las telas metálicas. Los nervios y los músculos se le ponían duros. Le bajaban las lágrimas y le estallaban en la garganta. No se dejaría vencer. Sentía el eco de las palabras del hombre, más fuertes que cualquier temor: "¿Y los chicos? ¿Qué es de los chicos?" Sabía que todo ese montón caliente de amor, la familia, como una simiente sobre el campo iría con ella, viviría mientras su cuerpo pudiera mantenerse en pie, ir y venir por aquel camino. Notaba como si toda su carne se renovase, con fuerzas aun, con esperanza para volver a empezar, para saltar las hogueras la noche de San Antón, como en su niñez. Se sentía deseosa de todo, presentía el olivar, las hojas moviéndose, casi todavía era moza, muchacha. Y luego, como un grito, pero ella ya apenas le hacía caso, la embargaba una necesidad que no se parecía a ninguna otra, el recuerdo soñoliento de la cabeza blanda y de

la boca del hijo en su seno, de la succión tibia de la boca hambrienta del hijo. "La chica le habrá dado de comer", pensaba. Quería llegar pronto, lo antes posible. Cubrir el camino entre su marido y sus hijos. "La chica es todavía pequeña, muy pequeña". El aire le empujaba caliente en la espalda.

Estuvo bajo aquella impresión, cuidando sólo de caminar, de mantener su marcha, buscando con sus pies la superficie lisa de la carretera, el ruido de la arena fina contra el asfalto. A los lados se amontonaba el mundo, se desplomaba desde los árboles invisible. La mujer seguía adelante, sin salirse de aquella senda. Del fondo de la oscuridad surgía un río ardiente de esperanza, con olor de tierra y de jaras. Pensó la mujer que iba a abrazar los cuerpos de sus hijos, sobre la cama grande, y que en la noche oía el jadear de sus gargantas.

Vio las luces del pueblo. Corrió hasta llegar a la casa ardiente de ansias. La puerta estaba entornada. Tropezó con los ojos de su hija. La chiquilla levantó la mirada desde la cama donde estaban acostados los dos pequeños. Permanecía la niña sentada junto a la cama, frente al sueño de los hermanos. Tenía los ojos mucho más viejos que el resto de su cuerpo, en una prematura espera, como la de cualquier mujer, ocupando aquel puesto muy pronto, más de prisa que cualquier otro ser de este mundo, delante incluso de la misma vida, antes de que sus entrañas jóvenes germinaran.

La mujer sintió que se ahogaba.

—No he podido llegar más temprano —murmuró—. Tengo que darle de mamar al niño.

Se acercó a la chiquilla y le tocó la cabeza.

La niña dijo:

—Busqué un poco de leche para ellos. Ya tenían hambre y fui a pedirla por ahí.

La madre se tapó el llanto con las manos, mientras una mezcla de sentimientos sacudía su cuerpo.

Fuegos Cruzados

¿Crisis de la novela o crisis de novelistas?

Alberto Moravía

Novelistas en dificultades

Hemos tenido ocasión, recientemente, de leer diferentes artículos sobre la crisis de la novela. El mundo moderno, ateniéndonos a lo que dicen, sería demasiado rico, complejo e indescifrable para quedar representado en la novela tradicional, cuyos esquemas inmóviles, cerrados y coherentes, se revelarían incapaces de dar cuenta de una realidad en perpetuo movimiento y en perpetua transformación. También la novela debería adaptarse a la época; en lugar de tratar de obtener un juicio desde ya imposible, debería tornarse semejante al mundo en el cual vivimos y donde nada se produce que tenga verdaderamente un comienzo, una evolución y un fin, es decir, donde nada puede ser contado como una historia; este mundo no conoce protagonistas, ni héroes, ni personajes típicos, sino solamente individuos, con los que no es posible, finalmente, mantener relaciones seguras porque nos falta la mediación de una ideología, o mejor todavía, porque las hay en demasía.

ALBERTO MORAVIA y ALAIN ROBBE-GRILLET representan dos actitudes muy distintas en el actual panorama novelístico europeo. Los dos textos que reproducimos responden a una misma finalidad: esclarecer los problemas de la novelística contemporánea. ¿Hay crisis de la novela? ¿Hay, por el contrario, crisis de novelistas? ¿Se habrán equivocado éstos, al abordar los aspectos del mundo contemporáneo, con un criterio eminentemente subjetivo y deshumanizado? ¿Qué es el "compromiso" del escritor según Robbe-Grillet? Aunque en forma breve, a estos planteos tratan de dar respuesta, de muy distinta manera, los textos de Moravía y del escritor francés.

Desde luego, la novela debería ser lo contrario de lo que ha sido hasta el presente: no construida, sino fluente, informe y, en cierto modo, deshuesada; no escrita, sino hablada, y recurriendo tan pronto al automatismo del soliloquio como a la inmediatez de los "argots" y los dialectos, o todavía a la subjetividad de los diferentes niveles de conciencia y de cultura. De todos modos, la novela debería ser sobre todo anti-humanista, en el sentido que mostraría la deficiencia y la simplicidad del hombre frente a los acontecimientos y a las situaciones complejas y grandiosas. En una palabra, el personaje debería estar colocado en el mismo plano que los objetos, un objeto él mismo entre todos los demás objetos.

Nos gustaría hacer notar, por nuestra parte, que el mundo moderno no es, de ninguna manera, más rico, más complejo y menos descifrable que en épocas pasadas. Si es posible pronunciar un juicio sobre una materia tan lábil y tan contradictoria, diríamos que el mundo moderno se distingue por su simplicidad, su pobreza y que es descifrable. Se observa en él una sorprendente incapacidad creadora, singularmente iluminada mediante una comparación con el siglo pasado, al mismo tiempo que un formidable esfuerzo de organización de las ideas y de las invenciones tomadas precisamente del siglo diecinueve. No hay una sola idea de la que nos alimentemos actualmente, sea el socialismo o el darwinismo, el psicoanálisis o la abstracción, el decadentismo o el nacionalismo, que no sea una creación del siglo anterior. Nuestro mundo es, en el fondo, un mundo de tipo alejandrino, en el que es vulgar lo que antes era original; diluido lo que era concentrado; reelaborado lo que era auténtico.

Es natural que en un mundo semejante la ciencia haya tomado una importancia predominante: ella es la única capaz de llevar a su fin una operación de organización y sistematización tan gigantesca. Nuestro mundo está en una fase de dilatación

y de expansión, lo que significa que pierde en calidad y profundidad lo que gana en extensión. Es el mundo de la civilización de masas: es decir que su objetivo principal es distribuir y tornar accesible al mayor número lo que antes pertenecía a unos pocos. Consagrado enteramente a la prosecución de este fin, el mundo moderno parece haber dejado de lado, al menos por el momento, los que antaño se llamaban los grandes problemas de la humanidad; aquellos que en verdad hacían complicada, rica y dramática la vida de los hombres. No hay ninguna duda que la novela tradicional, que reflejaba la vida de las sociedades estrechas y bien articuladas, y cuya técnica era afín a los sistemas de valores y las estructuras de estas sociedades, es inapta para representar un mundo como el nuestro. El mundo moderno tiende más bien, irresistiblemente, a ponerse fuera de la historia. Alguien ha podido decir, con ingenio, que estamos penetrando en una nueva prehistoria. Luego la novela está ligada a una concepción temporal que es antes que nada histórica. En cierto sentido, no solamente las novelas de Manzoni y de Scott, sino también las de Dostoyevski y de Stendhal, y aún las de Proust y Musil son novelas históricas.

Pero es probable que el problema sea otro. Visto desde el interior, por alguien que forma parte de él y que no quiere salir y mirarlo desde el exterior, o porque no es capaz, el mundo moderno —y todo otro mundo también, aún más simple y más ordenado— parecería complicado, indescifrable y absurdo.

La comparación que viene a la memoria es la de alguien que se encontrara en la sala de máquinas de un submarino, y que quisiera, del enorme conjunto de llaves, palancas, botones, manijas y ruedas, deducir la forma exterior del navío. ¿Por qué esta comparación? Porque siempre el mundo parece complicado e incomprensible para quien lo mira desde el interior, formando parte de él. El hallazgo de un libro como *El Extranjero*, de Camus, consiste en hacer mirar el mundo a alguien que no está en condiciones de ubicarse en el exterior: el absurdo surge de la imposibilidad de reconocer la forma del mundo; y esta imposibilidad resulta, a su vez, de la

ausencia de un esquema racional que puede comprender esta forma. Pero es claro por parte de Camus que se trataba de un *parti pris*: un personaje como el suyo no podía dejar de encontrar absurdo el mundo, cualquiera que se tratase, el de 1954 como el de 1545, o de toda otra época. Sucede lo mismo con los personajes de Beckett.

Señalamos hace algún tiempo, a propósito de la diferencia que puede existir entre la novela y el relato, que no hay novela sin estructura ideológica; el relato, por el contrario, puede muy bien no tenerla. La novela está así más cerca del ensayo, el relato de la poesía lírica. ¿Qué entendemos con esto? Queremos decir, precisamente, que la novela debe ofrecernos una representación de la forma del mundo, y que no puede hacerlo sin la intervención de una ideología, o de una convención racional, que permita al novelista mirar el mundo desde afuera. Es inútil, en efecto, insistir sobre el lenguaje, si este lenguaje conduce a transportar sobre la página, de una manera en el fondo naturalista y por así decirlo fotográfica, el caos propio de todo mundo visto desde el interior. Las modificaciones aportadas al lenguaje son siempre legítimas, sobre todo cuando se trata de reemplazar un instrumento gastado por otro, que aprehende y adhiere mejor; pero estas modificaciones no pueden cambiar la realidad, sólo pueden restituírnosla.

Pensamos a veces en ciertos milagros de la novela. Por ejemplo, en la creación de *Don Quijote*, en un mundo mucho más rico, más complicado y menos descifrable que el nuestro. Una novela como *Don Quijote* representa un vigoroso esfuerzo, coronado por un éxito completo, para reconocer la forma del mundo. ¿Cómo se produjo este milagro? Junto a un gran número de condiciones favorables, propias de la creación artística, la capacidad de Cervantes, sin ninguna duda, de estar a la vez dentro y fuera de su mundo; de formar parte de él y, al mismo tiempo, no formar parte; de vivir en él viéndose vivir.

Así, bien pensado el problema, no se trata tanto de una crisis de la novela como de una crisis de novelistas. La diferencia no es grande, es posible, pero importante.

La novela es lo que es; su objetivo no ha cambiado desde las novelas griegas hasta hoy; han cambiado los medios para alcanzar su objetivo. Los novelistas modernos no han vivido posiblemente todavía lo suficiente en este mundo de hoy. Es necesario que vivan en él, que acierten a contemplarlo el tiempo necesario para poder luego representarlo en sus escritos con la forma que le es propia.

A. Robbe-Grillet

La literatura perseguida por la política

Me encantan los congresos de escritores. No asisto a todos, hay demasiados, de Florencia a Buenos Aires y de Treves a Chicago. Pero casi siempre acepto la invitación. Cada vez regreso decepcionado: allí apenas se habla de literatura, si es que se toca el tema.

El verano pasado se trataba de la novela moderna (reunión realizada en Rusia) y del teatro moderno (en España). Como es costumbre, en ambas no se habló más que de política, y naturalmente al nivel más elemental y estereotipado: denuncia del fascismo, condenación de la guerra, lucha contra la injusticia, etc.

Los escritores no tienen por qué ser políticos brillantes. E indudablemente es normal que en este campo la mayoría de ellos se conforme con ideas simples y vagas. Pero, ¿por qué empeñarse en expresarlas públicamente cada vez que se les presenta la ocasión? ¿Por qué jamás tienen algo distinto que decir cuando se les pide subir a la tribuna? ¿Por qué se empeñan en rebajar sus propias obras asimilándolas a la expresión e ilustración de banalidades humanitarias de más de cien, si no tres mil años de antigüedad?

En mi opinión, lo que ocurre es simplemente que les avergüenza ser escritores y viven en el perpetuo terror de que se les reproche serlo, de que se les pregunte por qué escriben, para qué sirven, cuál es su función en la sociedad.

Por supuesto, tales preguntas son absurdas. El escritor, como cualquier otro artis-

ta, no puede saber para qué sirve. Para él la literatura no es un medio que pone al servicio de causa alguna; y cuando uno escucha a orillas del Neva el elogio de ese "buen instrumento" que es la novela del siglo XIX, ese buen instrumento del cual, según las insistentes acusaciones de la crítica soviética, quiere apartarse la Novela Nueva (cuando pudiera servir aún para exponer al pueblo los males del mundo actual y los remedios de moda, mejorando si hace falta algunos detalles, como si se tratara de perfeccionar una hoz o un martillo), cuando se nos aturde con la "responsabilidad" del literato y (en la tierra de María Estuardo) con el didactismo brechtiano, no tenemos más remedio que contestarles que se burlan de nosotros, que la novela (o el teatro) no es un instrumento y que tal vez, desde el punto de vista de la sociedad, sea verdad que no sirve de mucho.

Es cierto que el novelista está comprometido —pero lo está de todos modos, y ni más ni menos que todos los demás hombres— en cuanto que es el ciudadano de un país, una época, un sistema económico, que vive en medio de costumbres y reglas sociales, religiosas, sexuales, etc.

En resumen, está comprometido en la exacta medida en que no es libre; y una de las formas particulares —y virulenta— que toma en este momento la restricción de su libertad es, precisamente, esta presión que ejerce la sociedad al tratar de hacerle creer que escribe por o contra ella (que viene a ser lo mismo). Se da allí un caso sumamente interesante de lo que actualmente se ha convenido en llamar *alienación*.

Seamos claros: el escritor, como todo el mundo, sufre con las desgracias de sus semejantes; es deshonesto pretender que escribe para remediarlas. El novelista que declaró en Leningrado que escribía para luchar contra el fascismo me hace reír, aunque fuera alemán; y entraría en sospechas sobre sus cualidades de escritor, si no comprendiera que ni siquiera él sabe por qué escribe, y que sus pretextos carecen de importancia.

Lo mismo ocurre con las generosas profesiones de fe pacifistas de Joan Littlewood en Edimburgo. ¿Creerá realmente que su

obra (la que vimos este año en el *Théâtre des Nations*) decidirá efectivamente a los hombres a evitar para siempre las guerras, puesto que allí muestra sus inconvenientes y mentiras? ¡Qué va! Sería demasiado fácil. No hay duda de que, por el contrario, se debe desconfiar de un público que, en el teatro o los salones de los congresos, se entusiasma al escuchar los arrebatos de esas grandes almas.

En cuanto a nosotros, pobres novelistas, autores dramáticos o cineastas, si nos atrevemos a decir que nuestro interés se dirige ante todo a la literatura (o al cine); que la forma de los libros, obras teatrales o *films* nos parece mucho más importante que las anécdotas —así sean antifascistas— que puedan hallarse en ellos; que en el momento de la creación ignoramos lo que tales formas significan y con mayor razón para qué podrían servir, entonces, tanto en Edimburgo como en Leningrado, en Sao Paulo o Barcelona, la reprobación general nos cae encima de inmediato. Se nos señala con el dedo. Se sospecha que tramamos algún complot contra la clase obrera.

Rápidamente los reproches se convierten en injurias: "gratuito", "formalista", "malsano", "decadente", "inhumano...".

Pero hay una cosa curiosa que habría de inquietar a nuestros progresistas personajes: que se encuentran de tal modo perfectamente idénticos y tranquilos en el campo progresista y en el mundo burgués, las mismas ilusiones, el mismo culto al pasado, el mismo vocabulario y, en fin de cuentas, los mismos valores.

Hasta se podría decir que los soviéticos ponen todo su empeño en ello. En Leningrado, se pasaban alegremente la pelota de uno a otro. En Edimburgo, el delegado ruso se ganó con creces —y bajo las aclamaciones de la multitud— la palma de oro del academicismo y los buenos sentimientos. Probablemente algunos de los jóvenes escritores del Este comiencen al fin a desconfiar de todo eso; pero les queda mucho camino por andar: Granin citaba a Saint-Exupéry como ejemplo de las búsquedas de la joven literatura occidental que le interesaban en ese momento; los autores bien vistos —por prudencia o convicción— siguen cantando los méritos del realismo so-

cialista, es decir, de la novela burguesa tipo 1840 y bajo control gubernamental.

Se dice que nuestro arte es "gratuito"; pero, ¿cómo quieren que la literatura logre seguir día a día las fluctuaciones de la política que imponen? Recuérdese que no hace tanto tiempo el realismo socialista consistía en ilustrar los méritos de Stalin.

¿"Formalista"? Por supuesto, sabemos qué formas literarias son el verdadero contenido de los libros, y las que ustedes predicán nos parece que representan justamente el mundo que dicen combatir.

¿"Malsano"? Tienen ustedes una buena salud que nos impacienta: se parece demasiado a la de nuestro Michel de Saint-Pierre.

¿"Decadente"? ¿En relación a qué? ¿"Inhumano"? ¿No será más bien que la concepción del hombre que ustedes predicán ya comienza a fallar?

Pues si resulta comprensible que la crítica burguesa occidental se empeñe en defender (aunque más tímidamente que ustedes) formas novelescas —por ejemplo— que para ella encarnan evidentemente la edad de oro de la novela y el paraíso de los propietarios, nos resulta escandaloso que ustedes combatan por la misma causa y hablen de un género novelesco *inocente y natural* del que ya Flaubert comenzaba a dudar.

Arthur Adamov, uno de nuestros brechtianos de vanguardia, se indignaba en Escocia de que se opusiera "poético" a "político". Sin embargo, eso no es culpa nuestra.

No creemos que la literatura sea un medio de expresión sino de búsqueda. Y ni ella misma sabe jamás lo que busca. No sabe qué es lo que tiene que decir. "Poético" es, para nosotros, algo que significa invención, invención del mundo y del hombre, invención constante y perpetuo replantearse problemas. "Política", demasiado lo vemos todos los días, tanto en el Este como en el Oeste, no quiere decir más que respeto a las reglas, reducción del pensamiento a estereotipos, miedo pánico a toda impugnación.

Por esas razones, sólo el realismo socialista conviene a la "expresión" de toda política —hasta la de extrema derecha. Y por lo mismo, la política, en fin de cuen-

tas, no nos interesa para nada. Por las mismas razones preferimos nuestras búsquedas, dudas y contradicciones, nuestra alegría de aún poder inventar algo.

Si no les gusta, hagan un esfuerzo ustedes, los hombres de partido. Inviertan su formalismo, el peor de todos, que consiste

en erigir las formas del pasado en leyes definitivas y adorarlas en sus catedrales (¡ah, las innumerables tumbas de Tolstoi ante las que hemos tenido que inclinarnos!)

...Pero en la historia no hay nada capaz de probar que tal política viva, en movimiento, llegue a ser posible algún día.

narradores rumanos

antología de prosistas rumanos de ayer y de hoy

(Edición al cuidado de Mario Benedetti)

Un panorama de una de las literaturas más vivaces de Europa, que incluye a narradores de tan sólido prestigio como Ion Creanga, I. L. Caragiale, M. Sadoveanu, Panait Istrati y Zaharia Stancu, traducidos especialmente para esta edición por los mejores escritores uruguayos.

EN LAS BUENAS LIBRERIAS DE AMERICA LATINA



editorial

Ciudadela 1389 — Montevideo (Uruguay)

Carlos Drummond de Andrade

Canto al hombre del pueblo Charlie Chaplin

(Traducción y nota de Rodolfo Alonso)

I

*Era preciso que un poeta brasileño,
no de los mayores, sino de los más expuestos a la burla,
girando un poco en tu atmósfera o en ella aspirando a vivir
como en la poética y esencial atmósfera de los sueños lúcidos,*

*era preciso que ese pequeño cantor obstinado,
de ritmos elementales, venido del pueblito del interior
donde no siempre se usa corbata pero todos son extremadamente corteses
y la opresión es detestada, si bien que el heroísmo se bañe en ironía,*

*era preciso que un antiguo muchacho de veinte años,
prendido a tu pantomima por filamentos de ternura y risa, dispersos en el tiempo,
viniese a recomponerlos y, hombre maduro ya, te visitase
para decirte algunas cosas, bajo forma de poema.*

*Para decirte cómo te aman los brasileños
y que en eso, como en todo lo demás, nuestra gente se parece
a toda la gente del mundo — inclusive a los pequeños judíos
de bastoncito y galera, zapatos largos, ojos melancólicos,*

*vagabundos que el mundo rechazó, pero zumban y viven
en los films, en las calles torcidas con letreros: Fábrica, Peluquero, Policía,
y vencen el hambre, eluden la brutalidad, prolongan el amor
como un secreto dicho al oído de un hombre del pueblo caído en la calle.*

*Bien sé que el discurso, arrullo burgués, no te envanece,
y acostumbras dormir mientras los vehementes inauguran la estatua,
y entre tantas palabras que como autos recorren las calles,
sólo las más humildes, de insulto o beso, te penetran.*

*No es la felicitación de los devotos ni la de los partidarios la que te ofrezco,
ellos no existen, sino la de los hombres comunes, en una ciudad común,
ni hago mucha cuestión de la materia de mi canto en torno a ti
como un ramo de flores mandado por vía postal al inventor de los jardines.*

*Hablan por mí los que estaban sucios de tristeza y feroz disgusto de todo,
que entraron al cine con la aflicción de ratones huyendo de la vida,
son dos horas de anestesia, oigamos un poco de música,
visitemos en lo oscuro a las imágenes — y te descubrieron y se salvaron.*

*Hablan por mí los abandonados por la justicia, los simples de corazón,
los parias, los fallidos, los mutilados, los deficientes, los recalcados,
los oprimidos, los solitarios, los indecisos, los líricos, los pensativos,
los irresponsables, los pueriles, los cariñosos, los locos y los patéticos.*

*Y hablan las flores que tanto amas cuando son pisadas,
hablan los cabos de vela, que comes en la extrema penuria, hablan la mesa,
/los botones,
los instrumentos del oficio y las mil cosas aparentemente encerradas,
cada trozo, cada objeto del sótano, cuanto más oscuro más hablan.*

II

*La noche baña tu ropa.
Mal la disfrazas en el chaleco abigarrado,
en la helada pechera de baile,
de un imposible baile sin orquídeas.
Estás condenado a lo negro. Tus pantalones
se confunden con la sombra. Tus zapatos
hinchados, en lo oscuro del callejón,
son hongos nocturnos. La galera,
sol negro, cubre todo esto, sin rayos.
Así, nocturno ciudadano de una república
enlutada, surges a nuestros ojos
pesimistas, que te inspeccionan y meditan:
Eres el tenebroso, el viudo, el inconsolable,
el cuervo, el nunca más, el llegado muy tarde
a un mundo muy viejo.*

*Y la luna se posa
en tu rostro. Blanco, de muerte blanqueado,
que sepulcros evoca, más que astas
submarinas y álgidas y espejos
y lirios que el tirano mutiló, y caras
amortajadas en harina. El bigote
negro crece en tí como un aviso
y luego se interrumpe. Es negro, corto,
espeso. El rostro blanco, de lunar materia,
cara cortada en lienzo, dibujo en la pared,
cuaderno de infancia, apenas imagen,
mientras que los ojos son profundos y la boca viene de lejos,
sola, experta, callada viene la boca
a sonreír, aurora, para todos.*

*Y ya no sentimos la noche,
y la muerte nos evita, y disminuimos
como si al contacto de tu bastón mágico volviésemos
al país secreto donde duermen niños.
Ya no está el escritorio de mil fichas,
ni el garage, la universidad, la alarma,
está realmente la calle abolida, tiendas repletas,
y vamos contigo a reventar vidrieras,*

Elaborado por el personal de la Oficina de Estadística y Censos, con base en los datos de la Encuesta de Población y Vivienda de 1990.

La intervención del oficio y las mil cosas que se encuentran en el mundo, cuando más oscuro más habían.

La obra tiene un valor
muy alto en el campo editorial,
es un libro que se debe
de leer para poder
dejar de ser un lector
de libros y ser un lector
de libros. La obra
es un libro que se debe
de leer para poder
dejar de ser un lector
de libros y ser un lector
de libros.

[illegible][illegible]

Tu palacio se disipa, te lame el sueño,
nadie te quiso, todos poseen,
todo buscaste dar, nada te tomaron.

Entonces caminas en el hielo y rondas el grito.
Pero no tienes gana de fiesta, ni orgullo
ni herida ni rabia ni malicia.
Eres el propio buen-año, que te detienes. La casa pasa
corriendo, los copos vuelan,
los cuerpos saltan rápido, las amadas
te buscan en la noche... y no te ven,
tú pequeño,
tú simple, tú cualquiera.

Estar tan solo en medio de tantos hombros,
andar de a mil en un solo cuerpo, menudo,
y tener brazos enormes sobre las casas,
y tener un pie en Guerrero y otro en Texas,
hablar así en chino, en marañense,
en ruso, en negro: ser uno solo, de todos,
sin palabra, sin filtro,
sin ópalo:
hay una ciudad en tí, que no conocemos.

V

Una ciega te ama. Los ojos se abren.
No, no te ama. Un rico, en alcohol,
es tu amigo y lúcido repele
tu riqueza. La confusión es nuestra, que olvidamos
lo que hay de agua, de soplo y de inocencia
en el fondo de cada uno de nosotros, terrestres. Pero, oh mitos
que cultivamos, falsos: flores pardas,
ángeles desleales, cofres redondos, jadeos
poéticos académicos; convenciones
del blanco, azul y rojo; maquinismos,
telegramas en serie, y fábricas y fábricas
y fábricas de lámparas, prohibiciones, auroras.
Quedaste apenas un obrero
comandado por la voz colérica del megáfono.
Eres tornillo, gesto, mueca.
Recojo tus pedazos: todavía vibran,
lagarto mutilado.
Tomo tus pedazos. Unidad
extraña es la tuya, en mundo así pulverizado.
Y nosotros, que a cada paso nos cubrimos
y nos desnudamos y nos enmascaramos,
mal retenemos en tí el mismo hombre,
aprendiz
bombero
cajero

confitero
emigrante
forzado
maquinista
novio
patinador
soldado
músico
peregrino
artista de circo
marqués
marinero
cargador de piano

apenas siempre entre tanto tú mismo,
el que no está de acuerdo y es afable,
el incapaz de propiedad, el pie
errante, la calle
huyendo, el amigo
que deseáramos retener
en la lluvia, en el espejo, en la memoria
y que seguimos perdiendo.

VI

Ya no pienso en tí. Pienso en el oficio
a que te entregas. Extraño relojero,
hueles la pieza desmontada: los resortes se unen,
el tiempo anda. Eres vidriero.
Barres la calle. No importa
que te roa el deseo de partir; y la esquina
haga de tí otro hombre; y la lógica
te aparte de sus fríos privilegios.
Está el trabajo en tí, más caprichoso,
mas benigno,
y de él surgen artes no burguesas,
productos de aire y lágrima, indumentos
que nos dan ala o pétalos, y trenes
y navíos sin acero, donde los amigos
hacen rueda y viajan por el tiempo,
libros se animan, cuadros se conversan,
y todo liberado se resuelve
en una efusión de amor sin paga, y risa, y sol.

El oficio, es el oficio
que así te pone en medio de todos nosotros,
vagabundo entre dos horarios; mano conocida
en el batir, el cortar, el hilar, el revocar,
el pie insiste en llevarte por el mundo,
la mano toma la herramienta: es una navaja,
y al compás de Brahms haces la barba
en este salón desmemoriado en el centro del mundo oprimido
donde al fin de tanto silencio y hueco te recobramos.

Fué bueno que callases.

*Meditabas en la sombra de las llaves,
de las corrientes, de las ropas rayadas, de las cercas de alambre,
juntabas palabras duras, piedras, cemento, bombas, invectivas,
anotabas con lápiz secreto la muerte de mil, la boca sangrienta
de mil, los brazos cruzados de mil.*

*Y nada decías. Y un pastel, una náusea
formándose. Y las palabras subiendo.*

Oh palabras desmoralizadas, entretanto salvas, dichas de nuevo.

*Poder de la voz humana inventando nuevos vocablos y dando soplo a los
/exhaustos.*

*Dignidad de la boca, abierta en ira justa y amor profundo,
crispación del ser humano, árbol irritado, contra la miseria y la furia de los
/dictadores,*

*oh Carlitos, amigo mío y nuestro, tus zapatos y tu bigote caminan
/en una calle de polvo y esperanza.*

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, brasileño, nació en el poblado de Itabira ("Principalmente nací en Itabira. / Por eso soy triste, orgulloso: de hierro"), estado de Minas Geraes, el 31 de octubre de 1902. Es, sin duda, uno de los más altos exponentes de la mejor poesía latinoamericana contemporánea.

Fué él uno de los iniciadores, hacia 1925, de aquel llamado "movimiento modernista" (nada tiene que ver con la retórica rubendariana conocida por nosotros) que renovó totalmente el rostro y el espíritu de la poesía brasileña. Entre esos poetas, los mejores de su país —que opusieron el riesgo al formalismo, la vida a los salones— pronto la trascendencia de su obra había de individualizarlo.

Decidido a no ser "el poeta de un mundo caduco", Drummond de Andrade rompió no sólo las ataduras del academicismo, sino también las de todo lo que niega al hombre su grandeza. Su palabra, tendida entre la gracia y la ironía, entre el amor y la angustia, entre la esperanza y el miedo, participa con lúcida entrega de toda la realidad, hace de ella poesía.

Y el suyo no es un simple mensaje de buena voluntad. Su realismo "no consiste en fotografiar el mundo sino en la sinceridad de ser hombre en el poema". Los grandes y pequeños sucesos, "la enorme realidad", han sido convertidos por él en permanente maravilla. Sin concesiones, canta, aún sabiendo que "La vida es gorda, oleosa, mortal, subrepticia".

EL DESIERTO ROJO

en la carrera de Michelangelo Antonioni

Esteban Otero

Muchos se niegan a admitir el valor artístico de los films de Antonioni y efectivamente varios aspectos de su obra pueden ser discutidos.

Hay quienes afirman que se trata del más renovador de los directores cinematográficos de la actualidad, aquél que con su obra ha abierto nuevos caminos para este tipo de expresión, es decir, que ha sido renovador en el aspecto más profundo del quehacer artístico, el aspecto formal. En sus primeros films, renovador en cuanto a la "mise en scène" (en el estricto sentido que este término posee en el cine y no como una mera transposición a este medio de su significado para el teatro); después, en los últimos (a partir de "La aventura"), en la coordinación magistral de todos los elementos que coinciden en el cine, arte fundamentalmente plástico. Los más analizadores pudieron observar, también, una progresiva deshumanización de su arte, al tiempo que tendía más y más hacia la abstracción.

Pero también, otros, que no gustan del estilo de este director, le objetan oscuridad expresiva, falta de "calor" en los personajes, lentitud e insistencia en la presentación de un tema: la tan conversada y debatida "alienación". Algunos, como la revista *Cinema Nuovo* que dirige el Sr. Guido Aristarco, llegan hasta a decir que

la deficiencia fundamental de los films de Antonioni es su "carencia de soluciones para los problemas planteados".

1. M. Antonioni es autor de pocos films: ocho cortometrajes entre 1943 y 1955, nueve cortometrajes y un episodio de un film en "sketches" desde 1950 hasta la fecha. En nuestro país se conocen todos los films de largo metraje y ninguno de los cortos de este autor.

La revisión ordenada de los films de Antonioni produciría, en cualquier espectador atento, el reconocimiento de un estilo, que ya existía en *Pasión prohibida* (1950), *Los vencidos* (1952), *La Señora sin camelias* (1952-53), *Suicidio intentado* (episodio de *Amor en la ciudad*, 1953), *Las amigas* (1955) y *El grito* (1957).

La carrera de Antonioni tiene un alza repentina, algo así como un "arribo a la madurez", al dominio de un estilo (que él mismo ha iniciado), en los tres films siguientes: *La aventura* (1959), *La noche* (1960), y *El eclipse* (1961). Hay un lapso mayor de tiempo entre esta última y *El desierto rojo*, que se estrenó en Europa en el año 1964.

2. Puede observarse con la lectura de los datos de su filmografía, varias constantes de importancia:

- a) Permanencia de un mismo director de fotografía, Gianni di Venanzo, en la mayoría de sus films.
- b) Permanencia de un músico, Giovanni Fusco.
- c) Ausencia casi total de "grandes actores" en sus films, salvo en *La noche*, donde actúan Jeanne Moreau y Marcelo Mastroianni.

ESTEBAN OTERO nació en Montevideo en 1936. Cursó estudios en el Instituto de Profesores, de donde egresó en 1958, ejerciendo actualmente el profesorado en Enseñanza Secundaria. Ganó, con otros poetas jóvenes, el Premio de Poesía convocado por la 2ª Feria Nacional del Libro. Le interesa el cine y ha ejercido, ocasionalmente, la crítica.

- d) Lo más importante: todos sus films (salvo *Las amigas*, que está basado en *Entre mujeres Solas*, novela de Pavese) son de tema original de Antonioni y en todos, sin excepción, interviene de manera preponderante en la elaboración del libreto y de los diálogos.

Esto tiene como consecuencia fundamental la responsabilidad total del director con respecto de sus films, al haber formado un equipo coherente a lo largo de su carrera; puede decirse que sus films son "films de autor", creación de uno solo, en el sentido más estricto en que usan esta expresión los críticos franceses.

3. La temática permanece constante a lo largo de todos los films. Pero cual sea esa temática es algo que los críticos han discutido mucho; los más insisten sobre "la pintura de la alienación del hombre (y la mujer) contemporáneos en la sociedad capitalista". Hablar de alienación implica que en el director que estudiamos se encuentra una visión crítica con respecto a sus personajes, mejor dicho, con respecto a la conducta de sus personajes. Pienso, por el contrario, que el cine de Antonioni, como todo buen cine (como todo arte narrativo) cuenta historias (que pueden ser de los más diferentes tipos), por medio de imágenes, lo que comporta un hecho plástico.

La visión del autor (que podía comprometerse de otra manera en su asunto planteando, por ejemplo, soluciones) es en este caso absolutamente objetiva. Creemos, de todos modos, que no puede ser de otra manera ya que el campo de la ética normativa es ajeno al arte; quizá hasta el término "objetivo" usado más arriba es superfluo, ya que la pintura que el artista hace de su objeto es otro objeto que no necesita adjetivación y aún cuando esta adjetivación existiese los valores estéticos no se modificarían por ello.

Lo que permanece como cierto es que la mayoría de los films de Antonioni (salvo *El desierto rojo*) hacen pintura de sentimientos y de los diversos aspectos que

toman las relaciones humanas en el mundo contemporáneo, con un especial interés en la descripción de personajes femeninos. No estaría demás puntualizar que el mismo Antonioni ha dicho en alguna ocasión (carta a G. Aristarco en *Cinema Nuovo* nº 1 de la Edición Latinoamericana) que jamás pensó en la alienación mientras realizaba un film.

4. *El desierto rojo*. Este último film, recientemente estrenado, trae algunas novedades con respecto a la obra anterior. Fundamentalmente dos: una de orden temático y otra de carácter exterior (veremos si también formal).

La novedad de orden temático se refiere a que en este film ya no se trata de la pintura de sentimientos o de relaciones humanas; éstas ya no son aquí lo más importante. Se trata, en cambio, de la historia de una enferma, un proceso que quizá concluye con la curación de la protagonista.

Se han dicho muchas frases alrededor de este tema central: Antonioni frente al maquinismo, frente a la sociedad industrial, la alienación, etc. Ante a todo lo dicho bastaría con citar al autor del film u observarlo con atención para ver la (entonces) evidente admiración del creador por las formas de un mundo nuevo que sugieren en su imaginación otras formas, artísticas.

El aspecto temático (y de libreto) es la novedad mayor de este film. Todos los anteriores fueron objetivos en la presentación de las relaciones entre los personajes; en ninguno de ellos se comprometía el juicio del autor. Se presentaba una serie de hechos al espectador, no para que éste juzgara libremente, sino que estos hechos aparecían como formas (de cine) cada vez más perfeccionadas. En *El desierto rojo* no se modifica la actitud del autor con respecto a la forma del cine pero sí en cuanto a la manera de presentar los hechos. En este film la visión es casi siempre la visión de la protagonista, cuyo proceso de reintegración a la realidad narra.

La otra novedad se refiere al empleo del color. ¿Qué función expresiva tiene? ¿Se usa de manera revolucionaria? Creemos

que no. Se trata sin duda de uno de los films que usa el color de manera más inteligente y valiosa (1), pero no es esencialmente distinto ya que está usado de la misma manera en que se usó el blanco y negro antes, por el mismo director. Sobre todo por una razón: porque es un uso realista del color; las cosas en *El desierto rojo* tienen el color que realmente poseen (aunque puede haber otras formas de "irrealidad") y sólo se modifican para mostrar la visión de una enferma: sigue siendo

(1) Comparable a "Río sagrado" de Renoir, "Las puertas del infierno" de Kinugasa, "Livia", el episodio de "Bocaccio 70" y "El Gatopardo" de Visconti, "Lola Montes" de Ophüls y los últimos films en color de Hitchcock, en especial "Vértigo"; lamentablemente la copia exhibida aquí de "La conspiración de los Boyardos" de Eisenstein era totalmente en blanco y negro, impidiendo que conociéramos esa media hora de color que realizó el que mejor habló de su uso en el cine.

realista entonces. Los demás recursos fotográficos ya fueron usados por el autor.

En cambio, la música y el sonido están usados de manera magistral; su comentario está fuera de los límites de este trabajo.

5. Antonioni, en *El desierto rojo* es el mismo de los films anteriores, cada uno, pensamos, más perfecto que el anterior. Si su última obra es la mejor, lo es sobre todo por una razón de madurez artística, de riqueza formal sorprendente (pero no nueva en él) en cada secuencia llena de sugerencias en su misma creación. Cuando Michelangelo Antonioni hizo *La noche* se podía adivinar que su cine tendería hacia una abstracción cada vez mayor. Esto se vio confirmado en *El eclipse* y *El desierto rojo*, obras maestras del arte contemporáneo.

La poesía de Rodolfo Alonso

Raúl Gustavo Aguirre

No deja de parecerme curiosa la idea de que, mientras en este complejo mundo, y en este mismo momento, otras personas se hallan seriamente ocupadas en tareas tan importantes como perfeccionar los detalles de los complejos mecanismos destinados a hacer volar por los aires a su prójimo, nosotros (el lector y yo) nos encontramos aquí para celebrar el advenimiento de un artículo tan simple y tan poco peligroso para la integridad física de la humanidad, como lo es un libro de poemas.

De todas maneras, y aunque esto sea en alto grado satisfactorio para quienes sustentamos con respecto a nuestro prójimo proyectos menos amenazadores, no podría asegurar que esta forma tan inocente de concentrar y exponer en las vidrieras la verdad de un hombre, escrita sobre unas páginas de papel, carezca de peligrosidad para el espíritu. Pero el espíritu es algo tan intangible y discutido en la actualidad que uno acaba por tener vergüenza de poseerlo, y púdicamente, preferiría conservarlo en un desván, hasta que vengan tiempos mejores, como esos trajes de novia que, un buen día, las abuelas extraen de un arcón y que, convenientemente adaptados a la moda, una nueva generación sumergirá otra vez en los dulces acordes de Mendelssohn.

Pero la verdad, hipótesis e hipóstasis del espíritu aparte, es que este presuntamente ingenuo e inocuo producto de diversas industrias y de

unas cuantas funciones psicológicas denominado "libro de poemas", es capaz de recordarnos que todos los sucesos, afanes, trajines, idas y venidas, tejes y manejes de la vida cotidiana, sólo reciben su razón de ser, su justa perspectiva y su sentido, de una especie de claridad fuera de la cual no son (no somos) sino sombras de un repetido y tonto y aburrido juego de cantidades y de normas jurídicas. Y ello, porque la poesía se funda precisamente en ese salir de sí, en ese acto de distinción entre nuestro yo y lo otro en cuya rica y creciente complejidad se sustenta lo humano. Nuestro yo y lo otro, nuestro yo y los otros, no ya el mero durar sino la extraordinaria aventura sólo estorbada por todo aquello que, en nosotros y en nuestro mundo, nos impide una auténtica comunicación.

Por eso tal vez dice un poema de Alonso:

*no se ha acabado esto
mientras brille implacable la luz que desordena
todo lo que debe decirse o ser amado.*

Palabras justas, que sitúan a la poesía en su profundo cometido.

No garantizo por lo tanto que este libro carezca de peligrosidad para nosotros, si entendemos por tal peligrosidad el hecho de que, como una misteriosa hendidura en el muro de la existencia acostumbrada, ha de permitir que nos internemos en esa zona donde, desordenado y ambiguo, pero viviente y maravilloso, habita "todo lo que debe decirse o ser amado".

La poesía es (qué casualidad) la única forma (no metafísica, no religiosa, no profesional) que tenemos hasta ahora para acercarnos, de manera inmediata, a esa realidad que está en nosotros mismos y en la que habitan los otros, la única realidad en la que podemos reconocernos, y reconocer el mundo, como seres humanos, más allá de toda manipulación.

Para expresarlo con más sencillez: la poesía es el amor ("el amor mortal y duradero", según Alonso) bajo su forma hablada, que es como decir bajo su forma humana. Es un *hablar claro* y un hablar en cuya claridad todos nosotros exis-

RAUL GUSTAVO AGUIRRE nació en Buenos Aires en 1927. Sus primeros poemas fueron publicados en 1939. A partir de 1950 dirige la revista y las ediciones Poesía Buenos Aires, de amplia repercusión en los medios literarios argentinos. Ha traducido a varios poetas, particularmente a René Char, René Ménard y Emily Dickinson. Ha publicado ensayos sobre poesía, siempre defendiendo las nuevas tendencias estéticas. Ha colaborado en numerosas revistas: Botteghe Oscure, Cahiers du Sud, Spirale, Poesía de América, Narceja, Sur y ha publicado nueve libros de poesía, algunos traducidos al francés y al alemán.

timos. Un hablar que quiere y hace que estemos aquí. Un querer y un hacer que los demás aparezcan sobre las murallas de nuestra soledad omnipotente, de nuestra torre sin salida. Porque, como lo sabe y lo dice muy bien Alonso, "fumar / no es compañía". Y la poesía existe porque alguien ha querido que ninguno de nosotros pueda ser dejado "solo / en el fondo del mar / enterrado / en uno mismo".

Así, el poeta se halla a medio camino entre nuestra soledad sin nosotros y su soledad sin él: nos propone un encuentro que es la conjunción de su hablar y del nuestro: "mi voz —dice Alonso— vive de acuerdos / de luces temblorosas / de manos que se saben". Nos propone el encuentro en la poesía, que es la forma más simple y más honda del encuentro: el diálogo. Y en tanto lectores, nos propone seamos los poetas de su poesía. Por eso al poeta lo amenaza, más que su propio silencio, el silencio de los demás: "el interlocutor / quedó callado", escribe Alonso. Aunque agrega en seguida: "pero sólo un momento". Porque si callamos ante la poesía, si callamos ante el amor, ellos dejarán de existir. Su maravilla reside precisamente en que es fácil, demasiado fácil, suprimirlos. Pero el poeta es, además, el hombre de la esperanza de este amor: y sabe que este silencio (en verdad escalofriante) de su prójimo durará "sólo un momento".

Un juego de palabras, dirán los hombres de la razón y los hombres de la acción. Un juego de palabras, contestaremos, sí. Pero en él va la vida y sin este juego vivir sólo sería urdir, tramar, confabular, hacer las cuentas y nada más.

Después de todo, este juego no es algo felizmente tan extraño a nuestra vida como al hablar de él, aquí, pudiera parecer. No es un asunto de monstruos sagrados. Tanto en el poeta (y qué palabra llena de equívocos, de demasiada especialidad) como en cada uno de nosotros habita ese destino hacia la incondicionada comunicación que el lenguaje de la poesía (menos ambiguo que otros lenguajes, aunque parezca lo contrario) constantemente trata de mantener, de restablecer, de cumplir, a medida que el equívoco del mundo lo distorsiona. En este sentido, el poeta es simplemente como uno de esos hombres que apartan la nieve de las calles, de los caminos, para que vuelvan a ser transitables. Y como en este mundo, por una misteriosa ley de la exis-

tencia, nieva sin cesar, la tarea del poeta no tiene fin, el largo poema (ese "viento tibio y justo") jamás está terminado. Pero el poeta no hace, sólo él, esa tarea. La hacemos todos. En ello reside su razón de ser. No se ha reparado lo suficientemente aún en esta bella paradoja: si sólo hubiese poetas, no habría poesía. Hay que alejar ese mito del poeta como el productor de algo que en cierta manera es ajeno a nosotros, que nosotros no hacemos, que se encuentra en otra zona por así decir fuera del mundo, y a la que sólo podríamos llegar mediante la contemplación.

Una tarea común, por lo tanto, y que nunca termina. Las gentes de la razón y las gentes de la acción podrán decirnos que esta tarea es ociosa y también miserable, que esconde cobardías, fugas, comodidades, que hay asuntos más urgentes y cuentas más decisivas que arreglar. Pero aquel a quien un niño ha tendido los brazos y se ha dado cuenta hasta el fondo de lo que esto significa, sabe que *no*. El poeta sabe, con Alonso, que "la noche fría alberga amantes cálidos".

La poesía nos reconduce a esa experiencia simple, que surge justamente sobre todo dolor y sobre toda miseria y no —nunca, jamás— sobre su negación. Esto es lo que distingue, y no otra cosa, al poeta del simple literato. Además: ¿qué acción hay más eficaz y profunda, incluso históricamente, que aquella por la cual un hombre es conducido al encuentro de su real condición humana en y por esta única y verdadera comunicación con lo otro y con los otros? La poesía que ama y escribe Rodolfo Alonso, aquella en que creemos, no es ni más ni menos que esta acción. En todo caso, no deja de ser confortante pensar que hemos optado por tener en nuestras manos no los gatillos de la muerte sino estas páginas, que ahora inician su viaje por el espacio y el tiempo, donde un hombre como nosotros, con nuestras dudas, con nuestros miedos, pero también con nuestras decisiones y esperanzas, eleva su voz desde este aquí donde la poesía "crea el silencio / limpio / de los amantes" para decirnos, con ellos, que "la noche fría pasará".

("Hablar claro", poemas de Rodolfo Alonso. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1964. Portada de Rogelio Polesello e ilustraciones de Rómulo Macció).

Zum Felde y la narrativa Hispanoamericana

Alejandro Paternain

Con "La narrativa en Hispanoamérica" (1) ofrece Zum Felde un nuevo testimonio de sus facultades críticas y de su interés por la producción literaria de la América de habla española. Porque el autor no ha dirigido sólo sus enfoques hacia la producción de nuestro país; desde México hasta Argentina la curiosidad crítica, el buen gusto y el sólido criterio para elaborar juicios de Zum Felde han trazado los lineamientos principales de literaturas disímiles, abigarradas y complejas. Su "Índice crítico de la literatura hispanoamericana" abona nuestra observación; y "La narrativa en Hispanoamérica" la refuerza.

Dividida en ocho capítulos de extensión desigual, la obra es a la vez un panorama, una guía y, en sus mejores momentos, una acertada valoración de las obras más representativas y de mayor jerarquía. En esos casos, Zum Felde confirma la ya reconocida existencia de un espíritu que sabe manipular los hechos literarios y que puede escribir un comentario de las obras con sólo movilizar su cultura, "hecha de sensibilidad, de equilibrio y de sabiduría". Léanse sus páginas dedicadas a "El mundo es ancho y ajeno", o a "Raza ciega", por ejemplo; invitan a la relectura y son, caso infrecuente en nuestra crítica, profundas y amenas. Pero hay más aún: son juicios que forman parte de esa resonancia que circunda a la obra literaria valiosa, que le procuran un sitio y que esclarecen sus sentidos.

Después de una *Introducción general*, Zum Felde estudia los distintos estilos que en Hispanoamérica determinaron el curso de la narrativa.

ALEJANDRO PATERNAIN es profesor de literatura, ha escrito crítica —principalmente sobre autores y temas uruguayos— y además ejerce el periodismo en el diario LA MAÑANA. Su versación en literatura hispanoamericana lo indicaba particularmente para comentar a Zum Felde, cuya importante obra sobre las letras americanas prestigia su ya sólida carrera de crítico erudito y sagaz.

Así, dedica sendos capítulos a la narrativa romántica, a la novela realista, al modernismo en la narrativa. Discierne, en el primer caso, las características y los temas históricos y examina, entre otros, a Mármol, a Ricardo Palma, a Isaacs, a Acevedo Díaz. Ya en este capítulo queda establecido su medular procedimiento: mención de las obras y autores que contienen, de un modo u otro, valores estimables tanto para la literatura de cada país como para el ámbito hispanoparlante; y referencia amplia a los momentos culminantes de un estilo. Dice, por ejemplo, de "María" de Jorge Isaacs: "María es la flor más pura e inmarcesible del romanticismo hispanoamericano; sin historia, sin política, sin filosofía, sin nada más que el simple patetismo del sentimiento y la pintura simple de la naturaleza y del ambiente humano: la esencia de su estilo. Algunos historiadores la incluyen en la promoción realista, porque en la fecha de su aparición el realismo dominaba ya en Europa, pero no en América. En esto de períodos y escuelas la cronología americana no señala igual hora que en la europea; en el caso del realismo anda unos veinte años atrasada, lo mismo que en el caso posterior del modernismo, iniciado por Darío, hacia el 90 o 95, imperante ya en Francia desde más de cuatro lustros antes y ya en trance de periclitar". "No hay en *María* trazo alguno de elemento realista. Su virtud consiste precisamente en eso: ser la novela en que el romanticismo alcanzó en América su más pura expresión"... "Así, cuanto más esencial y netamente romántica sea *María*, tanto mejor. Eso y no otra cosa es lo que se ha de ir a buscar en ella, como en la obra clásica, lo clásico, y en la realista, lo realista. Y quien no sea capaz de gustar lo romántico en *María* sepa que su capacidad estética es harto estrecha y temporal". Pocos críticos pueden hacer gala de un equilibrio suficiente como para reconocer calidades allí donde el hábito, la

(1) La narrativa de Hispanoamérica, por Alberto Zum Felde. Editorial Aguillar, Madrid, 1964.

prisa, las actitudes impuestas por la moda sólo atinan a desdeñar, a rozar superficialmente, a dar pábulo a una irritante miopía que se disfraza con giros irónicos.

Extenso, y casi diríamos exhaustivo en lo que de veras importa, es el capítulo dedicado a la novela realista. Un realismo tardío, apunta Zum Felde, que tiene a Francia y a Rusia como centros de mayor influencia y a través del cual América es vista con mirada sombría. Ni historia ni leyenda son, ahora, materia propicia para el ejercicio de la narrativa; otra América comienza a descubrirse, al tiempo que los narradores se preocupan del enjuiciamiento ético-sociológico de sus contornos vitales. De ese modo son examinados el vigor y la fuerza de Güiraldes, la visión alucinada de Rivera, la combativa furia de Blanco Fombona, los panoramas y acciones deslumbrantes de Uslar Pietri.

Si bien el modernismo no dejó en la narrativa un saldo de la trascendencia y el peso que se observa en la poesía lírica, autores hubo que determinaron, por sí mismos, el surgimiento de obras memorables. "Larreta —dice Zum Felde— es únicamente el autor de *La gloria de don Ramiro*. Esa será su gloria". Y más adelante: "...como en el caso de aquellos sus ilustres congéneres españoles, la originalidad de Larreta consiste en haber escrito, no exactamente a la manera de los clásicos del Siglo de Oro imitándolos —lo que era más fácil— sino en haber logrado una estabilización del lenguaje que representa, a la vez que el carácter, el tono de la época evocada, el esteticismo de su época, su Modernismo".

Junto al análisis de los tres estilos que condicionaron la narrativa hispanoamericana, Zum Felde caracteriza y enjuicia la novela indigenista, la de la Revolución Mexicana, la de temas y personajes políticos. Tales modalidades revelan, junto a varios sectores de la novela realista, el predominio de la circunstancia social, de los conflictos raciales, de las farsas electorales y los despotismos de los dictadores. "El tema del indio —observa Zum Felde— es dominante en la narrativa de este siglo, en toda la región andina del antiguo imperio incaico, comprendiendo principalmente las tres repúblicas de Bolivia, Perú y Ecuador. La razón de tal predominio temático está implícita en su propia antropología sociológica. Estamos en el territorio del indio, donde éste, con su derivado, el mestizo, compone más de las tres cuartas partes de la población nacional,

después de haber constituido en el tiempo prehispánico aquel vasto orden teocrático-comunita del Tahuantisuyo con su civilización milenaria, grandioso escenario de la tragedia y epopeya —a la vez— de la conquista que redujo a estado social de servidumbre a la raza despojada y oprimida bajo el nuevo orden del virreinato". Arguedas, Icaza, Mendoza, García Caldeón, Alegría: en ellos se concentra la mejor novelística en la que el indio —con su aguda problemática— es visto en su exacta dimensión conflictual.

Pero el tema del indio está emparentado con el tema político, y aun con el de la Revolución mexicana. Zum Felde, no obstante dedicar un capítulo a cada uno de esos temas, lo admite: "El gran drama nacional de México, vivido en su historia contemporánea y representando en su narrativa, acusa caracteres distintos a aquel de la región incaica —que aún no ha tenido su Revolución, como México— pero ambos tienen la misma raíz indigenista y su fondo es común. El indigenismo mexicano tuvo como fenómeno propio el levantamiento popular y rural de los caudillos después de la caída del régimen porfirista que se había prolongado durante treinta años, basado en el orden social del feudalismo terrateniente heredado del coloniaje. Y como la base de ese orden era, a su vez, el proletariado indio, despojado de toda tierra y de todo derecho, mantenido en la más crasa ignorancia, sometido al trabajo forzoso en las grandes haciendas agrícolas y pecuarias o en las grandes compañías mineras, el problema, aunque con variantes condicionales, era en lo fundamental el mismo que en los países del otro exvirreinato".

Cierra Zum Felde su obra con el capítulo titulado "Formas actuales de la narrativa". El más difícil, sin duda, no sólo por una abundancia de temas y autores que torna maleable la misma proximidad, sino por el paulatino surgimiento de estilos, actitudes y rasgos que comienzan a establecer diferencias notorias con las características sobre las que se asienta la visión total de la obra. Si bien acertado en sus enfoques individuales, el capítulo carece, empero, de coherencia interna, de señalamiento preciso de las tendencias que efectivamente se perfilan a partir de Quiroga. Lo que a falta de mejor designación podría llamarse el misterio, todo aquello localizable en la vida interior de los personajes, es reconocido, detectado por Zum Felde. Pero no,

tal vez, con la intensidad necesaria como para configurar una exposición ordenada y rectora.

Cierto que ya en este último capítulo no funcionan —con la misma claridad y convicción que en el resto de la obra— los fundamentos caracterizadores expuestos en la introducción. Es un ámbito cambiante, lleno de síntomas y de presagios, que rechaza con los embates de su nacimiento, cuantos intentos se hagan para clasificarlo y descubrirle sus verdaderos perfiles. Lo que Zum Felde ha visto en los otros seis capítulos admite, sin duda, caracterización. Que reciba, en cambio, aprobación unánime, es asunto a discutir —sin que puedan aguardarse resultados incuestionablemente positivos— una y otra vez.

Dos son los grupos principales en que Zum Felde divide las características de la narrativa hispanoamericana: uno, que comprende características sociológicas; otro, literarias. Las primeras adquieren una relevancia que no podemos dejar pasar por alto: ellas condicionan las características literarias y permiten distinguir el conjunto de la novelística hispanoamericana de lo que se produce en Estados Unidos o en Europa. Tal diferenciación, de corte sociológico, es verificada en el énfasis que la narrativa hispanoamericana ha puesto en lo telúrico más que en lo civilizado, en la narración de ambientes territoriales más que urbanos. De ahí la preponderancia de los aspectos geográficos, del objetivismo realista, de los personajes no universales. Tanto en Europa como en Estados Unidos, el interés que despierta la narrativa hispanoamericana es debido a la tipicidad de sus rasgos más que a la profundización en la vida interna de los personajes. El narrador de Hispanoamérica no ha podido vencer totalmente la "flaqueza psicológica" de que adolecen sus personajes. Con ello entramos ya

en el terreno de las caracterizaciones específicamente literarias, que se completa con las observaciones siguientes: la narrativa hispanoamericana brinda caracteres pero no almas; y, por lo tanto, al faltar la dimensión interior, faltan también la visión profunda y la metafísica.

Curiosamente, esa caracterización literaria apunta a los aspectos negativos de las producciones. Señala carencias, flaquezas, cambios no recorridos. Pensamos que, efectivamente, la intención del autor fue caracterizar evitando, en lo posible, enjuiciamientos absolutos. Ellos, sin ser absolutos, se han deslizado y han contribuido a formar una particular visión de la narrativa. El que en esa narrativa no esté, por ejemplo, lo universalmente humano significa un rasgo distinto, pero nunca un desmedro. Primero habría que ponerse de acuerdo acerca de lo humano universal, que es, y si tiene en nuestros días, entidad cierta. Segundo, habría que preguntarse si lo universalmente humano no resultaría, en buena medida, una característica surgida de cierta novelística, e impuesta por ella; y si esa novelística (Balzac, Tolstoi, Joyce, Proust) no sería más bien lo excepcional, producto de un proceso de culminación cultural que en América hispánica aún no ha podido hacerse efectivo.

En suma, *La narrativa en Hispanoamérica* es un libro imprescindible para guiarse en aquella producción de la que nos separa determinada perspectiva histórica; un libro ejemplar en el comentario acertado (y frecuente); un libro estimulante que sabe invitar a la discusión; y un libro conciente de que aún el último capítulo de la narrativa hispanoamericana no se ha escrito; y de que en él pueden ingresar, en su plenitud, aquellas características que sólo se advierten, en nuestros días, a manera de signos augurales.

NOTAS

Una censura que no se llama por su nombre

EN el Uruguay no deberían existir problemas de censura cinematográfica, como no los hay para la edición o importación de periódicos, de libros o de revistas. La Constitución protege expresa y nítidamente la libre expresión del pensamiento, las relaciones diplomáticas con otros países son normales, incluyendo los de la Cortina de Hierro (aunque se han roto relaciones con Cuba), y una antigua tradición liberal está en vigor en todos los órdenes de la vida pública. Las disposiciones legales y administrativas para los espectáculos, y para el cine en particular, admiten sin embargo dos tipos de limitaciones. Una forma de la censura está a cargo de las autoridades municipales, que tienen facultades para prohibir algunos "films" si consideran que son francamente pornográficos, o para insertar en los programas una advertencia de "franja verde", señalando así que no están permitidos para menores y que el espectáculo puede ser inconveniente para damas. Otra forma de la censura está a cargo del Consejo del Niño, que a través de comisiones especiales (pero no especializadas) clasifica previamente los distintos "films" como aptos o no para menores, en cuatro grupos determinados (aptos para todo el público, o mayores de 12, de 15 y de 18 años). Los criterios de las comisiones del Consejo del Niño no están codificados y de hecho se fijan por la apreciación personal de sus integrantes, en una valoración de los elementos de sexo, de violencia o de horror en cada "film", más alguna consideración adicional sobre los valores morales que el espectáculo exalte o ataque.

En la práctica esas disposiciones han creado una censura subrepticia, clandestina, contra la que es difícil combatir, y que tiene su apoyo en comisiones privadas, compuestas en su mayor parte de señoras católicas. Estas señoras componen también la mayoría de las comisiones del Consejo del Niño, en lo que puede entenderse como un derivado vocacional de sus ideas e inclinaciones personales. Relacionadas por amistad o por

lazos familiares con altos funcionarios del gobierno nacional y del municipal, están dirigidas, oficial o extraoficialmente, por un alto funcionario del Consejo del Niño, que supervisa a las comisiones de censura y que durante varios años ha demostrado su personal inclinación a las prohibiciones. Y están apoyadas indirectamente por funcionarios municipales, quienes prefieren ser rigurosos con un exhibidor cinematográfico antes que desatender las reclamaciones de grupos de opinión a los que atribuyen influencia política o periodística.

Un resultado de esa situación es que los dictámenes del Consejo del Niño, nacidos de la improvisación de sus comités y aplicables, en el caso máximo, a menores de 18 años de edad, se caracterizan por la ocasional arbitrariedad. Películas violentas como *Nido de ratas* (Kazan), o de horror bélico como *La patrulla infernal* (Kubrick), o de discutibles valores morales como *Ricardo III* (Olivier), han resultado inopinadamente adecuadas para menores. En el otro extremo, *El puente sobre el río Kwai* (David Lean) fue prohibido para menores de 18 años, con un rigor que muchos creyeron excesivo. De esos caprichos de la clasificación se podrían multiplicar los ejemplos. Otro resultado de la existencia de grupos de presión es que ocasionalmente llegan a prohibirse o cortarse algunos "films". En mayo de 1951 el estreno de *La ronda* (Max Ophuls) provocó un escándalo, con airados pronunciamientos que diversos comités moralistas hicieron en la prensa. A su vez el escándalo provocó un excelente éxito público y determinó que el "film", eliminado apresuradamente del cartel por las presiones sobre la empresa exhibidora, volviera luego a otras salas, donde se exhibió con buena acogida: de hecho no pesaba ninguna prohibición sobre él. En julio de 1953, *Un verano con Mónica* (Bergman) fue vista en funciones privadas, antes del estreno, por algunos altos funcionarios municipales, que obligaron a cortar algunas escenas de desnudos, bajo amenaza de que en su defecto prohibirían el "film" o le pondrían franja verde; en este segundo caso habrían arrojado el desprestigio sobre la sala exhibidora, que era una de las de primera línea de Montevideo.

Un verano con Mónica sufrió cortes, consentidos por el exhibidor y el distribuidor. Con el tiempo, esta práctica se generalizó. La presión conjunta de los comités de señoras, del Censor

Vocacional en el Consejo del Niño y de los inspectores municipales han motivado más supresiones en otros "films". El caso más notorio fue localmente el de *Los jóvenes afroditas* (Kondouros), a mediados de 1964. El más misterioso fue el de *El silencio* (Bergman), en que el distribuidor del "film" se adelantó a hacer pequeños cortes al final de dos escenas (la del teatro, la del hotel), reduciendo sólo en grado, y no en índole, la fuerza de dos secuencias que han provocado amplios comentarios en todos los públicos. De hecho, la exhibición cinematográfica local ha caído ya en la etapa de la autocensura, en la que el propietario de un "film" se adelanta a hacer cortes para congraciarse con funcionarios municipales. Otras veces los hace para reducir el metraje de films largos o para simplificar su comprensión, lo que constituye un atentado a las normas básicas de la integridad artística.

A fines de 1964 una comisión de señoras, muy interesadas en la moralidad pública, se presentó ante la justicia denunciando como inclusos en obscenidad y atentado al pudor a los distribuidores y exhibidores de algunos "films", entre ellos *La fuente de la doncella* (Bergman) y *La dolce vita* (Fellini). A principios de 1965 nadie cree que esa denuncia pueda desembocar en una condena de prisión, irritante exceso que se produjo sin embargo en Buenos Aires con los distribuidores de *El silencio*. Simultáneamente, los críticos cinematográficos locales, que están reunidos desde 1951 en una Asociación, han decidido actuar en defensa de la libertad de expresión y de la integridad artística. Por expresa disposición les compete asesorar a las autoridades municipales en otras materias relativas a la exhibición cinematográfica. Ahora desean poner en práctica ese asesoramiento para los efectos de restringir cortes y prohibiciones en los casos claros de pornografía, salvaguardando la integridad de los "films" artísticamente valiosos. Una de sus finalidades es poner en su sitio al Consejo del Niño, evitando que las personas mayores de 18 años deban pagar las consecuencias de la vocación censora de sus funcionarios. Otra es conservar para el Uruguay su tradición de país liberal, que ha sido siempre uno de los fundamentos de su prestigio internacional.

H. A. T.

Santo Domingo

¿Un callejón sin salida?

NO hay observador político que pueda honradamente acusar a Juan Bosch de agente comunista o castrista, ni comentarista que pueda poner en duda los propósitos democráticos de los oficiales y de los ciudadanos particulares cuyo deseo era llamar al Presidente electo para que volviera a ocupar sus funciones constitucionales en Santo Domingo.

Ningún liberal ni reformador latinoamericano puede admitir que la intervención de paracaidistas y "marines" norteamericanos contribuya a ayudar al pueblo dominicano a reestructurar y a fortalecer un régimen de libertad en la desgraciada nación del Caribe, que durante tanto tiempo dominó y explotó la familia Trujillo y en la que esta aún por construir toda la estructura democrática. En cambio, el resultado más evidente del desembarco de tropas norteamericanas ha sido provocar la confusión y el desconcierto en América Latina y sembrar la duda en todos los que, como simples ciudadanos o como hombres de Estado, trabajan por resolver los difíciles problemas políticos, económicos y sociales por medios democráticos, rechazando al mismo tiempo los sistemas de fuerza conservadores y las fórmulas dictatoriales de los partidos totalitarios.

Los sucesos del Caribe han asestado un duro golpe a la confianza que los sectores latinoamericanos más abiertos e inteligentes tenían en las posibilidades de un gran movimiento de reformas y de emancipación económica, con perspectivas de colaboración continental y con el apoyo de una administración norteamericana más al tanto de las realidades del Sur.

No es casualidad que los países que primero han reaccionado sean precisamente los que están embarcados en experiencias difíciles pero que justifican grandes esperanzas: Chile, Venezuela y Costa Rica. Los gobiernos de esos países, que han sido democráticamente elegidos y que se apoyan más que ningún otro en la opinión popular, han sabido al mismo tiempo aprovechar las amargas experiencias de los golpes milita-

res y comprender los peligros que presenta la demagogia de los partidos con vocación dictatorial. Su fuerza y su destino se hallan íntimamente ligados a la participación de las grandes capas sociales —campesinos, obreros, intelectuales— que, gracias a sus organizaciones y a sus instituciones, intervienen en la construcción de sociedades nuevas, más justas y más modernas.

El vaivén de los golpes de Estado, de las intervenciones militares y de los regímenes de fuerza no hace más que perpetuar esas mismas operaciones de estados mayores privilegiados y no puede desembocar en ninguna solución democrática.

Todavía menos convincentes son las razones de alta estrategia. La región del Caribe no presenta para los Estados Unidos más peligros que cualquier otra región más austral. Y es ya hora de abandonar la tradición consistente en reservar el "big stick" para las islas tropicales, mientras el liberalismo sirve el continente sur.

En realidad, cuando Juan Bosch fue expulsado por un golpe de Estado, Washington no reaccionó, lo que justifica que nos preguntemos si en opinión de ciertos consejeros de la Casa Blanca, sólo las aventuras reaccionarias y antidemocráticas tienen derecho a recibir el apoyo de ésta.

Estamos convencidos de que nada se ha perdido aún definitivamente, pero también de que es urgente que los movimientos norteamericanos orientados hacia el progreso y la libertad se movilicen y se asocien a los movimientos análogos de América Latina.

Luis Mercier Vega

La nueva ciudad Incaica de Vilcapampa

DESDE hace pocos meses corre en el Perú una noticia que incumbe tanto a los historiadores y arqueólogos, como a los simples turistas, cada día en aumento. Una expedición dirigida por Gene Savoy y Antonio Santander Cascelli, norteamericano el uno y peruano el otro, parece haber descubierto la misteriosa ciudad desde donde el último de los Incas lanzaba profundos ataques contra Pizarro a partir de 1537.

Cuatro años antes, en 1533, Pizarro había puesto en el trono a Manco, un Inca postizo y obsecuente; pero éste mismo, esfumada la luna de miel con el conquistador, se rebeló huyendo a las remotas regiones de Vilcapampa, situada, se dice, entre unas 100 y 180 millas al noroeste del Cuzco. Su muerte acaecida en 1545, a manos de un desertor español, significó menos el fin de la oposición que el cambio de liderazgo hacia los hijos de Marco, el último de los cuales, Túpac Amaru, fuera ejecutado en el Cuzco en 1571. Durante toda su lucha los rebeldes utilizaron para sus campañas dos ciudades: Vitcos o Uiticos (que significa "escondido" o "fuera del camino") y Vilcapampa o Huillcapampa ("nuevo estado" o "último reino" vecino a una pampa). Una y otra jamás fueron halladas por los españoles.

Gene Savoy cuenta en un emotivo artículo de "Peruvian Times" su alucinante viaje en compañía de Santander, del canadiense Douglas Sharon, secretario del Club de Exploradores Andinos, y de varios otros miembros del mismo club. La expedición de 80 personas, entre cargadores, macheteros y arrieros, se lanzó por un camino curiosamente recorrido antes por Hiram Bingham, descubridor de Machu Picchu, pero que éste no pudo coronar. Inclusive el propio Bingham llegó hasta una pampa, a 4.500 pies de altura, y vio algunas ruinas, pero renunció a seguir adelante por imaginarse que el Inca no habría escogido una región tropical para levantar una gran ciudad. Sin embargo, más arriba de la pampa tropical, edificada sobre terrazas, en las gradientes de unas laderas en continuo ascenso, hay toda una ciudad de piedra, extendida hasta las montañas de Marcacocha, una cadena de la cordillera de Vilcabamba, cuya altura alcanza a unos 12.500 pies, la zona andina que debía complacer a los jefes incas.

¿Cómo y por qué Savoy y Santander dieron con la ciudad? Ambos conocían, por sus lecturas, dice Savoy, que "el misterio de la perdida ciudad real de los Incas podía resolverse si localizáramos los antiguos caminos que salían de Vitcos. Bingham suponía que Rosas Pata era Vitcos. Nosotros pensábamos igual. Cualquier historiador sabe, según documentos compilados por Ale-

xander von Humboldt, que don Diego Rodríguez de Figueroa, siguiendo órdenes del Virrey, se encontró en Vitcos con Titu Cusi allá por 1565. El Inca Cusi había caminado unas 40 leguas en tres días, desde su escondida ciudad de Vilcapampa. Traía carne cocida de mono, de papagayo y de venado, indicios éstos de un clima tropical. Por ello conjeturamos que la ciudad perdida pudiera estar a tres días de viaje de Vitcos y en alguna región baja. Un antiguo camino incaico sale de Huancacalle hacia un paso situado a 12.000 pies de altura, remonta los enormes y nevados picos de la cadena de Vilcabamba y cae sobre los lluviosos bosques tropicales. Bingham tomó ese camino hace cincuenta años, tal como lo hicimos nosotros".

Pero, según Savoy, mientras Bingham en 1911, y un miembro de la Expedición Von Hagen en 1950, se detuvieron en el pequeño pueblo de Espiritupampa, junto a los ríos Concevidayoc y Chontabamba, él trepó más alto, hacia las selvas de la cadena de Marcacocha. Y además, Bingham no podía haber descubierto las ruinas tan cerca de las cuales pasó, porque los indios parecen estar bajo juramento de ocultar su existencia, temerosos de los espíritus que justamente han dado el nombre a Espiritupampa. A esta nueva expedición, también los indios les dijeron que no había ruinas, pero más pudo la constancia de los investigadores que la vieja superstición.

Durante los veintidós días de exploración, Savoy halló dieciséis grupos separados de ruinas provistas de terrazas amuralladas, que alcanzan un máximo de veinticinco pies de altura. Las grandes piedras son similares a las de Ollantaytambo, ciudadela que domina el Cuzco. En la explanada superior hay edificios de dos pisos, con ventanas, puertas y nichos, cada cual con sistemas de agua y fuentes, y algunos hasta

con baños. El estilo es sin duda "inca". Los grupos de edificios se enlazan por avenidas y calles; las entradas tienen escaleras debido a su elevación. Un canal principal corre hacia la pampa más baja y tiene dos puentes de piedra. Ahora mismo, todavía mana el agua de una fuente subterránea. En cuanto a los restos de cerámica encontrados allí, están bajo estudio.

Curiosamente, uno de los grupos de ruinas parece haber sido techado con tejas coloniales españolas. Este último hecho sirvió para comprobar que, en efecto, se había hallado el refugio de Manco, pues se sabe que el Inca, al huir del Cuzco, llevó consigo a muchos españoles que parecen haber influido en la arquitectura de Vilcapampa la Grande. Al subir desde la pampa inferior, que tiene una extensión de 2.5 millas cuadradas, los expedicionarios llegaron a las alturas de la cadena de Marcacocha. Arriba se dieron con otra pampa, tan extensa como la primera, y llena de ruinas; y por fin, en lo más alto, junto a las lagunas de Piscacocha, había una tercera pampa, igualmente con notables ruinas. Así, en conjunto, podía contemplarse una gigantesca ciudadela que descendía hasta los bosques del trópico. Savoy y los suyos confiesan que es única en el Perú y que es más interesante que todas las ruinas conocidas del imperio incaico.

Ojalá pronto el viajero pueda llegar a esta nueva muestra de la arquitectura funcional y artística de los antiguos peruanos. Cuando llegue, verá unas montañas cónicas, semejantes a las de Machu Picchu, un fondo de cerros y lagunas, abajo la selva pródiga, con flores silvestres y grandes parrales, además de cascadas, y la belleza intrínseca de las armoniosas y solitarias ruinas.

Carlos E. Zavaleta

LIBROS

Argentina:

Literatura y Política

David Viñas ha publicado, hasta la fecha, media docena de novelas. Una de ellas ganó el Premio Kraft y más tarde obtuvo algún otro éxito con el Cine. En 1962, publicó *Dar la cara*, una novela ambiciosa por su extensión, y al año siguiente, *Las malas costumbres*, un libro de cuentos. Ahora nos propone un libro de ensayos, *Literatura Argentina y Realidad Política* (Jorge Alvarez, Editor, Bs. As., 1964), que aspira, quizás, a ser la clave para entender las pretensiones ideológicas que informan su novelística.

La tesis de su nuevo libro cuestiona toda la tradición cultural argentina y a sus más visibles representantes. Su juicio parte de un supuesto capital: los intelectuales, instrumentos de la oligarquía, echan las bases de una cultura de predominio que la justifica moralmente. Cultura y oligarquía, en la tradición argentina, vienen a ser la misma cosa. No hay, pues, en esa tradición, derecha e izquierda, reacción y revolución, Florida y Boedo. Sólo compadrazgo y alienación. A la hora de la verdad, (el homenaje a Güiraldes, por ejemplo), los intelectuales de esos grupos, sólo aparentemente antagónicos, se retratan juntos aunque se llamen Lugones y González Tuñón. Desde Rosas en adelante esta connivencia es constante e irreversible. El poder de atracción de la oligarquía es tal que ella y el país parecen ser la misma cosa en el plano de la cultura. Claro que en esa constante se distinguen matices pero no contradicciones: nativismo y gauchismo, europeísmo y modernismo. Tal vez en el fondo del razonamiento de Viñas pueda detectarse una difusa inclinación por la literatura que expresa las primeras tendencias, aunque tampoco las justifique. Pero son las que halagan más el nacionalismo subyacente en la tesis del autor.

Ideológicamente el blanco de Viñas parece ser el liberalismo y las estructuras culturales que auspició, fundó y desarrolló en la Argentina. Su crítica a la ideología de la oligarquía criolla es correcta a grandes rasgos, pero endeble su fundamentación histórica. El capítulo que mejor revela esa debilidad es el que consagra a Florencio Sánchez. Este autor tipifica, mucho mejor que Lugones y otros, dada su extracción social, el proceso de alienación de un intelectual ante los recursos de captación oligárquicos. Para demostrar ese proceso hay que desmitificar al escritor. Viñas se aplica a la desmitificación de Sánchez a partir de las revelaciones sobre el origen mismo del mito, o sea, la minuciosa descripción de Joaquín de Vedia que ha servido para todo tipo de interpretaciones irracionalistas, más o menos románticas o apologéticas, en el proceso de creación de Florencio Sánchez. Frente a esas interpretaciones opone las suyas, especialmente dedicadas a la demolición de la imagen de Sánchez como hombre: no era un bohemio desinteresado; no era un disconforme social ni un revolucionario; no era un creador intuitivo y espontáneo. En la versión de Viñas, respaldada por fragmentos de cartas del autor de *M'hijo el doctor*, éste no era más que un pobre tipo que se había fabricado toda una teoría, bastante astuciosa, del doble juego intelectual, y cuyos sueños terminaban en una casita con canteros de flores y su mujer que, al terminar la tarde, salía a recibirlo con un beso. Después de esta desosificación Sánchez queda listo para ser presentado como un instrumento más de la oligarquía y de su ideología tradicional: el liberalismo.

La prueba mayor de esta alienación intelectual la constituye, para Viñas, un artículo que Sánchez escribió para los *Archivos de Psiquiatría y Criminología* que dirigía José Ingenieros y titulado *El Caudillaje Criminal en Sudamérica*. Sánchez, en ese trabajo, no hace más que reiterar el esquema ya formulado por Sarmiento en *Civilización y Barbarie*, adscribiéndose así a la ideología oligárquica. Esto también es comprobable en sus obras de teatro. Pero el pecado mayor de Sánchez consistió, para Viñas, en la descripción de su experiencia personal cerca de Francisco de Souza...

caudillo de enorme predominio en la región de Río Grande do Sul, presentándolo con toda su ferocidad, opuesta a la disciplina, buen porte y maneras "civilizadas" del Ejército que lo combatía. En el fondo de esta oposición parece estar para Viñas la antítesis Europa-América. Y si esta formulación puede tener su asidero dialécticamente ¿cuál sería la síntesis? Aquí se podría exigir del autor algo más que una denuncia. Es lo único que nos da, por ahora. Por su estilo no parece ser que Viñas aspire a ser un testigo impasible, pero al fin y al cabo parece resignarse a ese papel. Sin embargo, si bien es cierto que desde la perspectiva socio-histórica de 1900 —y aún antes— debía resultar difícil rebasar la cuadrícula cultural del liberalismo, no lo es ahora; pero en el fondo de la crítica de Viñas estamos todavía en ese esquema, al que el autor no ha hecho más que incorporar una terminología combinada con elementos de signo marxista y nacionalista y, naturalmente, corroída por su ambigüedad interna.

Esa ambigüedad se plantea siempre que se confrontan los términos *intelectuales* y *política* en un intento de imbricarlos fatalmente, *comprometiéndolos* más allá incluso de su particular situación histórica. El punto de vista de Sánchez sobre el caudillismo sudamericano es correlativo en el tiempo del marxista-leninista contrario a toda improvisación, intuición, indisciplina y ausencia de cientificidad. Podríamos añadir que en esa superstición tan decimonónica por el Progreso y sus atributos externos: dinamismo, eficacia, cultura, coincidían y coinciden marxistas y liberales. Sólo que desde nuestra perspectiva histórica las cosas ya no parecen tan claras. Por algo hemos cubierto la experiencia del liberalismo y aún la del marxismo en su forma soviética, que hoy también está en cuestión, hasta el extremo de que toda una crítica fundada en sus supuestos básicos —como la de Viñas— no llega a comprometerse taxativamente con el esquema que la inspira. Por eso el dilema tal vez no radique, para nuestros intelectuales, como pretende Viñas, en *irse o en suicidarse*, sino entre optar por el conformismo o por la verdad. Claro que esta opción es más modesta, más razonable, menos romántica,

en suma, que la de aspirar a ser *agentes del destino, ingenieros de almas* u otras no menos rimbobantes pretensiones. Pero es una opción que no está reñida de ningún modo con la aspiración a *desmitizar y desacralizar* la literatura, desmitizando y desacralizando a sus autores, que ante Viñas aparecen todavía demasiado imbuídos de un excesivo boato y poseídos de una desproporcionada influencia pública. Por eso no resiste a la tentación, para demolerlos, de acumular detalles sobre sus flaquezas humanas, como en el caso de Sánchez. Olvida, en rigor, que por ese método no tendríamos historia literaria, ni de la cultura. Sería siempre un comenzar a partir de cero. O a partir de uno mismo, lo que sería el colmo de la sacralización. Y en realidad, de toda la argumentación de Viñas se desprende una conclusión cierta: que si los nombres han cambiado los mitos continúan. A la inocua rebelión romántica ha sucedido la no menos conversada rebelión existencialista adobada con sus buenas gotas de marxismo. Y es que, quierase o no, al pretender hacer política, en el sentido lato de la palabra, los intelectuales en general no superan el verbalismo —es su oficio, después de todo, al que no siempre se resignan—, sin acceder por ello a una *praxis* más estimulante, hasta ahora prerrogativa indiscutible de mecánicos, albañiles, plomeros o campesinos, gentes, en fin, de muy pocas palabras, pero con una gran intuición del verdadero espesor de la realidad.

B. M.

El Realismo de Gadda

LA fecha de composición de *Aprendizaje del Dolor* es 1938-1941. Remonta a un período en que la cultura italiana, bajo el impulso del idealismo de Croce, tendía a ver en cada obra de arte una transposición ideal de los datos de la experiencia, alentando así toda clase de poéticas antirrealistas, como si estuviera convencida de que, para la poesía, el máximo valor consistiera en su máxima emancipación de la realidad, co-

mo para el hombre, en una interpretación extrema del cristianismo, su máximo contenido corresponde a su máximo alejamiento de la tierra. Por su naturaleza no inmediatamente ligada al contenido, la prosa de Gadda no encontró obstáculo en ser considerada en la línea del tono dominante de la cultura italiana. Esta última, sin embargo, mientras la asumía como algo propio, la desechaba como producto menor, por cuanto esa prosa le parecía muy densa y pesada en comparación con las características de levedad y pureza que caracterizaban su ideal de escritura. En realidad, en ambos casos, la cultura italiana erraba, ya que, mientras por una parte Gadda no tenía ninguna seria relación con el medio cultural en que actuaba, por otra, era uno de los rarísimos escritores italianos de nivel europeo.

La ajenidad de Gadda, en los años de la composición de *Aprendizaje del Dolor*, respecto a la cultura para él contemporánea es fácilmente demostrable. Los modelos de escritura que esa cultura recomendaba están exactamente en los antipodas de los que Gadda realizaba.

Para darse cuenta de ello, basta considerar el concepto de lengua que está implícito en cada uno de los dos modelos. Para los herméticos y post-herméticos, los rondistas (1) y post-rondistas que dieron el tono a la literatura italiana hasta los umbrales de la guerra, la lengua es el alma de las cosas, el espíritu vital y, como en una criatura humana el alma se opone al cuerpo que tendería a sofocarla, así la lengua de los rondistas, lejos de situarse en la huella de las cosas, es el resultado de una victoria conseguida contra ellas. Algo completamente distinto es la lengua en Gadda: en vez de ser la medida ideal o el perfume de la realidad, es su cuerpo y su áspero sabor. Su objetivo son las cosas, cuya formación encarnizadamente preside, no titubeando en pasar por encima de todos los obstáculos que se oponen a esta operación. Estos obstáculos son justamente aquellos que, en el modelo de escritura más arriba considerado, representan sus fines, es decir la belleza ideal de las cosas, sus correlaciones metafísicas. Las cosas para Gadda no tienen más significado que el de su ser y por lo tanto las cosas para Gadda no significan sino son. Y la realidad no es la interpretación de lo real, sino

lo real mismo. En semejante contexto está claro que no pueden tener cabida las predicaciones del deber ser. Gadda no es un escritor de mensajes, aborrece la pretensión de enseñarnos algo. El mundo es, y basta. La única relación posible entre el hombre y las cosas es el hecho de sufrirlas. Para Gadda el mundo es un gran dolor, pero en la misma forma que para la mujer el parto: es un dolor que tiene al ineluctabilidad de los dolores físicos. Gadda está extraordinariamente lejos de la tentación de transformarlo en una filosofía de la existencia. En toda interpretación las cosas no pueden más que perderse. Su deber, en cambio, es traerlas a la luz. Y el dolor, que es su relación natural con el mundo, se vuelve una especie de forceps. El dolor se vuelve odio, el odio se vuelve rabia, y el dolor, el odio y la rabia cargan la lengua, de cuya puntería y poderoso tiro las cosas no pueden huir.

La esencialidad del discurso gaddiano lleva consigo la falta de una fuerte presencia del argumento. Por ejemplo, en *Aprendizaje del Dolor*, ¿qué se cuenta? Casi nada. El protagonista (pero, ¿hay un protagonista?) es un ingeniero que vive en la villa que los padres han comprado a costa de enormes sacrificios, por un insensato deseo de posesión. La insensatez de los padres llena de una rabia feroz al hijo ya no tan joven, quien durante buena parte de la novela despotica contra la villa, el viejo que roba y no hace nada, los impuestos, la misma madre, que, no obstante estas terribles desventuras, sigue siendo dulce y caritativa. Cerca del hijo, la vieja madre sufre por este hijo que le ha quedado y por el otro que ha muerto, y por el tiempo que no existe más, por la caridad que calla. Pero el suyo, como el del hijo, es un dolor natural, regulado por las leyes de la biología. Es un dolor consubstanciado con el ser, es, mejor aún, un rasgo característico del ser. No es lo contrario de la felicidad. Es decir que no es de índole ideológica. Todavía no es historia, es naturaleza.

En *Aprendizaje del Dolor* el argumento está, pues, ausente; a él se recurre por lo general para enganchar un discurso sobre las cosas, pero a Gadda no le interesa tanto discurrir acerca de las cosas como construirlas. La construcción se produce por combustión de materiales que, oportunamente cargados, poniéndose en contacto, arden en un violento corto-circuito. La pila con

(1) Pertenecientes al grupo de la revista "La Ronda". N. del T.

la que los materiales son cargados son las rabias, los odios, las idiosincrasias, los malos humores, las neurosis y las mismas ideas del autor. Gadda no evita elecciones ideológicas precisas; de todas maneras es característico el rol no finalístico que les reserva. Así su antifascismo (que en *Aprendizaje del Dolor* se manifiesta como intolerancia por el autoritarismo estúpido) no posee tanto una carga de denuncia inmediatamente polémica. O, mejor, los contenidos de denuncia que encierra son utilizados instrumentalmente, sirviendo, a la par de las otras rabias del autor, para alimentar el fuego de la olla gaddiana, fuego que encuentra válidos incrementos también en aportes de naturaleza lingüística.

Es curioso el hecho de que Gadda usa varios dialectos contemporáneamente (más aún, esto sucede por primera vez precisamente en *Aprendizaje del Dolor*, en que el español se entrelaza con el italiano empleado esencialmente en sus estilos lombardos), mezclándolos en una maraña cuyos elementos están en recíproca relación de hostilidad. Sucede que para Gadda los dialectos no son más que instrumentos de deformación, que transtornan las situaciones narrativas hundiéndolas en una vorágine delirante en que, llegadas a un extremo de tensión, se disuelven. Precipitado de la combustión es la realidad ideológicamente neutra, provista de una vitalidad puramente física. Gadda no sugiere un nuevo modo de ser de lo real, pero afirma lo real más acá de toda manera de ser (es decir más acá de la historia). En cada búsqueda de significado histórico existe la certeza de una falsificación. Es en este sentido que se podría arriesgar para Gadda la definición de "realismo fisiológico". En este ámbito naturalmente toda obra concluye en cualquier momento de su desarrollo. No existen obras no terminadas y tampoco existe otra posibilidad que no sea la de una obra no terminada. Por lo tanto no es en absoluto extraordinario que todas las mayores obras de Gadda resulten inconclusas. La falta de conclusión es la única garantía contra la falsificación. Ya que hoy la terminación, el sentido acabado, constituyen la muerte de todos los significados.

A. G.

Aprendizaje del Dolor, por Carlo Emilio Gadda, edición española de Seix Barral, Barcelona, 1965.

Un poeta Argentino:

Ricardo Molinari

Eran los años de la primera postguerra, años en que se cruzan dos poderosas influencias: la revolución rusa y el vanguardismo europeo.

Esta doble atracción en Argentina se refleja en los grupos literarios de Boedo y Florida, grupos en los que comienzan sus actividades los más destacados integrantes de la generación del 22.

El grupo Boedo (Raúl González Tuñón, Barletta, Nicolás Olivari, César Tiempo, Roberto Mariani), se inclina, con los ojos puesto en Rusia, hacia un arte social, capaz de convertirse en herramienta de transformación social; el grupo Florida (Borges, Molinari, Mastronardi, Nora Lange, Marechal, González Lanuza), con su atención fijada en Europa, son caja de resonancia del arte por el arte y se inclinan por el vanguardismo. "Claridad" y "Martín Fierro" serán las revistas más importantes e influyentes de cada grupo, ilustrando con elocuencia las disputas que en los años iniciales de la década del 20 conmoviera a aquellos jóvenes escritores. No obstante puede advertirse que tanto en las revistas de Boedo como en las de Florida, con frecuencia se entrecruzan los colaboradores y pese a las disputas y burlas, pueden leerse trabajos o poemas de integrantes de los dos grupos; en verdad esta disputa fue menos polarizante y tajante de lo que posteriormente se la ha querido presentar. Es que como afirma E. Anderson Imbert en su "Historia de la Literatura Hispanoamericana": "Los bandos que hemos diseñado no eran homogéneos y acabaron mezclándose. Ultraístas que tomaron por modelo a los clásicos y a los románticos. Poetas puros que se hacen poetas de sacristía. Poetas de tema político que pasaron al arte por el arte. Revolucionarios de Boedo que se hicieron fascistas; aristócratas de Florida que ingresaron en el comunismo. Sin contar que cada bando, a su vez, se subdividía en facciones, revistas, antologías y manifiestos reñidos" (ob. Cít. pág. 197. F.C.E. 1ra. Edición, México 1961).

Es que hoy, a más de cuarenta años de esta disputa y a los efectos de la literatura, lo que importa señalar es, como lo hace Alberto Pinetta en "Verde Memoria" a manera de con-

clusión y balance: "Han quedado, en efecto, de esa comedia de las equivocaciones que representaron *Boedo y Florida*, los que por sus obras merecían quedar". (Ob. cit. pág. 70. Ediciones Zamora, Buenos Aires, 1962.)

Precisamente, entre los nombres más destacados que han superado estas escaramuzas iniciales en que tantos sucumbieran, está Ricardo E. Molinari, quien nacido en 1898 integra el grupo ultraísta de Borges y publica su primer libro, "El Imaginero", en 1927.

La obra poética de Ricardo Molinari es importante y vasta, habiendo alcanzado un valioso reconocimiento por parte de la crítica, tanto continental como europea, a la vez que, a cuarenta años de iniciada, continúa interesando a los jóvenes de posteriores generaciones.

La importancia y vastedad de esta obra puede apreciarse en la última selección que acaba de publicar el autor (1), volumen que como él mismo lo aclara: "No es una antología, sino una selección. Composiciones que he elegido de una gran cantidad de poemas, y que podría ser distinta muchas veces, e igual".

Ya en 1943, Ricardo Molinari había publicado una primer selección: "Mundos de Madrugada" (Losada 1943).

Lo primero que impresiona en este poeta es el dominio del idioma, el dúctil y acertado manejo de la palabra. Parece como si R. M. poseyera una prodigiosa facilidad expresiva, una casi instantánea capacidad de transformación de sus vivencias en materia poética.

Esto puede advertirse, tanto en la variedad de temas que aborda como en el torrentoso despliegue idiomático que utiliza. Y todo ordenado, sincronizado riguroso y flexiblemente, ya en formas tradicionales o clásicas, ya en formas libres y nuevas.

La temática oscila, tanto hacia el lado subjetivo, íntimo (el amor, la muerte, la nostalgia, la soledad); como hacia un ámbito objetivo (la patria, la geografía, los héroes, la historia).

De tal modo puede hallarse junto a la expresión más dulce y tierna, un paisaje agreste, de violenta pampa principalmente aunque con frecuentes intervenciones de los ríos. Asimismo, junto a eruditas citas clásicas aparecerá una desbordante fauna y flora americana, brillante, colorida.

Tal vez los momentos más débiles de R. M. aparezcan cuando aborda una temática patriótica donde la voz se torna excesivamente circunstancial. Tanto en los poemas donde aparecen personajes históricos (Lavalle, Facundo Quiroga), como en los que la patria toma un sitio central (tal vez el momento más bajo sea en la Oda 33 cuando dice: "Cuando yo esté ya desaparecido y puro, ¡oh Argentina, nación hermosa y soberana del sur!", pág. 80), el aliento poético decae y el idioma parece resquebrajarse.

En cambio, en una temática que describe o dramatiza el entorno del autor o que vuelque una experiencia o contingencia personal, y por el prodigioso encadenarse de las metáforas, ricas en imaginación y en ajuste expresivo, esta poesía alcanza niveles trascendentes que han hecho que un crítico como J. Cohen le situara junto a Pablo Neruda, César Vallejo y Octavio Paz, como una de las cuatro voces mayores de nuestra América.

Aunque en el manejo formal Ricardo Molinari siempre resulta acertado, cabe apuntar que por la amplitud de su expresión es en la oda, donde, en un cauce más abierto y sin trabas, esta poesía alcanza sus mejores momentos.

Así es como en la presente selección cabe señalar los mejores momentos a los poemas numerados: 26, 27 y 29 que son Odas, precisamente, y en modo muy especial su excelente "Oda a la Sangre", verdadera página maestra.

Sin embargo, en el soneto y en la lira, como en la canción y el romance, puede advertirse una poesía lograda y valiosa. Pero es en la Oda, como se ha dicho, donde gana su real plenitud esta poesía.

Sin duda, esta selección que contiene 56 poemas es una útil y simpática presencia de un poeta que como R. M. merece una lectura cuidadosa y atenta, pero creemos que resulta más útil y ofrece una mayor posibilidad de valoración, recurrir a los libros que originan la presente selección para medir entonces en su real magnitud esta figura que junto a Borges parece ser uno de los más valiosos e influyentes poetas de la generación del 22.

ENRIQUE ELISSALDE

(1) Ricardo Molinari. "Un día, el tiempo, las nubes". Sur. Buenos Aires, 1964. 159 págs. Distribuye en Uruguay Librería Editorial Alfa.

Nuevo enfoque sobre América Latina

L OS acontecimientos de mayo último en la República Dominicana confieren una imprevisible actualidad al título con que la editorial tradujo el más cauto y a la vez esclarecedor del original inglés: "The Great Fear". El "gran temor" es, sin duda, un eufemismo para calificar la histeria anticomunista que ha dominado desde veinte años acá la política de EE.UU. en América Latina, responsable, declaradamente o no, de casi todos los grandes disparates. Gerassi manifiesta haber escrito su libro principalmente para los norteamericanos. Corresponsal del "New York Times" y ex redactor de "Time", el autor es actualmente (algo así como su rompimiento con la complicidad internacional de los medios de información) encargado de asuntos latinoamericanos del semanario "Newsweek". En el año 1961, en ocasión de la Conferencia del CIES en Punta del Este, llevó a cabo una extensa jira por América Latina y reunió presumiblemente entonces las notas que encierran la substancia de este libro. La primera edición norteamericana es de 1963. En la presente versión portuguesa se alude repetidamente a acontecimientos de 1964, por lo que éste constituye, hasta cierto punto, un nuevo libro.

Desde su planteo inicial, Gerassi revela la voluntad de presentar el fenómeno latinoamericano a través de un nuevo cristal. Efectivamente, aquí se ha ido mucho más lejos de lo que han intentado y querido Alexander, Johnson, Silvert, Lewis y, en general, todos los especialistas "liberales" en asuntos latinoamericanos. Gerassi llama a las cosas por su nombre: es evidente que en América Latina habrá una revolución, y parece inevitable que ésta encierre posibilidades de violencia. Lo que resta saber es quién hará la revolución. Y aquí entonces la tesis del libro: los comunistas en teoría; y los nacionalistas en la práctica. Una afirmación que, naturalmente, no ha entrado aun en las consideraciones del Departamento de Estado para fijar su política exterior (o sí ha entrado, y entonces las evidencias son aun peores en su significa-

do), y que tampoco puede agradar a los círculos oficiales en América Latina, representantes de la oligarquía —para usar el propio término de Gerassi— "medievalista" y conservadora.

O una revolución nacionalista a corto plazo, o una victoria del comunismo internacional en América Latina. Esa es la polaridad dominante en el libro de Gerassi y su justificación de propósitos. Porque otro hecho que se debe celebrar en este análisis es la actitud absolutamente franca con que el autor encara el problema. Si EE. UU. debe corregir los fundamentos de su política latinoamericana y favorecer sin restricciones el cambio estructural —señala el autor— no es por razones de falsa filantropía, caridad o responsabilidad continental. La razón es que eso es lo que más conviene a los intereses de su propia nación. El objetivo de la política exterior norteamericana —reflexiona Gerassi a lo largo de casi todo su libro, pero especialmente en los tres últimos capítulos— es la preservación y defensa de un sistema de valores identificado con la vida de su pueblo. Para obtener ese objetivo, los EE. UU. no tienen otro camino que favorecer la inminente revolución política, económica y social en América Latina. Hasta ahora no se ha seguido ese camino ¿pero por qué razón? Sencillamente, —y la respuesta no es menos clara ni menos insistente de un extremo a otro de la obra— porque la política norteamericana en América Latina no ha respondido al verdadero interés del pueblo de los EE. UU., ni ha pretendido defender el sistema de valores o la filosofía de ese pueblo, sino que ha sido el instrumento para favorecer a los poderosos grupos económicos y financieros que determinan esa política. Otro tanto puede afirmarse respecto a América Latina. Lo que se ha buscado allí no es el bienestar del pueblo latinoamericano, sino el respaldo cómplice de las oligarquías dirigentes. En uno y otro lado del hemisferio, lo que se hizo es contradecir abiertamente el derecho y la finalidad de los pueblos latinoamericanos, para proteger los intereses de sectores minoritarios identificados con el "status quo"; en definitiva, oponerse a la revolución.

El esquema que propone Gerassi para la confirmación de esta tesis comprende tres

aspectos fundamentales. En primer término, un análisis de la historia y situación latinoamericana, minuciosamente referida a cada país del continente; en segundo lugar, un examen de la política norteamericana en relación con esos países; finalmente, aspectos particulares de esta política (sus objetivos, la Alianza para el Progreso, el problema cubano, los cambios necesarios) y de la comunicación de hechos y noticias entre las dos Américas. Hay ligeros errores de enfoque en la estimación de ciertos fenómenos de la política latinoamericana. Concretamente, no concuerdo con el análisis del período Frondizi en la Argentina, donde se alude por un lado a una corriente "nasserista" dentro del ejército que en ningún momento dió razón de su existencia o por lo menos de su importancia, y se atenúa, por el otro, el papel decisivo jugado por ese mismo ejército para provocar el caos de la hégira Frondizi-Frigerio. En el mismo sentido, el análisis de la crisis uruguay actual parece desconocer las causas profundas de la misma, y limitarse a un solo factor: el desmoronamiento del "Welfare State" creado por Batlle y descuidadamente apuntalado por sus epígonos. Habría para señalar algunas otras discrepancias (un juicio apresurado sobre el gobierno de Arbenz, en Guatemala; una descripción ligeramente tendenciosa del proceso revolucionario en Cuba; cierta ingenua confianza, a esta altura totalmente desmentida por los hechos, en las posibilidades del MNR para reorientar la revolución boliviana). Pero al margen de estos desacuerdos, lo que resulta del análisis de América Latina llevado a cabo por Gerassi es un enfoque fuera de toda discusión revolucionaria de la realidad continental. Algo completamente nuevo en la copiosa bibliografía que se produce en inglés sobre este tema, y como ya intenté señalarlo antes, despojado de las limitaciones del complaciente enfoque "liberal" que habitualmente distorsiona

las interpretaciones de autores norteamericanos.

Los puntos altos del libro, por lo menos desde la óptica latinoamericana, se encuentran en el tratamiento de las cuestiones que el autor domina por profesión y circunvalación. Me refiero, en primer lugar, al magífico capítulo 2, "Noticias y Hechos", en el que Gerassi señala (con sabrosas descripciones de su propia experiencia) la deformación que reciben los hechos de América Latina al convertirse en "noticia" en los EE. UU. Y, en segundo lugar, su rápida pero no por eso menos informada y demostrativa historia de la política intervencionista de los EE. UU. en Latinoamérica (Capítulo 17: "Una digresión: historia conjunta de EE. UU. América Latina"). También indican la misma voluntad de claridad y disolución de mitos las secciones donde se analizan los nuevos aspectos de la política norteamericana ("La Alianza para el Progreso"; "Libre iniciativa versus libre elección"; "Castro x Estados Unidos"). Y si uno puede mantener ciertas reservas frente a la declaración de "motivos y principios" (capítulo 32) que deben orientar la política de los EE. UU. en América Latina, no puede dejar de reconocer que sería utópico pedir a Gerassi una renuncia a identificarse en última instancia con los intereses de su propia nación. En cambio, el programa concreto de reformas y modificaciones en esa política, que sucede a ese reconocimiento de principios y constituye la conclusión del libro, bien podría ser suscripto por todo movimiento revolucionario y nacionalista de América Latina. Por distintos caminos, Gerassi y las generaciones "reconquistadoras" de este continente, parecen encontrarse en un mismo fin.

Hiber Conteris

A Invasão de América Latina, por John Gerassi. Editora Civilizacao Brasileira, S. A., Río de Janeiro, 1965 - 531 págs.

Libros Uruguayos

EDICIONES DE LA BANDA ORIENTAL

Arturo S. VISCA: Tres narradores uruguayos	\$ 14.—
Osiris RODRIGUEZ CASTILLOS: Cantos del norte y del sur	" 20.—
Anderssen BANCHERO: Mientras amanece	" 14.—
Carlos VISCA: Emilio Reus y su época	" 14.—
Eliseo S. PORTA: Intemperie	" 23.—
José MONEGAL: Doce cuentos	" 14.—
Daniel VIDART: Teoría del tango	" 19.—
Walter ORTIZ Y AYALA: El trotacalles	" 13.—
Juan J. MOROSOLI: Perico	" 15.—
Javier de VIANA: Campo	" 27.—
Juan J. LACOSTE: Los veranos y los inviernos	" 20.—
Juan J. MOROSOLI: Cuentos escogidos	" 42.—
L. A. SIERRA y H. A. FERRER: Discepolín	" 42.—

EDICIONES DEL RIO DE LA PLATA

E. RODRIGUEZ MONEGAL: Eduardo Acevedo Díaz	" 10.—
Carlos QUIJANO: La reforma agraria en el Uruguay	" 20.—
Felisberto HERNANDEZ: El caballo perdido	" 15.—
Roberto ARES PONS: Uruguay en el siglo XIX	" 20.—
Romildo RISSO: Raimundo	" 15.—

EDICIONES ARCA

Armonía SOMERS: La calle del viento norte	" 22.—
Luis CAMPODONICO: La estatua	" 25.—
José Pedro DIAZ: Los fuegos de San Telmo	" 35.—
María I. SILVA VILA: Felicidad y otras tristezas	" 35.—
A. SALAZAR BONDY: La encrucijada del Perú	" 15.—
Aldo SOLARI: Estudios sobre la sociedad uruguaya	" 55.—
Germán W. RAMA: Grupos sociales y enseñanza secundaria	" 50.—
Milton SCHINCA: Esta hora urgente	" 15.—
Carlos BRANDY: Juan Gris	" 15.—
Milton SCHINCA: Mundo cuestionado	" 15.—
Ida VITALE: Cada uno en su noche	" 15.—
Amanda BERENGUER: Declaración conjunta	" 15.—
Germán W. RAMA: La enseñanza de la historia	" 18.—
Mario ARREGUI: Liber Falco	" 27.—

Distribuidor exclusivo:

AGUSTIN ANTUNEZ

Buenos Aires 574 - Esc. 14 - Teléfono: 4.40.22

gracias por el fuego

por mario benedetti

(Finalista del Premio Biblioteca Breve 1963)

Una gran novela sudamericana por uno de
los mejores escritores uruguayos de hoy

Prohibida por la Censura Española

Entre las 74 novelas (43 españolas y 39 hispanoamericanas) que en 1963 participaron en el concurso internacional Biblioteca Breve, que convoca la editorial española Seix Barral, GRACIAS POR EL FUEGO resultó finalista estando integrado el jurado por Carlos Barral, Víctor Seix, José María Valverde, José María Castellet y Juan Petit. Posteriormente, la Censura española vetó su publicación en Barcelona.



editorial

Ciudadela 1389 — Montevideo (Uruguay)