

ideas
letras
artes
en la

crisis

en este número inéditos de:

manuel rojas ernesto sábato juan perón

guimarães  rosa henry miller 

ricardo mo  linari david viñas lenin

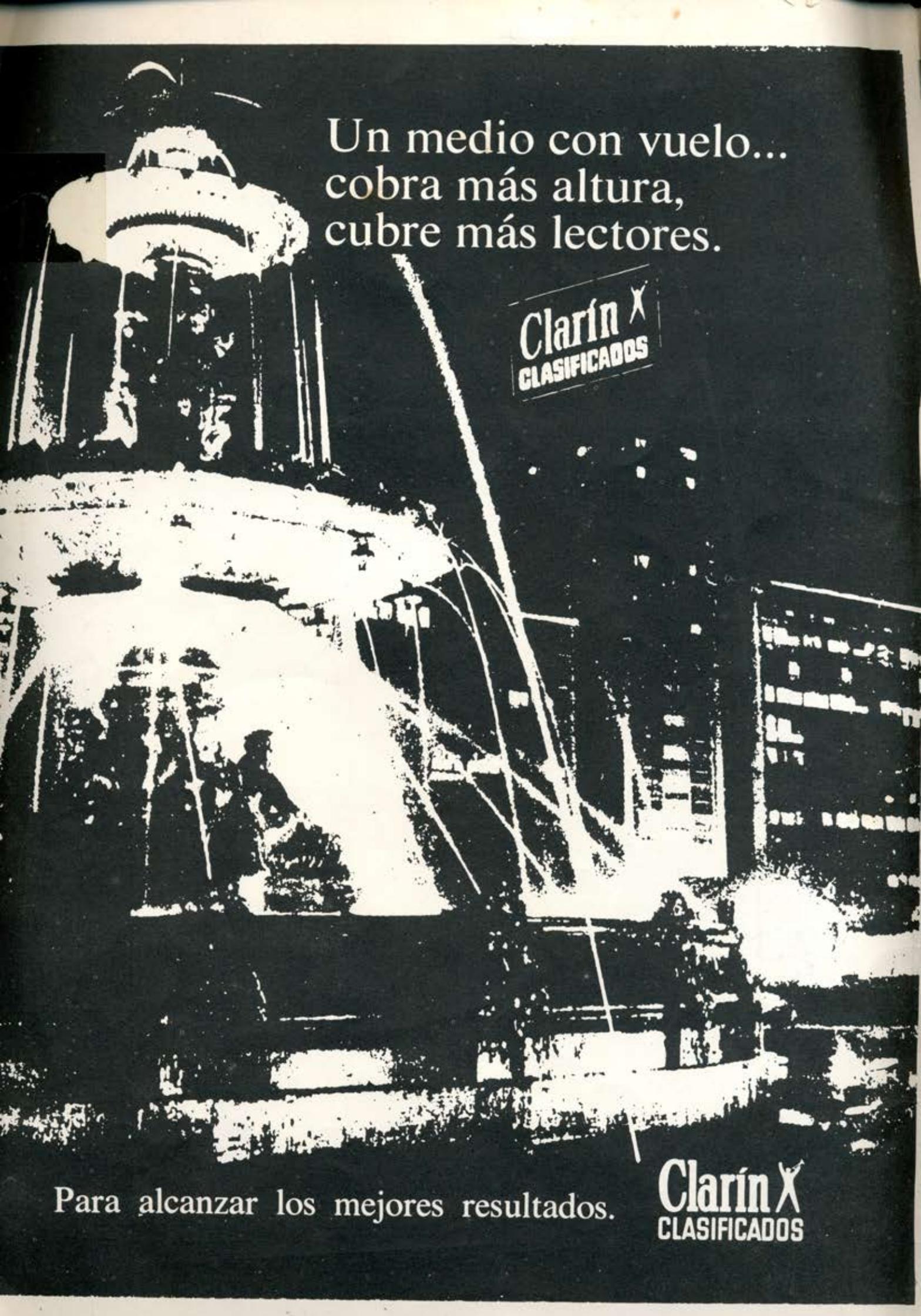
carlos drummond de andrade pa blo

picasso heriberto  muraro lincoln silva

pablo neruda jor  ge romero brest her

menegildo sábat  guadalupe posada

kalondi



Un medio con vuelo...
cobra más altura,
cubre más lectores.

Clarín X
CLASIFICADOS

Para alcanzar los mejores resultados.

Clarín X
CLASIFICADOS

sumario

informe desde chile:

la oscura vida radiante de manuel rojas, <i>un trabajo de investigación de julio huasi que incluye inéditos del autor</i>	3
abadón el exterminador, <i>la nueva novela de ernesto sábato</i>	11
qué opina usted del "libro de manuel" de julio cortázar?	17
tres cuentos de guimarães rosa	18
un tal joão, poema de drummond de andrade	21
general general, de lincoln silva	23
19 núcleos para una primera discusión alrededor de un teatro, de david viñas	24
las aguas reverberantes, de henry miller <i>el escritor norteamericano habla de su pintura y reflexiona sobre el arte de Pablo Picasso</i>	27
ricardo molinari dice: "ando por mi camino", <i>un reportaje al poeta argentino</i>	30
seis poemas inéditos de ricardo molinari	32
nos escribe pablo neruda: <i>honor al compañero, al maestro del misterio y del decoro!</i>	35
documentos:	
un poema inédito de lenin	36
del film de solanas y getino: juan domingo perón <i>fragmentos del guión del film-reportaje realizado por el grupo cine liberación</i>	43
la manija, de heriberto muraro <i>quiénes son los dueños de los medios de comunicación en américa latina</i>	48
ludovico casagrande	54
la crisis del museo, de jorge romero brest <i>tarea de un museo de arte visual moderno</i>	55
teletipo	62
humor de kalondi: un texto de gorz	64
reclame el poster con un dibujo de pablo picasso	

crisis

manuel rojas ernesto sábato
guimarães rosa henry miller
ricardo molinari david viñas
carlos drummond de andrade pablo neruda
picasso heriberto murano lincoln silva
jorge aníbal romero brest hermenegildo sabat
kalondi

Buenos Aires, mayo 1973 **1**

Mayo 1973 República Argentina

año **1** n.º **1**

Redacción y Administración
Pueyrredón 860, 8º piso
tel. 87-8913 / 87-7363



DIRECTOR EJECUTIVO
Federico Vogelius

DIRECTOR EDITORIAL
Eduardo Galeano

SECRETARIA DE REDACCION

Julia Constenla

DIAGRAMADOR

Eduardo Ruccio

ADMINISTRADOR

Manuel Lira

COLABORAN:

**Roger Pla, Hermán Mario Cueva,
Orlando Barone, Julio Huasi,
Mario Szichman, Eduardo Baliari,
Hermenegildo Sabat, Kalondi**

Registro de la propiedad intelectual:
en trámite
Franqueo a pagar N° 726

Distribuidor en Capital
TROISI Y VACCARO
Catamarca 675 - Tel. 93-8940
CAPITAL FEDERAL

Distribuidor en el Interior
DISTRIBUIDORA DE PUBLICACIONES
"CONDOR" S. R. L.
Independencia 2744 - Tel. 97-5190 / 93-8262
CAPITAL FEDERAL

Impresión
TAL GRAF
Talcahuano 638 PB "H"
CAPITAL FEDERAL

los autores:

ernesto sábato (1911)

Nació en Rojas, provincia de Buenos Aires. Su primer libro —*Uno y el Universo*— fue publicado en 1945. Otros ensayos: *Hombres y engranajes*, *Heterodoxia*, *El escritor y sus fantasmas*, *El otro rostro del peronismo*. Novelas: *El túnel* (1948) y *Sobre héroes y tumbas* (1961), ambas traducidas a varios idiomas. Las ediciones argentinas de *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas* han vendido, cada una, más de doscientos mil ejemplares.

joão guimarães rosa (1908/1967)

Nació en Cordisburgo, en Minas Gerais, zona de estancias, y murió en Río de Janeiro tres días después de asumir su sitial en la Academia Brasileira de Letras. Títulos principales: *Sagarana* (1946), *Corpo do baile* (1956), *Grande Sertão: Veredas* (1956), *Primeiras estórias* (1962), *Tutameia: tercelras estórias* (1967), *Estas estórias* (1969), *Ave palavra* (1970). Sólo dos de sus libros han sido traducidos al castellano.

david viñas (1929)

Escritor argentino que se ha destacado en diversos géneros. Entre otros trabajos ha publicado: Novelas: *Cayó sobre su rostro* (1955), *Los dueños de la tierra* (1958), *Dar la cara* (1956), *Un dios cotidiano* (1957); ensayos: *Literatura argentina y realidad política y Del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal: Laferrère* (1967); teatro: *Lisandro* (1972) y *Túpac Amaru*, que se estrenará este mes en Buenos Aires.

lincoln silva (1945)

Nació en Barrero Grande, en Paraguay. Su primera novela, *Rebellión después*, fue editada en 1970 por Tiempo Contemporáneo.

ricardo molinari (1898)

Su obra poética, difundida a menudo en ediciones artesanales, registra gran cantidad de títulos, en su mayoría inhallables en la actualidad. CRISIS publica en esta edición su bibliografía completa.

heriberto murano (1937)

Nació en Buenos Aires. Es especialista en comunicación de masas. Su trabajo *El poder en los medios de comunicación de masas* fue editado por el Centro Editor de América Latina. *Ideología en el periodismo de TV en Argentina* fue difundido por el Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales desde Chile. También es poeta.

jorge aníbal romero brest (1905)

Crítico de arte, nacido en Buenos Aires. Profesor y abogado (jamás ejerció). Director del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. Colaborador regular de la revista "Art International". Ha sido jurado de varios premios internacionales. Entre sus numerosos libros: *El problema del arte y el artista contemporáneo; bases para su elucidación crítica* (1937), *¿Qué es el cubismo?* (1962), *¿Qué es el arte abstracto?* (1962), *La pintura y escultura argentina desde la guerra hasta nuestros días* (Roma, 1967).

Esta edición incluye también textos inéditos o desconocidos en castellano de Manuel Rojas, Drummond de Andrade, Henry Miller, Pablo Neruda y Lenin.

Además de los dibujos de nuestro colaborador permanente Hermenegildo Sabat, en este número aparecen numerosos grabados de José Guadalupe Posada, el gran artista mexicano nacido en 1852 en Aguascalientes y muerto en 1913, en plena efervescencia de la revolución. Fue el precursor de Rivera, Siqueiros y Orozco, y el implacable cronista de un mundo que agonizaba. Trabajaba a la vista del público, detrás de una vidriera que daba a la calle.

manuel rojas

crisis

abre sus páginas con textos inéditos y fotografías desconocidas del gran novelista Manuel Rojas, muerto en Chile hace poco tiempo. Tuvieron a su cargo la búsqueda de la documentación gráfica y escrita, Domingo Cardozo y Julio Huasi. Huasi es, además, el autor del informe con que acompañamos los valiosos testimonios sobre los trabajos y los días de Manuel Rojas.

la vida

Manuel Rojas nació en Buenos Aires el 8 de enero de 1896, accidente de la pobreza emigrante de sus padres chilenos: Manuel Rojas Córdoba, santiaguino, y Dorothea Supúlveda, de Talca. "Soy un escritor chileno nacido en Buenos Aires", se definirá en 1968. "y me gustan las dos cosas desde el momento que ocurrieron. Pero me siento más bien latinoamericano. En realidad, soy un ser terrestre, hijo de pobres de un continente siempre succionado, que siempre consideré al mundo como mi patria. Nunca tuve mucho apego a las fronteras, aduanas, pasaportes ni sellos burocráticos. Por eso, quizá, respeto a los pájaros."

En 1958 buscó, en Buenos Aires, la casa natal (en Combate de Los Pozos 1678), el caserón de Colombres 727, donde había





vivido de niño con su madre, el conglomerado de los inquilinatos y el colegio de Independencia y Boedo. La primera "aparición" muy limpia, como esperándome, con sus baldosas italianas, macetas y cornisas. Hay una muchacha, una preciosa muchacha: vive allí y parece esperar, detrás de una reja, a alguien. Ese alguien no soy yo, ni sé quién será. Mientras ella siga allí podremos estar tranquilos. Por lo menos, yo lo estaré." La casa de Colombres estaba abandonada, derruida, y un español enano y fantasmal rescataba demoliciones. El Colegio Campero (Ahora Escuela N° 22) continuaba en su sitio, "pero no sé por qué no había nadie, fuera del portero. Me sentí tan extraño como en la tumba de Napoleón". Todos esos detalles los recordará en una autobiografía que tituló brossamente *Desde el principio*, reescritura enamorada y poscapitular de sus conocidas columnas cotidianas. Una síntesis de su visión gentilicia apareció en una página del tabloide santiaguino "Las Últimas Noticias", del 7 de Julio de 1939, donde firmaba una columna cotidiana. Ese día la tituló "Gente en el aire" y, después de ridiculizar los los chovinismos, resumía: "...amo a mi tierra porque es tierra, a mi montaña porque es montaña, a mi mar porque es mar."

infancias

"¿Así que usted también es de esos barrios?", me dijo Rojas, vulnerado su mutismo, ese su ritmo pensativo. Y me sometió a un interrogatorio sobre los adquirentes, pájaros, árboles, esquinas, colores, aromas, de aquella geografía perdida y sus «personajes». Abruptamente invitó: "¿Qué trago prefiero? Tengo pisco y vino." Tal vez estaba emocionado, quizá me reclutaba a su familia de caminantes, trabajadores rebeldes, cruzadores de cordilleras, odiadores de ricos, burócratas y policías.

la vida

La infancia de Rojas merodeó la esquina de San Juan y Boedo, histórica por razones que el tango no recogió y donde niños de generaciones posteriores se concentraron puntualmente los primero de mayo, para asistir a los tiroteos entre anarquistas y policía. Nacer en pleno riñón del proletariado le adjuntó la delicia de trabajar desde temprano: y quizá por ello edificó la torre inconclusa de una literatura violenta y fina, angustiosa y densa, despreciando los recursos de la idealización paternal y el falso, plañidero realismo. Rojas redactó su obra a puro coraje, con una fe amarga, corrosiva, histórica, símbolo y venganza de la humanidad que vio zozobrar de hambre y castigos en un mundo injusto. Desde su nacimiento vio a unos hombres montar sobre la sangre de los más, el hombre-finete sobre los hombres-cabaladuras,

y al ver la espuma de estos belfos tomó partido, una bandera que no soltará hasta expirar. Cruzó varias veces la Cordillera hasta recalar definitivamente, en la adolescencia (1912) en su Chile filial, luego de reconocer en brazos, a pie, en mula o construyendo como peón el ferrocarril transandino, las huellas de capitanes y tropas gauchas y rotas de la primera independencia. Volvió desde Las Cuevas a Mendoza por vitales asuntos de un colchón y dos frazadas perdidas, rescatadas y compartidas después con sus camaradas anarquistas, siempre a pie. Estaba provisto de un humor antirromántico que, en el aula del Colegio Campero, ante un requerimiento de "oraciones con la palabra corazón", le llevaría a decir: "Guardo en mi corazón las últimas palabras que mi padre dijo al morir." Fue "mi primer éxito literario, porque a mi padre casi no lo vi vivir y menos morir", según diría al cabo de un tiempo.

Trabajó en mil oficios, pintor, vagabundo, linotipista, periodista, vendedor de cartillas en el Hipódromo Chile, cuidador de barcos en Valparaíso, estibador, hurto muy ocasional ("para comer"), actor, apuntador, etcétera, escribiendo y leyendo a escondidas de sus amigos, y estuvo a punto de participar, con sus cómplices ácratas, en un proyecto de robo de automóviles. "Ninguno sabía manejar ni siquiera uno de los tranvías de la época", comentará después.

infancias

"¿Sabe qué más? La palabra estilo me carga y me cargó siempre desde que la descubri en una crítica a un libro mío. Ya he escrito sobre eso y, revolviendo sobre el tema, no llego a otra conclusión que el estilo es inherente a las verdaderas obras de arte... Ahora no me pida que defina qué es una verdadera obra de arte. Podría ser que alcancen esa categoría las obras que se tornan necesarias a los seres humanos a través de los siglos. Quizá no se sabrá cuáles obras de hoy serán necesarias en el futuro, porque en esta era atómica no podemos estar seguros ni siquiera de que habrá más siglos. Pienso o prefiero pensar que sí, que habrá siglos, ojalá muchos, pero no sé qué aceptarán de nuestros textos o si los despreciarán por ser pobres crucigramas ignorantes. Me gustaría saber, en caso de que haya siglos, qué escribirán los hombres de esos siglos, en el caso de que escriban. Cuando lei, siendo muy joven, el *Eclesiastés*, pensé que la humanidad escribiría siempre su aventura. Pero eso ocurrió hace mucho. El estilo es la respiración, la sangre de la obra; pero ésta es una metáfora, y aborrezco las metáforas en la narración. Existen obras muertas y se suelen editar bastante. Estamos hablando huevadas."

la oscura vida

En 1922, al regresar con una compañía teatral de Montevideo a Buenos Aires, concluyó la gira y Manuel Rojas se vio obligado a recalar "en la ciudad en que había nacido; allí empecé mi carrera de pro-sista".

Había mantenido lazos con esa ciudad ("obligado por la militancia, como se diría hoy") cuando cubrió, "mal que mal", la corresponsalía de "La Protesta". Rompió zapatos buscando trabajo cuando un concurso de cuentos del diario "La Montaña" lo arrojó a la escritura de *Laguna*, con la que inauguró su inveterada metodología de escribir a pulso en cuadernos escolares, interlineados para encajar mil y una correcciones. A los dos meses, aún sin trabajo, vio en un quiosco que "La Montaña" anunciaba los resultados. Tenía sólo diez centavos, lo que costaba el periódico. Se jugó, con suerte: segundo premio y cien pesos. "Podía escribir cuentos." Meses después, la revista "Caras y Caretas" abrió otro concurso. Entre el virus narrativo y la compulsión monetaria escribió "muy interesadamente" el texto de *El hombre de los ojos azules*, que le reportó el honor de quinientos pesos y una medalla de oro ("muy grande") que empeñó para siempre de retorno en Santiago. En una década febril publicó tres libros de cuentos, *Hombres del Sur* (1926), *El delincuente* (1929) y *Travesía* (1934), uno de poemas, *Tonada del transeúnte* (1927), dos novelas, *Lanchas en la bahía* (1932) y *La ciudad de los Césares* (1936), "que no me gusta nada"; se casó (1928) con la poetisa y maestra María Baeza, instaló una sucesión de hijos (1929/30/32), perdió a su madre en 1929 y enviudó en 1936.

Manuel sintió, como alegrías propias, los elogios que Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou dedicaron al poemario de su María Baeza, *Canciones para Ellos* editado con excelso cuidado en 1935, con un colofón que sellaba la camaradería conyugal: "Este volumen fue compuesto a mano por Manuel Rojas..." El narrador, que se había ridiculizado hasta la flagelación como "pésimo bardo" escribió a su adorada *Deshecha rosa*, largo oratorio que comienza así: **Construido con elementos de timidez y de urgencia, / de pasión y de silencio; / a través de ganzuas y de ladrones hábiles, / acompañado de anarquistas perseguidos por la policía / y de cómicos que morían sin éxito en los hospitales; / entre carpinteros de duras manos y tipógrafos de manos ágiles; / soñando en la cubierta de los vapores / y en los vagones de carga de los trenes internacionales; / con muchos días de soledad y de cansancio, / sin lágrimas, con los zapatos destrozados, / por las calles de Santiago o de Buenos Aires; / ganándome la vida y la muerte, a saltos, / como los tahures o los rufianes; / cultivando, sin embargo, una gran rosa ar-**

descubrir mentiras, haciéndole preguntas que habrían hecho sudar y tartamudear a un manatí, si ese quelonio sirenio pudiera algún día hablar y ponerse nervioso por algo. Y un día desapareció, se fue, nadie supo ~~para dónde ni cómo~~, si lo dejaron en un bote en la corriente del golfo y remó hasta llegar ~~hasta~~ al Frente o fue gallado desvanecido por un patrullero, si salió en avión para México o para Madrid, para Praga y para Mursmank, en la orilla del Océano Glacial Artico, o para el carajo, como dijo Pedro, que se alegró de que se hubiese largado:

—Hizo bien en irse —comentó—: ya estaba ^{yo} sintiendo ^{yo} ^{muchas} ganas de cargármelo.

(¿Qué pasa cuando un hombre desaparece? No pasa gran cosa ni dura mucho lo que pasa, salvo que se trate de un hombre extraordinario, o de un extraordinario líder, pero si ~~si~~ el desaparecido no es más que un joven menudo, aunque fuerte, cabello oscuro y ojos ~~claros~~, verdes, moreno, tipo berebere o beduino, todo continuará lo mismo, nada se detendrá, ni la migración de los pájaros que nacen en las orillas del alto Misisipi o en las praderas de Canadá, ni el fluir de los alisios ni la salida ~~promerá~~ y arribada de los pescadores que van al Golfo de México o al Canalizo Sinvergüenza a la llegada de la primera luna de la biajaiba; los cafetos no dejarán de abrir sus flores ni madurar ~~su granos~~ sus granos en las faldas de las montañas de Baracoa, los cañaverales seguirán creciendo y engordando sus tallos y el tabaco extenderá sus anchas hojas en las vegas ⁿ ~~piñareñas~~, los vaqueros del Cauto gritarán siempre al amanecer al arrear ~~las~~ las reses y el guajiro ^{beberrá} ~~beberrá~~ su café, cogerá su machete ~~ya~~ y se irá al trabajo, la tierra, en fin, estará ahí mismo, entre un cabo y una punta, dentro de la ^{área o de vuelta} ~~caja~~ formada por los 74 y los 85° de Longitud Oeste y los 20 y los 23°27' de Latitud Norte. Nada de esto deberá olvidar el desaparecido. No te olvides, Juan, estés donde estés, recuerda que los viejos asesinos se fueron, echados a medias por nosotros y ~~por~~ los de Enfrente, y que éstos, apoyados en sus soldados y en sus cañones y servidos por los malditos políticos de siempre, gobernaron a través de ellos, que necesitaron de nuevo, para que los defendieran, otros asesinos, hasta que nosotros, ya sin ayuda de nadie, acabamos ^{por} ~~de~~ echarlos a todos, a los políticos y a los asesinos; y todos, los asesinos y los políticos, se fueron al Frente y ahí están y ayudados por los de Enfrente, que también quisieran volver, intentan regresar. No han podido hacerlo. Han venido, pero a unos los hemos cazados como a hienas y a otros los hemos apresados, cambiándolos después por compota, que le gusta mucho a nuestros niños, pero no deben volver, recuérdalo como recuerdas a tu madre, no deben volver, ningun-

Habitación de trabajo de Manuel Rojas. Los papeles que ocuparon sus últimos días. El escritorio que él mismo hizo. La foto de un hombre que admiraba.



diente, / decidido y vacilante, / llegué donde tú me esperabas con tu ardiente rosa. / No traía sino mi don de hombre, / mi pequeña gracia de narrador / y tres abejorros con hambre...

Sus hijos recordarán, luego de cremar sus cenizas como fue su deseo (insinuó, también, que se arrojaron en la Cordillera), al Manuel Rojas que trabajó en múltiples horarios, incluso domingos, pater-mater de su gente: "Lo esperábamos dormidos en las sillas, hasta que llegara bien tarde en la noche. Se echaba en el suelo, a cuatro patas, a jugar; se dejaba quitar el sombrero, nos contaba infinitas historias de piratas y, de memoria, variaciones de los cuentos de bandidos que le contara su madre. Cuando cobraba su sueldo se ponía a chacotear a gritos, sacaba los billetes y los tiraba al aire montones de veces. Contaba historias de su juventud, con personajes fantásticos, como uno que pasaba todo el día deambulando con una bomba en el bolsillo y a quien él acompañaba a tomar el té, siempre con la bomba a cuestas. Pero su historia preferida era la de un muchacho que se iba de su

casa y debía pelear en el mundo. Nos hizo verdaderas radiografías sociales, aunque no nos dejó hacer nuestra propia experiencia totalmente. Trabajando como negro nos procuró de todo y hasta llegó a comprarnos equipos para esquiar, algo que sólo podían hacer los ricos. En el barrio, sus amigos eran siempre el diarero y todos aquellos a quienes no considerase burócratas, parásitos o explotadores. Era implacable para criticar. Despreciaba a los flojos y a los ociosos, siempre estaba haciendo algo con sus manos. Días antes de morir desarmó y ajustó la cerradura en la casa de Paz. "Yo no quiero que sean excelentes alumnos, lo único que quiero es que lean", nos decía, aunque después, en una carta, nos conminó: "Estudien aunque sea quiromancia." A pesar de su carácter introvertido fue siempre muy fresco y audaz cuando se trataba de favorecernos. "¿No me podrías convidar a mí con mis tres hijos?", le dijo a un caballero que tenía casa en la playa, con su mejor sonrisa desenfadada. Cuando a María Eugenia le tocó entrar al liceo, le tiró de repente a una mujer que elogiaba su pro-

sa: "Oye, ¿tú podrías regalarle aquel abrigo azul que tienes a mi hija?" Mamá era profesora primaria: tal para cual con Manuel. Una tarde muy lluviosa llegó a la casa, cerró el paraguas, abrió el tapado, sacó a una niña que traía debajo y dijo que sería una hermana más para nosotros. Sin pedirle una sola explicación ni por curiosidad, Manuel ordenó al tiro traer y repartir nuestras ropas y cosas: y punto. En 1941 se casó con Valerie y nos dio otra madre."

¿Qué imágenes rodaban en la mente de aquel hombre cuando arrojaba mil veces al aire los billetes del sueldo? Quizá su propia infancia y juventud rodadas barranca arriba entre Aniceto Hevia (personaje conductor, protagonista clave, sosias), El Gallego Cristián, Joao, Exequiel, El Cagada de Mosca: en fin, la hez para los bienpensantes. O quizá la conciencia o subconciencia de la enajenación de no escribir todo lo que proyectaba, sometido a las normas de hierro del segundo oficio. Quizá ambas cosas. Rojas fue bastante ingenio con editores y dineros y más de una vez fue estafado, nacional e internacional-

Min
Planos
Ridelo

Planos
Ridelo
Mirinay
Ridelo



Imágenes de Buenos Aires. Barrio Caballito.

Baño era la paz, Caballito fue, además
la libertad, el espacio sin medida, las
sin barreras, los campos sin cercas, el
viento sin trillos. En el corazón de este barrio
la calle Franklin, entre Ezeiza y
y, ~~manejando de las casas~~, hay una calle:
in, ~~la cual~~ ^{esta} calle, ~~hace a veces con un~~
~~entre las de Ezeiza y Miraflores~~, ~~pero~~
~~con un sentido~~. ~~que parecían con~~
~~entre una manzana de tres que, con las de~~
Hidalgo, Placeres, Miraflores, ~~por una man~~
~~de cinco casas~~. Hoy veo esto en un
de la ciudad. Si por mis recuerdos me de-
van y ~~quiere~~ ^{quiere} por medio de él o ~~para~~
nización, ~~diría~~ ^{diría} que viví en una calle
mitales por un lado por el campo y
otro ~~convulsion~~ ^{convulsion} con el campo, ~~pues los~~
~~de las calles~~ ^{de las calles} ~~no~~ ^{no} ~~entran ahí~~, ~~pero~~ ^{pero} ~~como~~ ^{como} ~~entendí~~
ellos. ~~Podría~~ ^{Podría} ~~podría~~ ^{podría} ~~decir~~ ^{decir} ~~dónde~~ ^{dónde} ~~viví~~



Manuel Rojas con Juan Carlos Onetti. Se encontraron por última vez en Chile, en 1969.

Borrador de sus notas sobre Buenos Aires. Los dibujitos corresponden a la manzana en la que vivió, que recordaba claramente.

mente. Cuando peleó una cifra, lo hizo de un modo digno, con ese señorío proletario que acompañó su figura de hidalgo del pueblo, pero siempre infantilmente.

Entretanto, demoró casi una década para escribir *Hijo de ladrón*, que, a partir de su aparición en 1951, navega por el mundo entre idiomas y títulos insólitos; clásico mundial, a su bordo los editores descubrirán otros originales: *Mejor que el vino* (1958), *Punta de rieles* (1960), *Sombras contra el muro* (1964) y, por fin, *La oscura vida radiante* (1971), novela que acecha inadvertida, como un puma tenso, entre la hojarasca consumista del mercado.

El hambre, la humillación de los millones de "cómicos sin éxito" girando en torno a los desperdicios del sistema, y su "muerte a saltos", son el sujeto raigal, antagónico a toda superficie, de sus novelas. Ese hambre que hará constar con apellido en la primera página (cuartilla 107) que escribirá para su inédito *Desde el principio*, como prolongación del asunto de *Imágenes de infancia*, párrafo inmediato de su visión del cometa Halley en Rosario. "En un mundo", relata Rojas, "en que un

ser humano puede morir de hambre, robar de hambre no es ni pecado venial". Su madre tomó la decisión al ver llorar a su unigénito por vacío absoluto de vísceras. "Por suerte", precisa Rojas, "cuando en mi adolescencia pasé dos o tres días sin comer, no se me ocurrió llorar: habría sido tan ineficaz como rezar en alemán —no sé, además, alemán— y me aguanté y a veces robé..."

infidencias

"Cuando alguna gente de izquierda", me contó en 1968, "que no conoce mucho de la vida, habla de lumpen, piensa en los menesterosos desclasados, enclavados, pero se olvida del lumpen aristócrata que ha masacrado indios en la Patagonia, robando tierras, disipando fortunas, el pan de millones, haciendo orgías palaciegas en América, Europa o Miami. Para erradicar aquel lumpen, aunque será muy difícil, hay que suprimir primero a este último. Lo demás es lata, vistear con el cuchillo, sin hundirlo."

la oscura vida radiante

En uno de sus cuadernos ológrafos ensaya cinco veces seguidas el primer párrafo de un capítulo de *Imágenes de Santiago* ("No recuerdo que año era aquél...", "No recuerdo como llegué a Santiago...", "No sé cómo llegué a Santiago...", etcétera). No le avergonzaba corregir y se burlaba de su propia testarudez artística, de orfebre.

Con cinco nietos a cuestas, que le decían "Papá Manuel", el viejo alerce se mantuvo erguido, renovando verdores, libros y mujeres, elegante y deportivo, construyendo lentes para observar los pájaros y las estrellas, encendidos siempre sus fervores por Horacio Quiroga, Hudson, Henry David Thoreau ("... las estrellas son los vértices de maravillosos triángulos", subraya con su lápiz en *Walden o la vida en los bosques*). Vio madurar sus hijos, el virus literario infectar a los dos mayores; vio a Paz, convertida en médico, prohibirle el cigarrillo. Recibió sin mayor emoción, el Premio Nacional de Literatura



en 1957 e ignoró con finura la democracia burocrática en entregar los 300 escudos.

Trabajaba en sus cuadernos, ya libre por fin del segundo oficio pero no de sus jubilaciones misérrimas, de ocho a cinco, religiosamente: después se apartaba del escritorio construido por él (dejó un taller completo de varios oficios) para provocar como cachorro: "¿Y qué esperamos ahora; qué hacemos?" Se mantuvo activo, lúcido. Viajó, dictó cursos en universidades norteamericanas, de donde retornó asqueado del yanquismo *way of life*, con nuevas cuartillas y una alumna gringa, Julianne Clarck, alta como él, pero manifiestamente extrovertida.

La revolución cubana remecerá su añosa arboladura y, desde ese momento, convertirá a Cuba en una especie de patria espiritual, a la que defenderá a espada limpia desde la revista chilena "Punto Final" y en cualquier parte, aunque algunos antifriones lo proclamen "ser antisocial".

Exento de los celos feminoideos que afligen a otros escritores, cuidará con esmero un papel fechado en San Ignacio, Misiones, el 12 de febrero de 1935, firmado por Horacio Quiroga. "Estimado compañero", le escribía el ya consumido maestro: "recibí con gran placer su *Travesía*. La he leído de un tirón, cosa de que había perdido ya la costumbre. Lo cierto es que allí en Chile guardan con mucho amor el gusto por la narración. Aquí la hemos perdido casi por completo. Entiendo que *Travesía* es uno de sus libros más felices. Reciba pues por ello las más cariñosas felicitaciones de su affmo. amigo".

Con el escritor José Santos González Vera recorría montañas buscando la *alstromeria sierrae*, o flor del águila, un lirio morado al que prefería entre todas las flores. O se emborrachaba con el coronel español Jesús del Prado rememorando leyendas de las Brigadas Internacionales y el sectarismo fratricida que odiaba en el stalinismo.

Bajo el frágil escudo de la Presidencia, fechado en Santo Domingo en abril de 1963, Juan Bosch le aseguró su deseo de llevárselo a la República Dominicana. "Haría que pensar si no sería el caso de traérmelo a Chile", me dirá Rojas, años después, aludiendo al balaguerismo imperante.

En la literatura chilena emergerá otro solitario, disolvente marginado, Carlos Droguett, y, caso extraño en otras literaturas, se admirarán mutuamente. El autor de *El comprador* había de señalar en una carta de 1967 la "conmovera grandeza" de los personajes rojlanos, en tanto Rojas alabaría públicamente la prosa de Droguett, como si todo ello ocurriera en un siglo futuro de "hombres bien hombres". Rojas aceraba su extraordinaria facultad para "desconectarse totalmente del medio am-

biente" (como define Valerie) cuando algún "ignorante ilustrado" lo halagaba entusiasmado. O practicaba un mutis fulminante, previo descarramiento de un "usted es un ignorante" cuando alguien aventuraba hablar mal de Cuba. Bajo su denso astillero ocultaba, en realidad, la botadura recóndita de una infinita ternura por los hombres y la naturaleza. Un séptimo sentido, el de la solidaridad, late hasta el final de *Hijo de ladrón* ("...—Espérenme! / Era un grito ronco, como de desgarramiento. / Nos detuvimos. Cristián avanzó hacia nosotros. / Cuando se nos juntó, reanudamos la marcha.") y se repite al fin del tercer capítulo de *La oscura vida radiante*, cuando Aniceto Hevia piensa que, pese a todo, no debe abandonar a El Chambeco.

Asesinado el Che Guevara en Bolivia, Rojas atacó en un acto público realizado en Santiago por la libertad de Debray ("Punto Final", 19 de diciembre de 1967): "Su Majestad el Comité Central, como lo llamó Rosa Luxemburgo, de la mayoría de los partidos comunistas de América Latina ha murmurado entre dientes que lamenta mucho lo que les ha pasado y les pasa, pero no está o no estuvo de acuerdo con ellos (...) Aventureros se les llama, palabra burocrática (...) Sabemos que la lucha social, en cualquier terreno que se plantee, así sea en el misérrimo de la lucha electoral, es una aventura. Sabemos más aún: sabemos que el ser humano es el gran aventurero de la Tierra y que su pensamiento es la gran aventura del universo (...) No importa estar preso, muchos revolucionarios lo han estado; no importa que se haya asesinado a un hombre, por más que sea doloroso para nosotros, muchos revolucionarios han sido matados. Fidel Castro fue llamado, por un comité central, "aventurero burgués"; y Bolívar fue expulsado cinco veces en cuatro años del suelo sudamericano; derrotado, ridiculizado, solitario, volvió cinco veces, hasta obtener su primera victoria en Boyacá, con una obstinación que le hizo tener por loco. Su lema debió ser: Tenacidad, el mismo que hoy tienen los revolucionarios".

infidencias

"Si hay algo que me mortifica, amigo, son esos viajes que hice a los Estados Unidos, aunque allí no arrié bandera. Pero lo que más me mortifica haber hecho, y me gustaría volver a nacer para no hacerlo otra vez, son esos dos artículos sobre Puerto Rico que aparecen en *El árbol siempre verde* (1960). Son, lamentablemente, dos brotes híbridos que me avergüenza leer. Dice mi gente que me engañaron, víctima de mi falta de madurez política. Cuando supe lo que están haciendo en Cuba,

donde ya nadie mendiga pan por las calles ni debe prostituirse para obtenerlo, me dieron ganas de ser cabro, tomar un fusil y volver a Puerto Rico a recuperarla para América Latina. No le reprocho que me haya preguntado por eso, pero me duele; no me causa gracia ninguna hablar de ese tema."

la oscura vida radiante

En 1968, Rojas escribió doce canciones, cuya copia conservo de su puño y máquina, virtualmente desconocidas pese a una grabación de ocho de ellas con música de Angel Parra; sus versos enhiestos, juveniles, flamean las posiciones inculdables del narrador-vate. En *Guerrillero*, inédita, zarandea al reformismo: "Una voz: El deber de todo revolucionario es hacer la revolución. — Otra voz, burlona: ¿No será mucho?" El personaje trueca el "me fuera a las guerrillas / de buena gana" por "un aguinaldo y "unas camisas de huechanguero" (*wash and wear*) y se entrega cantando: "¡Ay mi linda chinita, / flor de poroto, / báilese un gogocito / con su pototo!" En *Cesante*, también inédita, el protagonista enfrenta al "señor Presidente" (en aquel momento era Frei) para reprocharle la falta de gracia de su democracia "sin comer ni trabajar". Rojas canta en *Arriero del Norte*: "Mi padre era de La Punta, / mi madre de Antofagasta; / para mí ya no hay fronteras / y donde estoy hago patria. / No me gustan los milicos, / los retenes ni la aduana: / andan metiéndose en todo / y no trabajan en nada."

Su última mujer, Hortensia Dittborn, recibió una carta de Manuel, en la que éste satiriza a los yanquis de Kennewick, Seattle, que pasan la medianoche del año nuevo de 1962 "tomando helados desabridos". Pese a su deseo de recorrer toda Europa (y recoger endurecidos derechos de autor), desistió de visitar dos países: uno por haber prohibido la lectura de Cohn-Bendit y el otro por organizar un desfile de carruajes con la asistencia del príncipe Felipe, lo que le parecía increíble para el esquema de esos lares: "Decidí", le escribirá a su mujer, "mandarlos al carajo, pa'l carajo, a la cubana."

En 1971, lo emocionará casi hasta las lágrimas que Ramón Castro, un hermano del primer ministro cubano, se despida de él, después de su visita a una vaquería, con un "Adiós, Negro". El 24 de agosto de ese año, en vuelo de La Habana a Madrid, registró en una misiva las palabras de Chang, un mozo del "Habana Libre", que le dijo: "¿Qué vamos a hacer ahora; somos como de tu familia y te vas? Vuelve pronto".

En uno de sus inéditos póstumos, cuatro cuartillas bajo el título *Monólogo de*

Durante esa infancia, que todavía me parece ~~may~~ larga —debería descubrirse ^{alguna manera de afirmación} ~~algún modo de acortarla—, sensación que puede deberse a que fue, a pesar de todo, bastante buena, aprendí muchas cosas: supe, por ejemplo, qué era el hambre, no una hambre cualquiera sino una que puede hacer llorar a un niño, no porque le hayan castigado ^{a no} ~~por~~ ^{haber} ~~comer~~ ^{por} un almuerzo o una comida, sino porque no ~~había~~ ^{había} ~~ni~~ ^{había} ~~comida~~ ^{comida} que comer. En ese momento mi madre no ~~me~~ ^{me} ~~había~~ ^{había} ~~dado~~ ^{me} ~~ni~~ ^{me} ~~un~~ ^{me} ~~pedazo~~ ^{me} ~~de~~ ^{me} ~~pan,~~ ^{me} ~~no~~ ^{me} ~~sé~~ ^{me} ~~si~~ ^{me} ~~eso~~ ^{me} ~~fue~~ ^{me} ~~por~~ ^{me} ~~un~~ ^{me} ~~día~~ ^{me} ~~o~~ ^{me} ~~dos,~~ ^{me} ~~pero~~ ^{me} ~~se~~ ^{me} ~~trata~~ ^{me} ~~de~~ ^{me} ~~una~~ ^{me} ~~noche,~~ ^{me} ~~quise~~ ^{me} ~~en~~ ^{me} ~~contra~~ ^{me} ~~de~~ ^{me} ~~su~~ ^{me} ~~voluntad,~~ ^{me} ~~hubo~~ ^{me} ~~de~~ ^{me} ~~llevarme~~ ^{me} ~~a~~ ^{me} ~~una~~ ^{me} ~~casa,~~ ^{me} ~~donde~~ ^{me} ~~contó~~ ^{me} ~~lo~~ ^{me} ~~que~~ ^{me} ~~ocurría.~~ ^{me} ~~Entonces~~ ^{me} ~~nos~~ ^{me} ~~dieron~~ ^{me} ~~de~~ ^{me} ~~comer~~ ^{me} ~~y~~ ^{me} ~~comí~~ ^{me} ~~y~~ ^{me} ~~me~~ ^{me} ~~quedé~~ ^{me} ~~dormido.~~ ^{me} ~~Me~~ ^{me} ~~avergüenza~~ ^{me} ~~haber~~ ^{me} ~~dado~~ ^{me} ~~a~~ ^{me} ~~mi~~ ^{me} ~~madre~~ ^{me} ~~ese~~ ^{me} ~~disgusto,~~ ^{me} ~~pero~~ ^{me} ~~yo~~ ^{me} ~~era~~ ^{me} ~~un~~ ^{me} ~~niño,~~ ^{me} ~~un~~ ^{me} ~~maldito~~ ^{me} ~~niño,~~ ^{me} ~~no~~ ^{me} ~~sabía~~ ^{me} ~~que~~ ^{me} ~~si~~ ^{me} ~~en~~ ^{me} ~~una~~ ^{me} ~~casa~~ ^{me} ~~o~~ ^{me} ~~en~~ ^{me} ~~una~~ ^{me} ~~habitación~~ ^{me} ~~o~~ ^{me} ~~en~~ ^{me} ~~una~~ ^{me} ~~calle~~ ^{me} ~~no~~ ^{me} ~~hay~~ ^{me} ~~comida~~ ^{me} ~~que~~ ^{me} ~~comer,~~ ^{me} ~~debe~~ ^{me} ~~uno~~ ^{me} ~~aguantárselas~~ ^{me} ~~en~~ ^{me} ~~la~~ ^{me} ~~manera~~ ^{me} ~~de~~ ^{me} ~~satisfacer~~ ^{me} ~~esa~~ ^{me} ~~hambre,~~ ^{me} ~~y,~~ ^{me} ~~si~~ ^{me} ~~no~~ ^{me} ~~se~~ ^{me} ~~encuentra,~~ ^{me} ~~sentarse~~ ^{me} ~~por~~ ^{me} ~~ahí~~ ^{me} ~~y~~ ^{me} ~~morir~~ ^{me} ~~o~~ ^{me} ~~recurrir~~ ^{me} ~~a~~ ^{me} ~~la~~ ^{me} ~~astucia~~ ^{me} ~~o~~ ^{me} ~~la~~ ^{me} ~~violencia~~ ^{me} ~~y~~ ^{me} ~~robar.~~ ^{me} ~~En~~ ^{me} ~~un~~ ^{me} ~~mundo~~ ^{me} ~~en~~ ^{me} ~~que~~ ^{me} ~~un~~ ^{me} ~~ser~~ ^{me} ~~humano~~ ^{me} ~~puede~~ ^{me} ~~morir~~ ^{me} ~~de~~ ^{me} ~~hambre,~~ ^{me} ~~robar~~ ^{me} ~~no~~ ^{me} ~~es~~ ^{me} ~~ni~~ ^{me} ~~pecado~~ ^{me} ~~venial.~~ ^{me} ~~Me~~ ^{me} ~~conformo~~ ^{me} ~~pensando~~ ^{me} ~~que~~ ^{me} ~~cuando~~ ^{me} ~~en~~ ^{me} ~~mi~~ ^{me} ~~adolescencia~~ ^{me} ~~pasé~~ ^{me} ~~dos~~ ^{me} ~~o~~ ^{me} ~~tres~~ ^{me} ~~días~~ ^{me} ~~sin~~ ^{me} ~~comer,~~ ^{me} ~~no~~ ^{me} ~~se~~ ^{me} ~~me~~ ^{me} ~~ocurrió~~ ^{me} ~~llorar;~~ ^{me} ~~lo~~ ^{me} ~~que~~ ^{me} ~~habría~~ ^{me} ~~sido~~ ^{me} ~~tan~~ ^{me} ~~ineficaz~~ ^{me} ~~como~~ ^{me} ~~rezar~~ ^{me} ~~o~~ ^{me} ~~cantar~~ ^{me} ~~en~~ ^{me} ~~alemán~~ ^{me} ~~—no~~ ^{me} ~~sé,~~ ^{me} ~~además,~~ ^{me} ~~alemán—~~ ^{me} ~~y~~ ^{me} ~~me~~ ^{me} ~~aguanté~~ ^{me} ~~y~~ ^{me} ~~a~~ ^{me} ~~veces~~ ^{me} ~~robé,~~ ^{me} ~~pequeñas~~ ^{me} ~~raterías~~ ^{me} ~~de~~ ^{me} ~~un~~ ^{me} ~~ladrón~~ ^{me} ~~ocasional.~~ ^{me} ~~Con~~ ^{me} ~~esos~~ ^{me} ~~pequeños~~ ^{me} ~~robos~~ ^{me} ~~yo~~ ^{me} ~~y~~ ^{me} ~~mis~~ ^{me} ~~amigos~~ ^{me} ~~tranquilizábamos~~ ^{me} ~~nuestros~~ ^{me} ~~estómagos~~ ^{me} ~~por~~ ^{me} ~~unas~~ ^{me} ~~horas,~~ ^{me} ~~no~~ ^{me} ~~por~~ ^{me} ~~meses~~ ^{me} ~~o~~ ^{me} ~~años,~~ ^{me} ~~a~~ ^{me} ~~través~~ ^{me} ~~de~~ ^{me} ~~lo~~ ^{me} ~~que~~ ^{me} ~~ocurre~~ ^{me} ~~con~~ ^{me} ~~otros,~~ ^{me} ~~como,~~ ^{me} ~~que~~ ^{me} ~~tranquillos~~ ^{me} ~~o~~ ^{me} ~~que~~ ^{me} ~~los~~ ^{me} ~~mantienen~~ ^{me} ~~así~~ ^{me} ~~con~~ ^{me} ~~un~~ ^{me} ~~esfuerzo~~ ^{me} ~~inferior~~ ^{me} ~~al~~ ^{me} ~~que~~ ^{me} ~~hacíamos~~ ^{me} ~~nosotros~~ ^{me} ~~para~~ ^{me} ~~calmar~~ ^{me} ~~los~~ ^{me} ~~nuestros.~~~~

Aprendí también a distinguir, valiéndome ~~de~~ ^{de} ~~los~~ ^{de} ~~mínimos~~ ^{de} ~~antecedentes,~~ ^{de} ~~la~~ ^{de} ~~voz,~~ ^{de} ~~la~~ ^{de} ~~mirada,~~ ^{de} ~~un~~ ^{de} ~~movimiento,~~ ^{de} ~~una~~ ^{de} ~~palabra,~~ ^{de} ~~un~~ ^{de} ~~tono,~~ ^{de} ~~la~~ ^{de} ~~calidad~~ ^{de} ~~humana~~ ^{de} ~~del~~ ^{de} ~~que~~ ^{de} ~~tenía,~~ ^{de} ~~si~~ ^{de} ~~vestía~~ ^{de} ~~uniforme~~ ^{de} ~~de~~ ^{de} ~~policía,~~ ^{de} ~~de~~ ^{de} ~~militar,~~ ^{de} ~~de~~ ^{de} ~~gendarme~~ ^{de} ~~de~~ ^{de} ~~frontera~~ ^{de} ~~o~~ ^{de} ~~de~~ ^{de} ~~cárcel,~~ ^{de} ~~no~~ ^{de} ~~era~~ ^{de} ~~el~~ ^{de} ~~uniforme~~ ^{de} ~~lo~~ ^{de} ~~que~~ ^{de} ~~me~~ ^{de} ~~ilustraba:~~ ^{de} ~~era~~ ^{de} ~~lo~~ ^{de} ~~otro,~~ ^{de} ~~la~~ ^{de} ~~voz,~~ ^{de} ~~la~~ ^{de} ~~mirada~~ ^{de} ~~y~~ ^{de} ~~lo~~ ^{de} ~~demás.~~ ^{de} ~~(Algunas~~ ^{de} ~~veces~~ ^{de} ~~recibí,~~ ^{de} ~~de~~ ^{de} ~~uniformados,~~ ^{de} ~~y~~ ^{de} ~~sin~~ ^{de} ~~haber~~ ^{de} ~~hecho~~ ^{de} ~~nada~~ ^{de} ~~por~~ ^{de} ~~merecerlo,~~ ^{de} ~~sólo~~ ^{de} ~~estar~~ ^{de} ~~preso~~ ^{de} ~~o~~ ^{de} ~~afligido,~~ ^{de} ~~manifestaciones~~ ^{de} ~~tan~~ ^{de} ~~preciosas~~ ^{de} ~~de~~ ^{de} ~~afecto~~ ^{de} ~~o~~ ^{de} ~~de~~ ^{de} ~~comprensión~~ ^{de} ~~o~~ ^{de} ~~simpatía,~~ ^{de} ~~que~~ ^{de} ~~hubiera~~ ^{de} ~~hecho~~ ^{de} ~~por~~ ^{de} ~~ellos~~ ^{de} ~~lo~~ ^{de} ~~que~~ ^{de} ~~me~~ ^{de} ~~hubiesen~~ ^{de} ~~pedido,~~ ^{de} ~~seguro~~ ^{de} ~~de~~ ^{de} ~~que~~ ^{de} ~~no~~ ^{de} ~~me~~ ^{de} ~~pedirían~~ ^{de} ~~nada~~ ^{de} ~~desdoloroso,~~ ^{de} ~~o~~ ^{de} ~~me~~ ^{de} ~~hubiese~~ ^{de} ~~ido~~ ^{de} ~~con~~ ^{de} ~~ellos~~ ^{de} ~~a~~ ^{de} ~~conversar~~ ^{de} ~~o~~ ^{de} ~~a~~ ^{de} ~~pasear~~ ^{de} ~~por~~ ^{de} ~~alguna~~ ^{de} ~~parte,~~ ^{de} ~~y~~



un reportaje

Por esos días fue un joven del Busto a hacerle una entrevista para "Semana La Plata. Le habal de Iris Scchaccheri, de Gráfica": las personas que emigraron de Oscar Araiz, de Luppi, de Peicovich, de él mismo. ¿Por qué se había ido?

Cómo podía saberlo. Toda su vida era una serie de actos disparatados e inconexos, pero con seguridad había un orden debajo de aquel caos, un orden secreto, quería decir. ¿Abandonar La Plata había sido dejar para siempre el universo científico? Bien, era posible, pero tampoco estaba seguro. Sea como sea, se vino a Buenos Aires, Enrique Wernicke lo puso en contacto con "un viejo loco", que a lo mejor le alquilaba por casi nada un rancho en las sierras de Córdoba, ese lugar aislado que él andaba necesitando. Y así fue cómo conoció a don Federico Valle, el hombre de las cuevas. Y cómo se fue a vivir en aquel solitario lugar sobre el río Chorrillos, en una tapera sin luz eléctrica, sin agua, sin vidrios.



Mientras conversaba con del Busto todo pareció ordenarse, desde el caos empezó a salir la luz: una luz tenebrosa, un sol negro. E inevitablemente empezaron a hablar de las cuevas y subsuelos, de los Ciegos.

—Los porteros —dijo del Busto.

¿Los porteros? ¿Qué pasaba con los porteros? Sábado le hizo esa pregunta con un estremecimiento interior que tal vez se manifestó en su voz, porque del Busto lo miró con cuidado. Le contó entonces lo que ya él sabía, lo que tarde o temprano alguien tenía que venir a contarle. ¡A él, a Sábado! No obstante, lo escuchó con atenta consideración:

—De la planta baja para arriba los departamentos, esos departamentos actuales tan limpios, de cemento y plástico, de vidrio y aluminio, de aire acondicionado. Impecables.

—Abstractos —agregó Sábado, casi con impaciencia, para acortar el relato.

—Eso es, abstractos. Y abajo las ratas. En la noche, sobre las calderas relucientes. El portero. Una raza misteriosa; el hombre que maneja la compuerta entre los dos

Sábato lo miraba en silencio.

—Por supuesto —asintió luego.

Estaba atardeciendo, se oían los pájaros que no terminaban de acomodarse en sus nidos.

—Tenía que venir por aquí —murmuró el muchacho.

—Sí, claro.

—Tarde o temprano.

—Sí. Los ciegos me han fascinado siempre.

Casi no se le podía ver ya la expresión al joven del Busto, que agregó:

—Quisiera que este trabajo sobre los porteros y las ratas estuviera bajo su advocación, por decirlo así.

—¿Mi advocación?

—Sí, si no tiene inconveniente. Por eso de los ciegos. Desde que lo leí me sentí perturbado, me hizo atender a ciertos rumores.

—¿Rumores?

—Quiero decir en mi propio espíritu.

—¿Usted escribe?

—No, esto es lo primero que hago. Me lo encargó Walker porque le hablé del tema, porque quería verlo. En realidad soy fotógrafo.

—¿Fotógrafo?

"Grabador de luz". ¡Y también se decidía a abandonar el mundo de la luz!

Le contó otras cosas el joven del Busto, productos de sus investigaciones: la lucha de la Casa de la Moneda contra las ratas que se comen los billetes. Después de años de cálculos, de proyectos impecables, de luchas fracasadas, construyeron un formidable recinto de cemento armado. Fracasó también. ¿Las ratas entraron por las cañerías? ¿Se reprodujeron dentro del recinto?

Conversan entonces sobre la posibilidad de llevar a cabo una investigación completa en subterráneos, sótanos, cloacas, cañerías de desagüe. Investigación complejísima y presumiblemente aterradora.

En el momento de irse el joven del Busto, Sábato estuvo a punto de hablarle de ese asunto de los porteros. Pero le pareció que por el momento no era conveniente.

Acaso, tampoco necesario.

Un hombre joven, en realidad casi un muchacho, al parecer muy alto, lee un diario que le tapa la cara. No le habría llamado demasiado la atención si no hubiese advertido (vive en permanente alerta, y no es para menos) que en más de una ocasión parecía atisbarlo por encima del diario. Claro, el hecho puede ser sin trascendencia, porque mucha gente lo mira en los cafés o en la calle. Por lo poquísimo que ha alcanzado a ver su frente tiene la sensación de haberlo visto en otras oportunidades, pero no puede extraer ninguna conclusión.



nunca lo había visto

pero sin duda era él, lo habría reconocido entre miles, no sólo por sus fotografías sino porque su corazón golpeó con inusitada violencia en cuanto lo divisó, en aquel rincón del café, como si entre él y Sábato existiera una silenciosa y secreta señal que podría establecer ese reconocimiento en cualquier lugar del mundo, entre millones de personas. Repentinamente avergonzado por la sola posibilidad de ser visto por él, Martín se ocultó detrás del diario que acababa de comprar, pero a cada momento, como quien está cometiendo un acto prohibido y terrible. ¿Por qué?

Trataba de descubrir la raíz de ese sentimiento, pero le resultaba muy difícil, como si tuviese que leer las frases de una carta a la vez de tremenda transcendencia pero casi ininteligible por falta de luz, por una ambigüedad en los trazos que quizá fuera también consecuencia del desgaste, del ajamiento del papel, del tiempo. Intensamente trataba de definir ese sentimiento turbio, hasta que pensó que acaso fuera semejante al de un muchacho que después de un viaje por países remotos viese el rostro de alguien del que se dice que es su padre, pero al que nunca vio en su vida.

Trataba de ver lo que podía haber debajo de aquella máscara hecha de huesos y cansada carne. Pero Bruno decía que no bastan los huesos y la carne para construir un rostro, razón por la cual la cara es algo infinitamente menos físico que el resto del cuerpo: porque está calificado por la mirada, por el rictus de los labios, por las arrugas, por todo ese conjunto de sutiles atributos con que el alma se manifiesta a través de la carne. Motivo por el cual, pensaba Bruno, en el instante mismo en que alguien se muere su cuerpo se transforma bruscamente en algo misteriosamente distinto, tan distinto como para que podamos decir "no parece la misma persona", no obstante tener los mismos huesos y la misma materia de un segundo antes, un segundo antes de ese momento en que el alma se retira del cuerpo y en que éste queda tan muerto como una casa cuando se han ido para siempre los seres que la habitaron, que amaron y sufrieron en ella.

Sí, pensaba Martín: las sutilezas de los labios, las arrugas en torno de los ojos, las imprecisas imágenes de los habitantes interiores, esos desconocidos que se asoman a las ventanas de los ojos, de modo ambiguo e impreciso, fugitivo y casi traslúcido: las figuras de los fantasmas interiores.

Era arduo, era casi imposible ver todo eso desde lejos. Y así aquel hombre, aquel rostro se le aparecía apenas como el rumor de una remota conversación que sabemos importantísima y que ansiosamente queríamos descifrar.

Soy un huérfano, se dijo Martín, con tristeza, y sin saber por qué.



el ojo

Pasó un tiempo sin que tuviera más noticias del Dr. Schnitzler. Y pensó, con alivio, que no las tendría más. Hasta que un día oyó por teléfono sus chillidos de ratón extranjero. ¿Qué le pasaba, Dr. Sábato? ¿Estaba enfermo? Había que cuidarse. ¿No le había prometido visitarlo con más tiempo? Acababa de llegar de Oxford un libro fantástico, etcétera.

Dejó pasar algunas semanas, sin saber qué actitud tomar, vacilando entre el temor de verlo y el temor de dejar de verlo, suscitando así vaya a saber qué reacciones. Hasta que recibió una carta con un encabezamiento un poco frío y probablemente irónico sobre su salud, sobre esos ataques de gota y las neuralgias dolorosas en la cara. Las parálisis histéricas (¿no lo sabía?) aparecen con más frecuencia en el lado izquierdo, el lado sometido a las influencias inconscientes. Se llevó la mano al lado izquierdo. Hacía ya un tiempo que sucedía lo siguiente: alguien se acercaba con un gran cuchillo puntiagudo, le agarraba la cabeza con una mano, por la nuca, como suelen hacer los peluqueros, y con la otra le metía la punta del cuchillo en el ojo izquierdo. Mejor dicho, no precisamente en el ojo sino entre el globo ocular y el hueso de la órbita. Una vez efectuada esta operación, que el individuo ejecutaba con precisión y cautela, deslizaba el cuchillo a lo largo de la órbita hasta hacer caer el ojo. Generalmente caía a los pies, pero luego, saltando como una pelotita, llegaba hasta lugares más alejados.

Este proceso le provocaba una sensación en extremo viva y desagradable. Así que cada vez que sospechaba iba a producirse comenzaba la angustia. Lo curioso es que en ese caso era inútil pensar en otra cosa o tratar de rehuir el hecho: se producía inexorablemente.

Un ejemplo. Una noche estaba con la señora de Falú, hablando del viaje de Eduardo por el Japón, cuando advirtió que iba a sucederle. Ella vio que palidecía y se inquietó.

—¿Le pasa algo? —preguntó, observándolo con solicitud.



un muchacho que parece ser conocido

Después de muchos años, Sábato va a tomar café a ese boliche de Brasil y Balcarce. Sombrios pensamientos le rondan la cabeza con respecto al llamado Schitzler, mientras mira distraídamente lo que sucede: Panzeri es un exagerado, ese hombre no ve más que desastres, el PRO-DE tiene su lado beneficioso, qué embromar.

Como se comprende, no iba a explicarle lo que le ocurría. Así que respondió mintiendo: no, no le pasaba nada. Justo en el momento en que el sujeto le colocaba la punta del cuchillo para iniciar el movimiento rotatorio que ya se ha explicado.

La señora de Falú siguió hablando de algo que lógicamente Sábato no estaba en condiciones de atender, pero era evidente que sospechaba algo raro. Trató de mantenerse lo más sereno posible, a pesar de que el movimiento del cuchillo a lo largo de la órbita era siempre terrible.

Por supuesto, no en todos los casos la situación era tan molesta. Era poco frecuente que la extracción se produjese delante de otras personas. Por ejemplo, estaba en la cama o en la oscuridad de un cine, donde es más fácil pasar inadvertido. Muy pocas veces la operación le fue practicada en una circunstancia tan incómoda como en el caso que ahora se comenta, porque no sólo estaba la señora de Falú delante de él sino que había otras personas que desde lejos miraban.

Esto duró algunos meses y luego desapareció de la misma inexplicable manera en que había aparecido.



una absurda conversación

Caminaban por las barrancas de Belgrano sin hablar. Como siempre que estaba con Marcelo, se sentía confuso, incómodo, no sabía bien qué decirle. Pero en el fondo lo que pasaba es que trataba de justificarse, como ante un tribunal insobornable. Alguien, tal vez Bossuet, había definido al confesionario como un paradójico tribunal que absuelve a quien se acusa. Con Marcelo a Sábato le sucedía eso: se sentía desnudo ante él, se acusaba despiadadamente y aunque descontaba su absolución, porque la bondad del muchacho era ilimitada, terminaba siempre descontento. Probablemente porque más bien necesitase castigo, no absolución.

Se sentaron a la mesa de un café.

—¿Cuál es el principal deber del escritor? —le preguntó de pronto, como si en lugar de hacerle una pregunta comenzara una defensa.

El muchacho lo miró con sus ojos profundos y melancólicos.

—Hablo del escritor de ficciones. Su deber es nada más pero nada menos que decir la verdad. Pero la verdad con mayúscula, Marcelo. No una de esas verdades chiquititas que leemos en los diarios todos los días. Y sobre todo las verdades más escondidas, las de la inconciencia. Las del silencio. En otras palabras, Sartre no sólo no puede renegar de su novela sino que tiene el deber de escribirla. Si no es un mistificador, un hipócrita. O, como diría él, un inauténtico. ¿O se propone levantar una nueva manera de vida sobre la base de la mistificación?

Esperó la reacción de Marcelo. Pero el muchacho, al sentirse esperado, se son-

rojó y bajando sus ojos comenzó a revolver con la cucharita el poso de café.

—Pero vos —dijo Sábato, casi con irritación— vos te has pasado la vida leyendo literatura. Y buena literatura. ¿No es así? El muchacho murmuró algo.

—¿Cómo? ¿Cómo? —no te oigo, preguntó Sábato con irritación creciente.

Por fin se oyó algo que era afirmativo. ¿Entonces, por qué se callaba?

Marcelo levantó los ojos con timidez y con voz siempre muy baja le dijo que él no lo acusaba de nada, que no compartía los puntos de vista de Boris, que consideraba que tenía todo el derecho del mundo a escribir lo que escribía.

—¿Pero vos sos marxista, no es así? —insistió Sábato.

Marcelo lo miró un instante, luego volvió a bajar sus ojos hacia el café.

—No sé... Bien, creo que sí...

Nunca afirmaba rotundamente nada, sus pocas frases salían atenuadas por adverbios que atenuaban, o hacían tan modestos sus verbos y calificativos, que era casi como si se callara. De otro modo, su timidez, su anhelo de no herir le hubiesen impedido abrir la boca en absoluto.

—Pero vos has leído no sólo los poemas combatientes de Hernández. También has leído sus poemas de muerte. Y lo que es peor, admirás a Rilke y hasta me parece que te he visto con libros de Trakl. ¿No era un libro de Trakl ese libro en alemán que tenían cuando te ví en el Ciervo?

Hizo un casi imperceptible gesto afirmativo. Le parecía casi una impudicia hablar de esas cosas en público. Llevaba los libros siempre forrados.

De pronto, Sábato comprendió que estaba haciendo con él casi un acto de violación. Vio, con pena y con sentimiento de culpa que Marcelo había sacado su inhalador para el asma.

—Perdoname, Marcelo. No quería decir esta clase de cosas. En realidad...

Pero sí. Lo grave es que había querido decir precisamente lo que había dicho. Se quedó confuso y enojado, pero no con el chico sino con él mismo.

—Tú compañero —dijo al rato, sin comprender que iniciaba otra desafortunada incursión.

Marcelo levantó sus ojos.

—¿Son muy amigos, no?

—Sí.

—¿Es un obrero?

Le pareció oír que había trabajado en la fábrica Fiat de Córdoba.

¿Cómo, que "trabajaba"?

Sí, ahora estaba sin trabajo, desde hacía cosa de un mes.

—¿Y vos lo ayudás, no es así?

Bueno, ayudar, en realidad... No sabía hasta qué punto...

—¿Vive con vos en tu cuarto, no?

Marcelo levantó de nuevo sus ojos y lo miró por un momento muy intensamente.

—Sí —respondió—, pero eso no lo sabe nadie.

—Pero, sí, Marcelo, por supuesto. Es que necesitaba saber... Es que se parece extrañamente a un compañero que tuvimos con Bruno, cuando las huelgas de la carne, en 1932.

Marcelo encendió uno de sus cigarrillos. Su mano le temblaba.

Sábato se sintió culpable de toda aquella escena y entonces, haciendo un esfuerzo, comenzó a hablar de una sesión de Chaplin que había visto en el San Martín. Marcelo se tranquilizó, como alguien que

a punto ya de ser desnudado por un loco en una plaza ve que el loco se retira. Pero fue un alivio transitorio.

—El hombre es un ser dual —dijo Sábato, mientras Marcelo volvía a ponerse incómodo—. Trágicamente dual. Y lo grave, lo estúpido es que desde Sócrates se ha querido proscribir su lado oscuro. Los filósofos de la Ilustración sacaron la inconciencia a patadas por la puerta. Y se les metió de vuelta por la ventana. Esas potencias son invencibles. Y cuando se las ha querido destruir se han agazapado y finalmente se han revelado con mayor violencia y perversidad. Mirá la Francia de la razón pura. Ha dado más endemiosos que ningún otro país: desde Sade hasta Genet.

Se quedó callado, mirándolo.

—Claro, yo no podía decir esto los otros días. No sé. Me pareció que tu amigo... En fin... cómo te diré... A veces me apena decir ciertas cosas delante de alguien que...

Marcelo había bajado sus ojos y él se calló. Pero no podía seguir así.

—La novela. Por eso decía. Se habla de la misión de la novela. ¡Como si se hablara de la misión de los sueños! Mirá Voltaire. Uno de los campeones de los tiempos modernos. ¡Ya lo creo! Basta leer el *Candide* para darse cuenta de lo que hay debajo de esa corteza de pensador ilustrado.

Sábato se rió, pero su risa no era sana.

—Y el otro es más grotesco, todavía. El mismísimo director de la Enciclopedia. ¿Qué te parece. Habrás leído *Le Neveu*, ¿no?

Marcelo hizo un gesto negativo.

—Deberías leerlo. ¿Sabés que Marx lo elogió? Claro, por otras razones, creo. En fin, sea como sea. Por eso te decía que entraron por la ventana. No es una casualidad que el desarrollo de la novela coincida con el desarrollo de los tiempos modernos. ¿Dónde se iban a refugiar las furias? Se habla mucho del Hombre Nuevo, con mayúscula. Pero no vamos a crear ese hombre si lo reintegramos. Está desintegrado por esta civilización racionalista y mecánica, Marcelo. Esta civilización de los plásticos y las computadoras. En las grandes civilizaciones primitivas las fuerzas tenebrosas eran reverenciadas.

Estaba oscureciendo y Marcelo se sentiría aliviado por la falta de luz.

—Nuestra civilización está enferma. No sólo hay explotación y miseria: hay miseria espiritual. Y yo estoy seguro de que vos tenés que estar de acuerdo conmigo. No se trata de conseguir heladeras eléctricas para todo el mundo. Se trata de crear un ser humano de verdad. Y mientras tanto, el deber del escritor es escribir la verdad, no contribuir a la degradación con mistificaciones.

Marcelo no comentaba nada y él se sentía cada vez peor. ¿Adónde quería ir a parar? ¿Qué pretendía demostrar? Teóricamente todo eso lo sentía muy bien, pero su lado moralista y hasta burgués quizá lo atormentaba: ¡pobres cieguitos! Esa clase de cosas. ¿Y qué quería? ¿Qué Marcelo lo aplaudiera por describir horrores? Sabía, por otra parte, que a pesar de su cortesía profunda, de su bondad, de su timidez, creía firmemente en ciertas cosas y que nadie sería capaz de arrancarle algo en que no creyera. ¿O era esa esencial honradez lo que lo hacía rondar en su torno, tratar de obtener de él algún género de aprobación?

Súbitamente se sintió muy mal, se disculpó y se fue. Caminó por Echeverría y de pronto se encontró frente a la Iglesia de la Inmaculada Concepción. Sombríamente comenzaba a destacarse su cúpula sobre el cielo gris. Lloviznaba tenuemente y hacía frío. ¿Qué hacía ahí, como un tonto?

Los Ciegos, pensó mirando la gran iglesia, imaginando su cripta, los túneles secretos. Parecía como si sus sombríos pensamientos lo hubiesen conducido hasta aquel símbolo de sus angustias.

Una incierta inquietud lo atormentaba y no sabía qué hacer. De pronto se le ocurrió que había procedido mal con su amigo, que se había separado de manera brusca y estúpida, que podía haberlo herido. Se levantó del banco en que se había sentado y casi corriendo volvió hasta el café.

Habían prendido ya las luces. Felizmente, ahí estaba. Lo vió de espaldas, escribiendo algo sobre un papelito. Si lo hubiera pensado, reflexionó más tarde, no se habría presentado tan silenciosamente. Cuando Marcelo lo advirtió tapó con un torpe movimiento el papelito, mientras se sonrojaba. "Una poesía", pensó Sábato, avergonzándose de su irrupción. Hizo como que no lo hubiese notado y dijo, aparentando seguir la conversación:

—Mirá, volví porque creo haberte dicho otras cosas. Quiero decir... cosas diferentes a las que... Te quiero pedir un favor.

El muchacho, inclinándose levemente hacia delante, ya repuesto, esperaba con cortesía el pedido.

Sábato se irritó.

—¿No ves? No empecé a hablar y ya te disponés a escucharme con deferencia cualquier cosa que diga. Era precisamente eso lo que te iba a pedir. Que no fueras así. Al menos, que no lo seas conmigo. Te conozco desde que naciste. Que me discutas, que me expongas tus reservas. Caramba... No sé... Sos una de las pocas personas... Y entonces...

La expresión de Marcelo había derivado, aunque muy ligeramente, hacia una especie de preocupación, muy seria y atenta.

—Pero es que yo... —dijo—. No sé... Usted, tal vez...

Sábato lo tomó de un brazo, pero con la misma delicadeza con que se levanta a un herido.

—Marcelo: yo necesito...

Pero no continuó y pareció que el diálogo se interrumpiría definitivamente. El muchacho observó cómo la cabeza de su amigo se inclinaba sobre la mesa, y cómo su mirada sombríamente se fijaba sobre el mantel. Con extrema delicadeza, porque consideró que era su deber ayudarlo, dijo:

—Pero si yo estoy de acuerdo... Bueno... quiero decir... en general... claro que a veces...

Sábato había levantado su mirada y lo observaba con una mezcla de atención y fastidio.

—¿Ves? —comentó— Siempre lo mismo.

Marcelo bajó sus ojos. Sábato lo miró y pensó "es inútil". Y no obstante sentía la necesidad de hablar con él.

—Claro, comprendo que exagero. Soy un exagerado, siempre. Y en el fondo un extremista. Me he pasado la vida yendo de un extremo a otro y equivocándome con furia. Me apasionaba el arte y entonces me lancé en las matemáticas. Y cuando

llegué bien al límite, las abandoné, con una especie de rencor. Y la misma historia con el marxismo, con el surrealismo. Bueno, abandonar... Es una manera de decir, comprendés. Si uno ha amado intensamente siempre quedan en uno los rastros de la pasión. En algunas palabras, en algunos tics, en los sueños. Sí, sobre todo en los sueños... Vuelven a reaparecer las caras que creíamos olvidadas para siempre... Sí, un exagerado, Marcelo... Te dije un día que los poetas están siempre del lado de los demonios, aunque a veces no lo sepan, y advertí que vos no estabas de acuerdo... La exageración es de Blake, pero no importa, yo la repito siempre, por algo será. También te he dicho que por eso nos fascina el infierno de Dante y nos aburre su paraíso. Y que el pecado y la condenación inspiraron a Milton y el paraíso le quitó el impulso creador... Sí, claro, los demonios de Tolstoi, de Dostoievsky, de Stendhal, de Thomas Mann, de Musil, de Proust. Todo eso es cierto, al menos para esa clase de gente. Y por eso esa gente son rebeldes pero raramente revolucionarios, en el sentido marxista del término. Esa espantosa condición, porque es una espantosa condición, ya lo sé, no los hace aptos para una sociedad establecida, aunque sea la que sueñan los marxistas. Tal vez sean útiles como rebeldes, en la etapa romántica. Pero después... Mayakovsky, imagínate. Esenin... Pero no es esto lo que te quería decir. Creo que quería decirte que no debés callarte, que no debés aceptar mis exageraciones, mis brutalidades, esa especie de manía para elegir los ejemplos que justifican mis obsesiones... Yo sé que de pronto, cuando te he hablado, pensás en Miguel Hernández, que si bien era un obseso por la muerte y muchos de sus poemas son de índole metafísica, no es un endemoniado como puede ser, digamos, Dostoievsky. Y tenías toda la razón del mundo en pensar no exagero Ernesto, no siempre es así, puede haber un gran poeta que no esté en el bando de los demonios... Y hay otros que pueden ser dionisiacos, eufóricos, que pueden sentirse en armonía con el cosmos... Y ciertos pintores...

Se calló. Nuevamente se sintió desconcentrado, se encontraba ahora como mistificando en algún sentido. Y con terrible desazón se levantó y se fue.



sábato comenzó el ascenso

Fue infinitamente más dificultoso que el descenso. El sendero era resbaladizo y de pronto tenía pavor de resbalar hacia aquel abismo cenagoso que adivinaba allá abajo. Apenas podía mantenerse en pie, se dejaba conducir por su instinto y a favor de la escasa luminosidad que se filtraba desde alguna grieta en las alturas. De todos modos, fue subiendo poco a poco, con cau-

tela pero con esperanza, esperanza que aumentaba a medida que la luminosidad era mayor. Sin embargo, pensaba (y ese pensamiento lo angustiaba) que la luz no era la que podía provenir de una jornada de sol sino más bien de un cielo iluminado por uno de esos soles de medianoche que alumbran glacialmente las regiones polares; y aunque esta idea no tenía ningún fundamento razonable, se fue afirmando en su espíritu hasta el punto de convertirse en lo que podría llamarse una esperanza descorazonadora: la misma clase de sentimiento que puede formarse en el ánimo de quien vuelve a su patria después de errar durante muchísimo tiempo por horrendos parajes extranjeros y sospecha, con creciente angustia, que la patria a la que vuelve puede haber sido devastada en su ausencia por alguna desoladora y tristísima calamidad.

Se agitaba mucho en el difícil ascenso, aunque esa agitación podía provenir también de esa sospecha que le apretaba el corazón. Se detenía pero no se sentaba, no sólo porque el sendero era barroso sino por el temor que le infundían las enormes ratas que sentía pasar entre sus piernas y que por momentos alcanzaba a entrever en aquella penumbra: asquerosas, de ojitos malignos, rechinantes.

Cuando sintió que se acercaba al final, su certeza del temible territorio que lo esperaba fue confirmándose, pues en lugar de percibirse cada vez más el rumor característico de una gran ciudad, parecía como si se acentuara el silencio de una grandiosa caverna.

Por fin sus ojos vislumbraron lo que parecía ser la entrada al sótano de una casa. Lo era. A través de un boquete que se abría en una pared de ladrillos semipodridos por la humedad y el tiempo, entró en aquel sótano, donde al comienzo sólo alcanzó a entrever montones de objetos indefinidos, mezclados con la gredosa tierra que las lluvias habían ido arrastrando sobre ellos, junto a cascotes, maderas podridas y yuyos que se elevaban buscando la luz de la rendijas superiores.

Se introdujo por entre aquellos esponjosos montones para buscar la salida que seguramente lo llevaría hacia la planta baja del edificio, cualquiera que ese edificio fuese. El techo era de mampostería, y quizá por eso no se había derrumbado. Pero había una gran grieta por la que entraba la luz que iluminaba, aunque muy pobremente, aquel subterráneo; luz que sin embargo le hizo reflexionar en la posibilidad de que arriba no hubiese el edificio que primero había supuesto sino algún baldío ocupado quizá en otro tiempo por la vivienda del sótano. La grieta no pertenecía a la parte de mampostería sino, ahora podía comprobarlo, a una antigua puerta de madera, ahora astillada blandamente por la putrefacción. Calculó que a esa puerta debía conducir una escalera que aún no alcanzaba a divisar, tal era el amontonamiento de basura, botellas, pedazos de ladrillo y yuyos. Trató de encaramarse por encima de uno de aquellos montones, pero al desmoronarse debajo de sus pies algo que no era rígido sino esponjoso y fofo, salió una manada de ratas gigantescas, alguna de las cuales, en su histeria, se le vinieron encima, corriendo por sus mangas hasta su cara. A montones, con indecible repugnancia y desesperación, trató de rechazarlas y arrancárselas de su cuerpo. Pero no pudiendo im-

peoir que una llegara hasta su cara, y en medio de chillidos sintió su asqueante piel contra la mejilla, y por un instante sus ojos se enfrentaron con los rojizos, perversos y centelleantes ojitos de aquella bazofia viviente y rabiosa. No pudo controlarse y de su garganta salió un grito estridente que fue apagado por el vómito, como si gritara medio ahogado en un pantano de aguas servidas; era porque el vómito no era de comida (no recordaba haber comido en años) sino de un líquido viscoso que le quedó chorreando lentamente como una nauseabunda baba.

Retrocedió instintivamente y se encontró de nuevo más abajo, en el boquete irregular por el que se salía al sótano, o a lo que en otro tiempo había sido un sótano. Las ratas habían ya huido en todas direcciones. Por unos instantes tuvo algo de descanso, que aprovechó para pasarse la manga de su camisa deshinchada por la boca, limpiándose de ese modo los restos de la inmundicia que había vomitado.

Estaba paralizado por el pavor y por el asco. Sentía que desde todos los rincones invisibles de aquel antro decenas y quizá centenares de malignas ratas lo vigilaban con sus ojitos milenarios. Un gran desaliento volvió a apoderarse de su ánimo, pues de pronto tuvo la sensación de que no le sería posible traspasar aquella muralla de basura viviente. Pero más temible se le aparecía la perspectiva de permanecer en ese sitio, donde tarde o temprano

sería vencido por el cansancio y por el sueño, para derrumbarse en el inmundicio, a merced de las ratas acechantes. Esa perspectiva aterradora le dio fuerza para acometer el ascenso final. Y la convicción de que la barrera de inmundicia y ratas era lo último que lo separaba de la luz. Como loco, apretó su boca para vencer la repugnancia y se lanzó hacia la salida, escaló vertiginosamente montones de desperdicios, pisó ratas chillantes, bruceó sin descanso para evitar que lo atacaran o que se prepararan a su cuerpo como antes había sucedido y así llegó hasta la puerta de madera podrida, que cedió a sus patadas.



un gran silencio

reinaba en la ciudad. Sábado caminaba entre la gente, pero no lo advertían, como si fuera un ser viviente entre fantasmas. Se desesperó y comenzó a gritar, pero todos proseguían sus caminos silenciosa-

mente, indiferentes, sin mostrar el menor signo de verlo ni oírlo. Entonces tomó el tren para Santos Lugares. Al llegar a la estación, bajó, caminó hacia la calle Bonifacini, sin que nadie lo mirase ni saludase. Entró a su casa y se produjo una sola señal de su presencia: Lolita ladró con desconfianza. Gladys la hizo callar, irridada: "Estás loca —seguramente le dijo, no ves que no hay nadie".

Entró al estudio. Delante de su mesa estaba Sábado sentado, como meditando en alguna desdicha, con la cabeza apoyada en las dos manos. Caminó hacia él, hasta ponerse delante, y vio cómo sus ojos estaban mirando al vacío, absortos y tristes.

—Soy yo —le explicó.

Pero permaneció inmutable, con su cabeza entre sus manos.

Casi grotescamente se rectificó:

—Soy vos.

No se produjo ningún indicio de que lo oyera, ni lo viera. Ni el más leve rumor salió de sus labios, ni se produjo en su cuerpo ni en sus manos el más ligero movimiento.

Los dos estaban solos, separados del mundo. Y, para colmo, separados entre ellos mismos.

De pronto observó que de los ojos del Sábado sentado comenzaron a caer silenciosas lágrimas. ¡También de los de él! Por sus mejillas sintió su característico hilillo frío.

Por los fragmentos que publicamos y que han sido tomados por el autor de modo salteado, puede juzgarse que se trata de una obra extrañísima. Como conocemos las ideas de Sábado en contra de todo bizantinismo literario, tenemos que suponer que ha habido una inevitable exigencia del contenido. En un reportaje declaró que en cierta manera intenta un cuestionario metafísico y ontológico de la novela, pero no de modo conceptual, sino carnal y hasta sangrientamente (son sus palabras), en que los personajes y su creador conviven como el hombre que sueña con los fantasmas de la noche.

Se replantea así el problema de la obra abierta, en forma quizá límite. Y conviene vincular esta etapa con la ya ensayada en su novela anterior. Hélène Baptiste, en su *Etude structurale comparée de trois romans* dice: "Entre *El Túnel*, y *Sobre Héroes y Tumbas* existe un vínculo, pero no según el procedimiento de Balzac y de Proust, de reaparición de los personajes, sino de una manera novedosa: se vuelve a hablar de un personaje anterior, pero no es el autor quien lo hace sino otro de sus personajes. En el Informe sobre Ciegos, Fernando Vidal se refiere a Castel, protagonista de la novela anterior, y echa luz sobre *El Túnel* según sus convicciones, que no son las del lector. Fuerza es reconocer que examinar el crimen de un neurópata de una novela desde la perspectiva de un paranoico de otra del mismo autor es una idea genial que da a la obra de Sábado una vertiginosa profundidad.

"El lector, frente a esta construcción 'en abismo' que puede retroceder hasta el infinito, es presa de vértigo y la realidad se vuelve inestable. No sólo los personajes son nudos de relaciones dentro de una misma novela, sino que los personajes de una novela anterior se corresponden con los de ésta, dando a la obra una profundidad vertiginosa. Porque no se trata de alusiones gratuitas, ya que el análisis del caso Castel hecho por Fernando influye sobre su propio destino: lo induce a emprender su huida y lo convertirá en un hombre cercado.

"No es posible, pues, en el caso de un novelista como Sábado, leer la ficción como una entidad cerrada. *El Túnel* se mueve como un astro dentro de un vasto cosmos, y por eso, aunque aparecida anteriormente, hace indispensable hacer primero el análisis de *Héroes*. Por otro lado, no podemos ni debemos dissociar a los dos personajes y a las dos ficciones. Cada parte remite a un complejo conjunto que no es un contenido immanente, y que, además, queda siempre abierto.



"Jean Ricardou, en *Problème du Nouveau Roman*, analiza la construcción en abismo en estos términos: «Lo que *La caída de la casa Usher*, el mito de Edipo y *Henrich von Ofter Dingen* nos dicen, es que la puesta en abismo es, antes que nada, la rebelión estructural de un fragmento de la narración contra el conjunto que lo incluye».

"Pero lo extraordinario en Sábado es que esta construcción en abismo o esta rebelión se produce desde una novela sobre la anterior. Fernando aparece como un nudo de relaciones y a través de él se establecen poderosos vínculos entre las dos ficciones."

Estos fragmentos del ensayo de H. Baptiste cobran mayor importancia a la luz de esta tercera novela, en que los mismos principios se llevan a la práctica, con la novedad de que ahora es también el autor uno de esos personajes que vuelven sobre otras partes de la novela y sobre las narraciones anteriores, revaloriza o se reinterpreta toda la vasta metáfora de los Ciegos.

Algunos críticos literarios han dicho del Libro de Manuel que es nada más que un libro más de Cortázar. Sí, agregó yo, pero siempre un libro de Cortázar. Con su riqueza idiomática, su reverberación de ideas, su ironía, su pesimismo, su brillantez. Su genialidad. Es un libro de nuestro tiempo. No nos volvamos provincianos, no digamos que Cortázar ya nos cansa, nos hace dar vueltas perdidas en derredor de él mismo. No. En el Libro de Manuel está diciendo cosas y no se repite. Leámoslo otra vez y veremos que dice muchas cosas; no importa que esos argentinos de París tomen cada vez más mate cuando los porteños de aquí toman cada vez menos mate. Eso es anécdota. O que Cortázar pueda aplicar un lunfardo que aquí ya no corre. Lo que corre si es su pensamiento, expresado en su primera página: "Más que nunca creo que la lucha en pro del socialismo latinoamericano debe enfrentar el horror cotidiano con la única actitud que un día le dará la victoria: cuidando preciosamente, celosamente, la capacidad de vivir tal como la queremos para ese futuro, con todo lo que supone de amor, de juego, de alegría."

No interesa si Cortázar tiene derecho o no de decir esto. Lo dice. Se suma a pesar del pesimismo y la ironía que quisiera ahogarlo en la brillantez de sus frases. Lo que no puede ahogar en el fondo es su amor por el hombre, su infantil amor de cristiano simple: "... porque un puente, aunque se tenga el deseo de tenderlo y toda obra sea un puente hacia y desde algo, no es verdaderamente puente mientras los hombres no lo crucen. Un puente es un hombre cruzando un puente..." O al citar la frase "... el artista afirmaba que cuanto más materialista se volviera la ciencia, más ángeles seguiría él pintando".

La solución es la rebeldía. Después vendrá la codificación de esa rebeldía. El europeo Cortázar nos mira. Claro está que puede resultarnos ajeno. Pero no dejemos de leerlo porque aquí sus ojos de europeo tienen un valor universal. No tratemos de cazarlo porque la red nos va muy chica.

Oswaldo Bayer

En principio decimos: a nosotros los trabajadores nos importa más Evita que Platón.

Y esto que parecerá un sacrilegio a algunos intelectuales tiene su explicación en nuestra propia escala de valores: a los revolucionarios siempre les importa la acción.

Lógicamente que nos parece bien que un intelectual se solidarice con las luchas populares (Cuba, Vietnam o Argentina) pero a cada cosa su lugar: para esas luchas nos importa el que arriesga la vida.

Sobre el intelectual pienso que sería importante que fuese revolucionario (en todo sentido) pero nos conformamos con que no sea contrarrevolucionario.

Por eso considero valiosa la actitud de Cortázar respecto de su último libro dedicado a mostrar las torturas y las diversas formas de represión hacia quienes intentan romper el sistema imperante. Estimo positivo también el hecho de que Cortázar haya donado sus derechos de autor para destinarlos a los presos políticos.

Raimundo Ongaro

¿qué opina del "libro de manuel" de julio cortázar?



Sábat

Primero le enumeraré tres razones, por las cuales aun siendo militante y considerando positiva la actitud de Cortázar cediendo sus derechos de autor a los presos políticos, no me tomaré el trabajo de leerlo.

Estas razones son: 1) porque como escritor Cortázar me parece obstruso; 2) porque no tengo tiempo para leer ficciones y 3) porque considero que su literatura va dirigida a los exquisitos y no al pueblo.

En este sentido, y ampliando el concepto hacia todos los llamados "intelectuales", creo que se debe tomar un rol protagónico y no meramente dialéctico, contagiarse y asumir la identidad del pueblo; como decía Camilo Torres: "hay que ASCENDER al lenguaje popular". De este modo aboliríamos para siempre ese estilo hermético que, en el fondo, es la impotencia de ciertos sectores de la burguesía para entender el proceso de lucha de la clase trabajadora.

En cuanto a Julio Cortázar, he dicho que su actitud tiene algún valor, aunque personalmente prefiero más a los que donan la vida por una causa, que a los que ceden sus derechos de autor.

Cortázar, como tantos intelectuales, puede tener buenas intenciones, pero está colonizado culturalmente.

R. P. Carlos Mujica

Fragmento del trabajo sobre el tema que L. H. publicará en EL GRILLO DE PAPEL.

Alguno podrá —o querrá notar que el análisis que en esta novela se hace de la revolución y el socialismo es simplista, o ingenuo. Yo digo que, en realidad, no hay tal análisis. Hay, sí, indagaciones lúcidas, y revulsivas, en el terreno del lenguaje y en el terreno de la creación artística: hay ahondamientos en lo que se refiere a la conducta individual de ciertos hombres; hay testimonios políticos que hablan por sí mismos. Pero análisis ideológico no hay. Por otra parte, ¿por qué pedirle a Cortázar que lo hiciera, o por qué suponer que le saldría o que sería eficaz haciéndolo? Lo que sí hay en este libro, en lo que se refiere a la historia, es el planteo de una alternativa, tan claro que deslumbra: de este lado, o del otro. Y Cortázar, con su espléndida prosa, y sus historias fantásticas, y sus cuestionamientos existenciales y su gliglico, se pone de este lado, del lado

de los que van a cambiar la historia. Es en esto, en este venirse con todo, que hay que rastrear el verdadero poder subversivo del libro. Porque también lo lúdico, y también las hermosas palabras tendrán que cambiar de mano. Y este libro es más que una advertencia, es una prueba de que ya están empezando a cambiar. Le mueve el piso a más de cuatro, eso quería decir. He visto a muchos imbéciles ponerle Rocamadour al caniche o a la boutique, usar la palabra "cronopio" como quien usa la palabra "gordi", y decorar su biblioteca con el lustroso tomo de Último Round. La culpa no la tiene Cortázar, claro. Cortázar hace años que viene defendiendo la Revolución Cubana, y viajando a Cuba, y optando (afectivamente, cierto, pero pronunciándose) por el socialismo. Pero los compradores de best-sellers prefieren, mientras les es posible, no ver estas cosas. Bien. Con Libro de Manuel no les quedará más remedio que verlo. Porque esta vez la historia se les metió en el centro de la literatura y de lo lúdico. ¿Juego? Sí, pero entonces caminar hacia el bosque. Podrán ejercitar su ingenio recomponiendo las palabras y medias palabras que le faltan a un titular, pero cuando reconstruyan el mensaje se encontrarán con una realidad brutal golpeándoles la cara. Razón por la cual, presumo, pronto notarán que "es una trivialidad meter tanto chiste cuando se están tratando cosas tan serias".

Yo no sé cómo se leerá este libro dentro de 15 años: se que hoy cumple una función. Tampoco sé, ni me importa, si ésta es o no la mejor novela de Cortázar. Un escritor no está obligado a escribir siempre su mejor libro. En cambio sí está obligado —éticamente obligado, quiero decir—, si es un escritor con todas las letras, a existir escribiendo, y a dar lo mejor de sí, y de la mejor manera que le sale. Creo que entonces Cortázar es un escritor con todas las letras.

Liliana Heker

tres cuentos de

João Guimarães

Estos son cuentos inéditos en castellano del deslumbrante escritor brasileño João Guimarães Rosa. Fueron especialmente traducidos para CRISIS por Alfredo Muñoz-Unsain. Proviene del libro Tutaméia (Terceiras estórias) publicado en 1967, en Río de Janeiro, por la editorial José Olympio.

El crítico Assis Brasil considera que en este libro se encuentra "la clave estilística de la obra de Guimarães Rosa y un resumen didáctico de su creación".

Junto con los cuentos del narrador más importante del Brasil contemporáneo, CRISIS da a conocer un poema dedicado a Guimarães Rosa por el mayor poeta actual de ese país: Carlos Drummond de Andrade. Este poema, traducido por Hernán Mario Cueva, fue originalmente publicado en el diario carioca Correio da Manhã, el 22 de noviembre de 1967, tres días después de la muerte del novelista.



esos López

Gente mala, de mala leche: de ellos, quiero estar a leguas. Igual que de mis hijos, los tres. Soy libre y no por vieja me doy por arruinada; edad es calidad, pues. Amo a un hombre, y él vive admirando mis buenos méritos que se le hace agua la boca. Mi placer, ahora, es ser feliz, estar en uso en el sufrir y en el gusto. Que ningún López me venga, porque lo corro a mordiscones. Lo de atrás, lo que yo pasé, lo fui remediando y olvidando. Hasta encontré el fondo de mi corazón. El mayor tesoro que hay es ser virgen.

Pero primero la otra gente hace su propia historia.

Yo era una niña, vesitda de flores. Sólo que la pobreza es lo que más tem-

prano despunta. ¿De qué me valía tener padre y madre, siendo huérfana de dinero? Sin que se me rompiera la inocencia me hice mocita, andaba con la musiquita de las ruedas y las moditas para el sentimiento juntas. Quería llamarme María Miss; desapruebo mi nombre, Flaúsina.

Me dio Dios este lunarcito negro en la blancura de la cara; tan linda yo era que me la remiraba, en el bebedero de los chanchos, o cuando lavaba. Y vino aquel, López, sombrero grande de ala doblada. Ninguno sirve; pero ése, Zé, es el peor: seductor, arrogante. Me miraba; y yo ahí, observaba y espiada hasta tener que estremecerme.

A caballo pasaba frente a la casa: mi padre y mi madre lo saludaban, silenciosos de otra forma. Esos López, tremenda raza, venían de la otra orilla, y todo lo compraban o se lo apropiaban: si no fuera por Dios, hasta hoy mandarían de dueños aquí. Lo que mi gente tiene es que son mínimos, mansos, botón de flor. Mamá y papá no dieron para castigar el caso.

De a pedacitos me acuerdo.

Mal de no llorar enseguida; yo quería por lo menos la ilusión del noviazgo, ajuar como las otras. ¿Tuve alguno? Ni cortesías ni iglesia. El hombre me agarró, con manos calientes y brazos rápidos, y me llevó para una casa, para su casa. Pero aprendí la lección de ser juiciosa. Muchos llantos me callé. Aguanté aquel caso corporal.

arães rosa

Fabriqué malas mañas: hice lo que quiso. Por obra del diablo, se ve, lo que algunos hombres recogen es eso mismo que inventan. ¡Esos López! De ellos ni pasto ni leche. Cuando me dio dinero, tingiendo ser bondadoso, le dije: "Yo tenía tres centavitos y ahora tengo cuatro...".

Se quedó contento, no sabía que yo estaba abriendo y midiendo.

Para vigilarlo puse a una negra flaca en la casa, Si-Ana. A ella tuve que engatusarla mediante cuentos: la llamé madrina, comadre. Decidí alisar la vida por afuera. Acostada era que yo encontraba lo ordinario del mundo, camisones del demonio.

Nadie tiene idea de estos casos: estarse la noche entera en el borde del catre, con el volumen del otro rodeándola a una, aplastante, el olor, el ruido; cualquiera se siente abusada. Una gente, yo, moza delicada, encarcelada así, con el agasajo de él, siempre encima de una en la oscuridad. Dañinadas, el hombre pariendo ocultos pensamientos, un día y otro. ¿Acaso sé las perversidades que ronca? Eso daña las candideces de una novia, queda hecho enfermedad, atraviesa el espíritu de la gente. Tan cierto como que hoy soy lo que nunca fui. Yo salía exprimida, achicada: en la pared mi uña rascaba plegarias, el querer otras anchuras.

Empecé las letras. Aunque lo ocultaba, no sabía leer ni escribir. Empecé eso —me ayudaba con los diarios de envolver, y también con las chicas de la escuela.

Y déme dinero.

Lo que podía, todo lo suyo lo arreglaba para mí. Ahorraba. Hacía certificar escrituras. Sin precaverse, él me enriquecía. En fin, cuando el hijo de él nació, ya tuve toda su confianza, casi. Hasta echó a la negra Si-Ana, cuando yo le levanté falso testimonio: que ella alcahueteaba para que yo cediese alguna vez carnal a otro, López igualmente, que luego desapareció de la vida, y nunca más se supo.

Está dicho: se escucha la mitad, se entiende el doble. Me hice hija de víbora. En el aguardiente le ponía semillas de calabaza negra, de a poquito; en el café, bejuco timbó y faldablanca. Sólo para enfriar aquel desatado deseo suyo: no admito que sea delito. Con el tiñe-diablo, un hombre se gasta, se ablanda. Estaba ya amarillito, hecho un huevo acabado de poner. Murió sin que costara mucho. Mi vida fue muy fatal. Barrí la casa y tiré la basura para la calle, después del entierro.

Y los López, ¿me dieron sosiego?

Dos de ellos, tiosos requiriéndome, el primo y el hermano del difunto. Me sacudí en vano para soltarme de esas pintadas fieras mías. Uno, Nicán, me emplazó malo: "Después de la misa del mes, me esperas...". Pero el Sartorio, señor, el otro, de oro y puñal en la mano, aún antes del

séptimo día ya entraba a buscarme dentro de la casa. Padecí con la cosa. ¿No hay gobierno en la vida? Me fueron años de yugo despacio, más difíciles que guardar la lluvia en un mate, que picar finito el repollo.

Los dos tenían celos que bramaban. Tenían que tenerlos, autoricé yo. Nicán rondaba la casa. Al Sartorio, ¿no le di incluso dos hijos? Total, que cobré cuanto era de él, pasándolo rápido a mi posesión: hasta la honra. Experimenté nuevas finuras, solamente en mi jardín, solita. Tomé un aire de más doncella.

Sonreía acodada en la ventana, a flor de labios, negociable: justiciera. Hasta que aquella idea cuajó. Yo ya sabía que él era un López, desatinado, fogoso, agua de hervir fuera de la olla. Lo vi salir, fulo de fulo, revestido de rabia, con los bolsillos llenos de calumnias. Al otro, yo le había enviado mensajes empapados de dulzura. Me había reído muy útil, últimamente. Se enfrentaron cara a cara, a hierros y tiros. Nicán murió sin demora. El Sartorio duró unos días. Lloré inconsolablemente, de acuerdo a las probadas costumbres, frente a la piedad de todos: pobre, dos, y medio tres, veces viuda. En el borde de mi balcón.

Pero todavía me sobró uno más aún. Sorocabano López, vejete, el de las fuertes propiedades. Me vio y se lanzó de cabeza. Acepté de buena gana, él era el afligido

antiperiplea

—¿Y el señor me quiere llevar lejos, a las ciudades? Me demoro. Para mí, todo es viaje de regreso. En cualquier oficio, no: el que tuve hasta hoy, el que medio entiendo y gusto, ser lazarillo: destino duro, pero me gusta.

¿Y aquí, van a dejarme ir? Desde que el ciego mío, No Tomé, se fue, me maltratan, me empujan, piensan con desconfianza. Pagos injustos, éstos.

Aquí paramos meses, por cuenta del difunto, a causa de la mujer. Entonces a la mujer deténganla, apríenla a ella, al rufián del marido, que expliquen ellos lo que no fue cierto. ¡Terrible, la mujer! ¡Que el delegado ayude al alma de mi ciego No Tomé, si es capaz! El se encamaba con la mujer, ña Justa, a las escondidas. ¿O lo iban a andar mostrando? Yo, preparaba y gobernaba.

Pero no me sospecho cómo fue que él se cayó al barranco, cómo fue que rindió el alma. ¿Me decido o no? Sépase que es por detrás, cuando hay recurso, que las cosas empiezan de veras: cuando ocurren al final ya están desaparecidas. Son suspiros. Ahora declaro, aclaro. El señor no me preguntó nada. Lo que contesto es sólo lo que nadie me preguntó.

que consolaba. Pero imponiéndole: "Desde hoy en adelante, sólo muy casada...".

De fervor, él aceptó: lo que, para un hombre a esa edad inferior, es abrochar botón en casa equivocada. Y efectuado su deseo, a éste lo traté muy mucho de lo mejor.

Me rompía la cabeza para eso: le daba comidas fuertes y condimentadas, y horas gratas sin descansar, el sujeto chupado de amores a sorbitos. Todo lo que es bueno, hace mal y bien. Quien más murió fue él. De ahí heredé tanto que hasta con nadie me enoja.

Mientras que ahora, al fin, vengada. Terminaron aquéllos, la raza ruin. A mis hijos, López también, les di dinero, se llevaron ganado para lejos de aquí. Con el amor que encontré, me dejé de porfias. A quien no le guste, dudo y discrepo. Amo, sí. Y ni me hablen de que podría ser su madre. ¿Soy yo de andarme fijando en almanaquitos y fechas?

Que de mi cuerpo él no se quite fácil. Pero que, por mí bien, me vengan hijos, otros, modernos y moderados. Quiero el buen bocado que no tuve, quiero gente sensible. ¿De qué me sirve haber sanado y ser sagaz, si no resuelvo la cuestión de las nostalgias? Yo ya fui una vez muy chiquitita... Todo el mundo vive para tener alguna utilidad. ¡López, no! De éstos, reniego.

Las mujeres se compadecían de él, hecho un Jesús con su barba. Pero él antes me preguntaba: "¿Es linda?" Yo le informaba que lo era. Para mí cada mujer es hermosa: las rojas, las pardas y las blancas, en las calles. Gustaban de él, de un ciego por completo, quizás por ni poder columbrar las formas ni la cara de ellas. No Tomé se soberbiaba, se bañaba con jabón, mendigaba ropa. Yo, chupaba.

Vagabundeábamos de un lugar a otro, sin adivinar que ya se estaba llegando a esto. Tengo culpa escondida. Uno en la calle, arrastrando al ciego, concierne que ni si avanzara navegando —al contrario de todos.

Patrón mío, no. Yo dirigía —él acompañaba. Cada uno pegado a la punta del bastón, hueco y relleno con chumbos. Me zongaba que, mismo a mí así, la mano escupida, pasada ya la edad de guiar ciegos, calumniado, jorobado, cabezón. El pueblo sabe las ignorancias. ¿Entonces yo para no ver tampoco he de recordar lo ajeno? Chupó. Tomo hasta apagarme: veo otras cosas. El se cansaba de esperar que yo acabara de quedar borracho. Me daba consejos. El ciego dice que ve más que él que ve.



Posada

Tenia envidia de mí: no veía que yo era feo defectuoso. ¡Me tenía odio, porque sólo yo podía ver enteritas a esas mujeres que gustaban de él! Empujar a un ciego es arrastrar a un condenado, no se puede, ¿pero qué adivina más que uno? ¡Amigos! El roto sólo puede reírse del harapiento. Me daban ganas de montármelo despacito encima, sin freno, sin espuelas...

Acá llegó el tipo, sí, pues. La mujer, con cara de no me digás nada, con toda la fuerza guardada, vio al ciego. Esa era otra, la muy fulana: fea, fea contra todo el poder de Dios. Pero quería, fatal. Se arrodilló para pedirme, para que yo le mintiera a mí No Ciego. Procedí. "Esta, ¡es linda demás!", le aseguré con todo mi crédito. El ciego se alisó la barba. Le pasó la mano por los brazos, coraje usado. Sopló, caliente como el ojo de la brasa. No tuve ningún remordimiento. Pero los dos respiraban, lloraban, dulces, airosos.

Se encontraban cada noche: antes, yo les arreglaba alrededor, el modo y el acomodo, y me quedaba más lejos llevando la cuenta. Al marido le disgustaba ella, era hombre raro, estrambótico, a la casa ni iba. ¿Se quejó alguien? El ciego esconde más que cualquiera cualquier triunfo. ¿Y quién vigila como yo? Ella me daba caña, comida. El me aseguraba la feria. Me da-

ban trato. ¿Cuánto podía durar así la mucha estima?

La vida no se queda quieta. Hasta que se despeñó en el barranco, en lo oscuro, de muerte. Volvía de la delicia. Aquí la mujer insiste para maullar a los perros y ladrar a los gatos. ¡Qué tengo que ver en el caso...! Todos se preocupan de decirme ladrón. ¿No es el ciego el que murió?

En el entretanto todos tenían necesidad de mí. La mujer, maniática, insistiendo en que le recontase a él sus bellezas por verse. No Tomé con caprichos y más enojos, con antojo de aquellas nada malas conversaciones de solo nuestras. Pero yo le informaba leal, falsamente: que los ojos de ella tenían brillo, el quilate de los dientes, aquellas chispas, el buen color de las mejillas. No Tomé, la barba flor, tragaba también el deleite de decirme lo que es el amor: no se desapasionaba. ¿Es ciego sólo el que no debe ver? Pero el marido, inmoral, ése chupaba conmigo, quería con mi componenda sacarle la plata de la bolsa... ¿Tengo que enmendar el dolor y la ceguera de todos, yo borracho y débil, enano?

Me hubieran dejado —y yo pensaba y arreglaba. Pero nadie espera a la esperanza. Van a los tumbos, a tontas y a locas. Además, y me apuro: entiéndame. Aquí, que él se desastreó, los otros se in-

solentan en imaginar y faltarme. De principio a fin me ofrezco, sin río ni puente.

Día que dio mala noche. El marró al borde del barranco, cayendo y pronto que muriendo. ¿No pudo haber sido casualidad, yeta? Guapear por ir solo, buey bufando, resbaló... y ahí mismo quebrado ensangrentado, terrible, de tierra.

O el marido, desesperado por matar y robar —lo empujó al otro para abajo del barrancón— ¿no era su intención? Es en noche de luna que el ciego corre peligro mayor...

Y No Tomé, en las últimas, deliraba: ¡decía que empezaba a vislumbrar otra vez! Delirios, de pasión, de ansia, por querer demás ver a la mujer, ¡la traza!, aquella hermosura que, nosotros tres en el desafecto, uno había inventado tanto. ¿No pudo él, desilusionado en el dolor, entreviendo que en realidad ella tenía mala facha, haberse mismo suicidado, tirándose? El peor ciego es el que quiere ver... Entregó la osamenta.

O ella, viendo que él iba a ver, pudo más primero querer destruirlo al asombrado, empujarlo de sopetón al cual —¡el visionable! El carácter de la mujer es carozo y cáscara. Ultimamente ella ya temblaba de miedo de amor, las veces que él, tocador, con fuertes ansias, le manoseaba la cara, alrededor, escuchador, dedudo. Viento que sopla...

Si a esa hora, cuando él se despeñó, yo estaba chupado, borracho, ¿qué es lo que sé? No me escuchan. Dios ve. Dios atonta y mata. Lo que uno espera es el resto de la vida.

La mujer dice que me acusa del crimen, sin ponerse colorada, como si con ella yo no me atreviese... El marido, terrible, suplicante, dice que era yo el macho de ella... Los otros, terribles, me amenazan: las injurias... El señor no me dice nada. Tengo y no tengo perro que me ladre, ¿sabe? ¡Deténgame! ¡Suéltente! Qué esté la mujer casi gruesa. Me llamo Prudenciano. Ahora el ciego ya no columbra más... ¿La culpa cae siempre en el guía?

Sólo sé que, por tener, tengo todavía otras cosas para continuar y recomenzar: ¿es que Dios no es mundial? Me sospecho que voy a ser yo el que será terrible.

¿Y el señor quiere llevarme de amigo a sus ciudades, todavía?

Me decido. Pregunto por dónde voy. Acepto muy decididamente, que despacio se va lejos. Volviendo, se acaba la ida. Medito, no pienso. Cuando me dan recuerdos mando a la mierda al difunto. Ciudad grande, allá la gente es infinita.

Voy, para guiar a los ciegos, sirvo de dueño ciego, vagabundo, acostumbrado en lo distinto, con el señor, Señor Desconocido.

riberena

Quizás porque el río se opone allí ancho y feo, nadie lo pasaba. Los de acá, de Marrequeiro, le daban la espalda, ignorando a los parajes de allá, que se perdían de vista, humosos. Toda comunicación, relaciones, comercio, se hacía de esta banda: se iba al pueblo, al caserío, a los poblados cercanos. Juan de la Arena, el padre, que conocía mucha gente en los alrededores, ensillaba la mula y salía frecuente. El hijo, Lioliandro, de hecho se aliviaba con esas ausencias. No le gustaba separarse de la ribera, se amarraba al trabajo. Era el único que miraba por encima del río, como un segregado.

Lioliandro tenía hermanas, que carecían de quienes en el futuro las celasen. "De preocupaciones me muero", invocaba Juan de la Arena, apuntando hacia los ojos del hijo el fuego del cigarro. Murió. La madre, acenizada, le dijo entonces, apuntándole a los ojos con el dedo: "Tú, ten en cuenta...", y por el tono parecía vengarse de las variadas ofensas de la vida.

Lioliandro se ensimismó: la gente podía vender la tierra e ir... Y se daba vuelta hacia la extensión del río, que ancheaba hasta no dejar adivinar la otra margen. Pero en el espíritu le constaban todavía los propósitos del padre: "En ninguna parte lo que se hace da tanto arroz y tan bueno como aquí...". Tuvo que reconocer la exactitud de esa tristeza.

Sus hermanas despuntaban, valientemente bonitas, algunas ya con casamiento acordado. Lioliandro se apartaba de ellas, no por falta de afecto, sino por no entender a las personas en amores. Lo que hacia era nadar en el río, aceleradamente, todo lo que pudiese, hasta de noche, en las nieblas del amanecer.

"Vaya a venir el diablo por ahí...", ve-taba la madre, que se agitaba como una enorme hormiga. En el fondo, Lioliandro no discrepaba. Dijo que no se casaría hasta que la suerte de sus hermanas estuviere encaminada. "Obligación tuya...", comentó la madre. Lioliandro se dolió de eso, pero considerándolo muy cierto y fatal.

Lo que vino, en ese tiempo, fue una canoa sin dueño, varada en la playa. En su final, así arruinada, rotó desde el alto río. El la escondió, y aportaba mucho para arreglarla, solo, con manos de labrador. En la mente, le encontró un nombre: *Alvara*. Después, aunque ansioso, no quiso.

Lo que quería era, un día aunque fuese, atravesar el río como quien abre finalmente los ojos. Tenía noticias de que del lado de allá había lugares: unos Azens, el Desatolladero, la gran estancia Permutada. Fabricó los remos.

Con esos espacios nadie se tiraba el lance, debido a que en el seno de su anchura el río —paraibano— atajaba con correderas, azotando contra el pedregal llamaradas de agua: se transponía únicamente leguas abajo, a la boca de la vía, en el Paso del Contrato. De allá no surgía ninguna persona. "Allá, ya no es más Minas Gerais...", juraba compungido el padre, Juan de la Arena, cuando vivo.

En lo que se casaron, juntas, las dos primeras hermanas, se dio fiesta, pero Lioliandro no sabía bailar. Una mocita re-inquieta, también llegada, bailaba sonrien-

te y se destacaba de entre las demás. Solitario durante una hora, Lioliandro desapareció de todos y buscó la orilla del río, que en lo oscuro llevaba bastante agua, callado y tajante como el jaguar. Alvara, aquella considerada moza, al saludarlo le dio la mano. Dicese que le dijo: "Usted tiene un barquito, ¿no la lleva una a pasear?"

El la desoyó. Espiaba ahora el más allá de la otra ribera, donde se encendía una sola firme luz, decían que de lo que no se tenía por aquí, de electricidad. De eso, todos tenían envidia. Desconfió, pero, para arrimarse, se dio tiempo.

Hasta que empollaran las garzas, en los nidos de los árboles. Montó entonces una vez la canoa y experimentó, en el ancho remar: era domingo, día de no eludir el servicio de Dios. Tal vez no siendo de verse capaz, conforme sentenciara el viejo, Juan de la Arena. Cierto, de esta banda de acá, la de los conocidos, lo desestimaban, lo tenían en poco.

Pero del otro lado, allá, habría de encontrar una moza, que amistosa lo esperase como la miel que las abejas crean en la selva... El río era lo que indicaba el error de la gente, sus importantes defectos, era el destino. Dentro, casi en el medio, se divisaba, en la sequía, la isla de pastó, antes que la mayor, entera, seguida por un islote, boscosa.

Después fue la Lica, la hermana menor, que quedó de novia. La no olvidada moza, Alvara, vino a pasar un mes en la casa, para ayudar en los preparativos. Cantaba coplas, moviendo en el aire puro los brazos. Aun así, no se curaba Lioliandro de su flojo desasosiego.

Mientras, probó, para sustos y escándalo, la hazaña. ¡Apostar que temieron por su vida! Desapareció, detrás de las islas y la corredera, en las rápidas aguas enredadas. Sólo volvió al otro día, forzado, a todo aliento.

"¿Qué es lo que había allá?", le preguntaron. Nadie, nada. Pero hacia adentro debían de vivir pobladores, no ribereños, seguro que por recelo a las crecientes, a las enfermedades. ¿Y entonces, fue a buscar la fiebre de las playas? Claro que no. Se doblaba de melancolía. Trajo el recuerdo de una medialuna y muchas estrellas: llanuras anchas... La playa sembrada de vidrio molido.

El corazón mucho le daba nuevos reca-dos. Lioliandro estudiaba la soledad. De ella, le vino alguna cosa.

En la fiesta, Alvara, la moza, intentó con él algunas veces, con ojos que se agrandaban, medulosos, blandamente: él se desencerraba. Del hecho, ella también quedó parte: "No bailo...", contestaba a todos.

Pero ahora le extrañaban los mismos ojos, la voz que no oía. No era de él que ella gustaba, no podía: seguro que de algún otro, de los que la divisaban, diversamente, en el giro de la alegría. No le valió la travesía, más valía haberse perdido, finalmente, en las claras nadas, nunca volviendo.

A la mañana se miró menos las manos, abiertas rudamente: el río, arremolinado, mudaba la piel. Ni atendió a los que le hablaban, afligidos, a la madre, que des-obedecida lo maldecía. Entró: enfilaba el



río como una flecha, de adiós y adelante, nadaba, contenido, renadaba.

Reveía las islas, la corredera estruendosa, desde allí al apogeo y la playa, ya en puerto. Su amor allá, pues. Mediante lo necesario, el deber del esfuerzo, sin imponerse afán ni holganza. "No puedo yo con este tal río", había dicho tanto el padre, Juan de la Arena. Se sacudió el pelo de los dos lados y, solo, rió, escupiendo agotado.

Entonces se volvió, de pronto, al llamarlo una voz por su nombre: por entre el torcido oleaje, que ruge-ruge malo lo aventaba enrollándolo, dio vuelta y vino.

Bien que lloraba la madre, desdiciendo sus propias imprecaciones de antes. Detrás de ella aparecía aquella elegida, Alvara, la moza, que gritara por él, colorada o pálida. "¿Qué es lo que querías por allá?", y las manos de la madre le tocaban el cuerpo.

Pero la moza lo encaró. "Todo es lo mismo que aquí...", quiso oír Lioliandro, si bien que apenas, no creyendo.

"De allá vine, allá nací": sin pudor, corajuda, luego. Sí, la gente la podía oír fácil, tan querida, acabadamente: "Yo soy también de la otra banda..."

João Guimarães

un tal João

¿João era fabulista?
¿fabuloso?
¿fábula?
¿Sertón místico disparando
en el exilio del lenguaje común?

¿Proyectaba en la corbatita
el quinto costado de las cosas,
lo inenarrable narrado?
¿Un extraño llamado João
para disfrazar, para tornar farsa
lo que no osamos comprender?

¿Tenía hierbas, palmeras plantadas
en su cuarto?
¿en el pecho?
¿Era vegetal o pájaro
bajo el robusto esqueleto con trazas
de buey risueño?

¿Era un teatro
y todos los artistas
en el mismo papel,
zarabanda multivoca?

¿João era todo?
¿todo escondido, floreciendo
como la flor es flor aun no sembrada?

¿Mapa con accidentes
deslizándose hacia afuera, hablando?
¿Guardaba rios en el bolsillo,
cada uno con el color de sus aguas?
¿sin mezclar, sin agitar?
¿Y de cada gota redactaba
el nombre, la curva, el fin
y en el destino general
su misión era saber

para contar sin desnudar
lo que no debe ser desnudado
y por eso se viste con velos nuevos?

¿Mago sin pertrechos,
civilmente mago, conjurador
de rápidos prodigios acudiendo
al llamado general?
¿Embajador del reino
que hay por detrás de los reinos,
de los poderes, de las
supuestas fórmulas
de abracadabra, sésamo?
¿Reino cercado
no por muros, llaves y códigos,
sino el reino-reino?

¿Por qué João sonreía
si le preguntaban
qué misterio es ése?
¿Y proponiendo designios configuraba
menos la respuesta que
otra pregunta al interrogador?
¿Tenía pacto con . . . (no sé
el nombre) o él mismo era
la parte de gente
que sirve de puente
entre el sub y el sobre
que se arcabucean
desde el principio,
que se entrelazan
para mejor guerra,
para mayor fiesta?

Nos quedamos sin saber qué era João
y si João existió
sin contagiarnos.

Carlos Drummond de Andrade

lincoln silva

general general

CRISIS anticipa un fragmento de la próxima novela del joven escritor paraguayo Lincoln Silva. En 1970, cuando apareció "Rebelión después", la crítica saludó el nacimiento del heredero de Augusto Roa Bastos.

González vivió mucho tiempo entre los guayakíes. Trabajó en la agricultura, practicó su religión, participó en sus ritos, y hasta llegaron a oír sus consejos sobre el cultivo del poroto. Pero nunca pudieron tomarlo del todo en serio: por su torpeza en la danza con un solo pie.

Cuando los indios iban a cazar, hacía el papel de gran macho, y sedujo (sin respetar las normas de hospitalidad) a las hijas y esposas de los ausentes. Su conducta le costó muchos enemigos y se vio más de una vez envuelto en riñas y duelos que por milagro no le costaron la vida.

El cacique, cuya avanzada edad le permitía ser comprensivo y bueno, lo dejó muchas veces acostarse con sus jóvenes mujeres a cambio de que González le contara diez veces la historia de un desdichado príncipe belga.

Cuando no tenía nada que hacer, enseñaba a leer y escribir a los miembros del Consejo de Guerra. En un esfuerzo sin límites, les transmitió, en guaraní, la Biblia, el Corán, el Talmud, y hasta las obras de Marx y Engels.

El Manifiesto Comunista causó un verdadero revuelo. A su última hija, que nació medio alejada, el cacique le puso el nombre de Plusvalía, por ser un castigo del cielo.

Para los campesinos era la reencarnación del genio exterminador, que declaró la guerra al Dios de los jesuitas, llamándolo "enemigo de los hombres", por desviar el curso del río Paraná hacia el imperio de los Mamelucos y coronar su desembocadura en el mar de los enemigos.

Era un aparecido de la Guerra Grande, que imitaba por las noches el llanto del urutaú, como si fuera el fantasma de Solano López, llenándonos de indignación y rebeldía. Alto, de ojos aindiados, con rasgos de peninsular y hasta de bárbaro; un paraguayo en todo, hasta en su forma de llamar a la muerte sin motivos fundados.

Generalmente hablaba el guaraní, además del español y no sé cuál otro idioma en que leía sus apuntes jeroglíficos. Según comentaristas, Gregorio González era el único paraguayo que tenía el *Tratado de Koprocas*, un libro fabuloso, heredado de sus antepasados que vivieron en Ba-

dajoz, Jerusalén y no sé cuál otra anti-quísima ciudad de los Hititas.

El libro contenía desde la tabla de sustraer hasta las ochocientas formas para hacer el amor, los innumerables medios para conquistar poder y fortuna, así como el nombre y uso de ciertas cosas que curan y otras que matan.

Estaba escrito en el mismo idioma que usó Jehovah, cuando dijera:

—¡Hágase la luz!

—¡Hágase la tierra!

—¡Háganse las aguas!

Y otras tantas cosas que dijo.

Además, fue el primer hombre que introdujo en el Paraguay el uso de comillas, cosa que nunca le perdonaron los nacionalistas.

II

La vida y la muerte no eran en absoluto un enigma para González, sino una constante cuyas rectas son curvas y cuyo centro es un punto fugaz entre el espacio y el tiempo. Resaltó el valor de la Biblia como origen de la narrativa y el papel de Dios como protagonista del primer cuento fantástico en el mundo.

Sus escritos no hicieron historia en realidad, pero nadie podrá olvidarlo ya por los trastornos que causó a la literatura. Mezcló el castellano con el guaraní, sin respetar las connotaciones del "ello", y empleó la palabra "zununú" en lugar de "vieja tragedia". Por otra parte, promovió una revolución nacional que mucho le hubiera gustado encabezar a cualquier militar o político.

Lejos de la solemnidad, los trucos, las frases célebres y los milagros que explotaron sin ningún escrúpulo los profetas de los libros, se limitó a demostrar que las palabras despiertan la conciencia, que la conciencia precede a la acción y que la acción es madre de la revolución en el mundo.

—¡Por fin nació en este país un intelectual con cojones!—, proclamó una vez en Yaguarón, la presidenta de los derechos cívicos. —Se llama Gregorio González, y es una mezcla de yagareté y Nuestro Señor Jesucristo.

Conocedor profundo de la filosofía guaraní, nacionalizó conceptos y filosofías avanzadas e internacionales y llegó a fanatizar a todo el mundo con una idea de superioridad nacional, con la cual se confundió un poco su doctrina.



Posada

Muchos llegaron a creer que todo fue creado por los guaraníes: desde la pelota de goma hasta la pólvora, el telescopio, en fin, la matraca y los zapatos de taco alto.

Convenció al pueblo de que la oligarquía tiene principios mogólicos, que el gobierno está defendido por militares idiotas y que el más grande pensador del capitalismo no vale la cáscara del callo del más humilde luchador del pueblo. Panfletos, volantes, inscripciones callejeras, lo hizo todo con los medios más precarios y en la clandestinidad absoluta.

—Tengo miedo de mí mismo, cuando pienso que este pueblo de bravos me eligió como su líder— solía jactarse a veces, turbado por el alcohol o la seguridad en el triunfo.

Pero nosotros lo aplaudíamos y lo perdonábamos, sabiendo que la revolución era el principio y final de sus desvelos.

Después de todo, en el Paraguay no es difícil nacer loco. Desde el fin de la Guerra Grande, un siglo de hambre y de verano, de explotación y catolicismo, que se haya afectado la cordura nacional en sus raíces, más que ser posible, está visto.

—Cuando yo me muera— solía recomendarnos —no se vayan a portar como unos maricones. No se pongan sentimentales en mi entierro. Vayan a emborracharse, lleven mujeres, pónganse a bailar y escriban un antirrúquiem que lo podamos comentar a gusto en el otro mundo.

Después de que Filomena lo dejó, sobre todo, tomaba como un aljibe, y apenas terminaban las reuniones del partido, se marchaba rumbo a los burdeles de donde salía con borrachos y prostitutas rumbo a una cancha de fútbol donde se batían en un campeonato de carreras a pie.

Si los compañeros no hubieran llegado a tiempo aquella noche en que rodeado por unos cuatrerros, con quienes había tenido una complicación por causa de una mujer, se disponía a enfrentarlos con un cuchillo, en una actitud suicida y desesperada, ante la vista gorda de los gendarmes que estaban de parte de los forajidos, su historia hubiera terminado en aquel triste episodio que hizo reflexionar más tarde sobre su vida.

1. — **Grotowski y los panfletos.** — Cada vez que hoy se discute sobre teatro las posiciones se polarizan. Los que enarbolan la bandera de Grotowski acusan a la bancada opuesta de planfletarios. Y a la inversa: los que cuestionan al teórico polaco impugnan a sus adversarios por desubicados.

En realidad, todo se convierte en una reedición de la vieja polémica entre formalistas y contenidistas. Entre *esteticistas* y *comprometidos*. Que aquí se impregna de argumentos "cosmopolitas" y "nacionales".

El dilema es falso. Y, lo que es más grave, inmovilizador. De ahí, que para salir de ese empujamiento, haya que proponer una síntesis. Una ecuación que dé cuenta de limitaciones y elementos rescatables de ambas perspectivas. Lo que no quiere decir (como alguna vez lo subrayé a nivel político frente al liberal-progresismo y al nacional-populismo) que se confunda síntesis con eclecticismos. No. No se intenta practicar un centrismo supuestamente equidistante o tranquilizador. U otra alternativa que pretenda superar el dilema con una fórmula de "a más be sobre dos". No, no. Más bien, lo contrario, porque desde mi perspectiva se trata de abrir la polémica en un doble frente.

Por eso, a los de la fracción grotowskiana empezaría diciéndoles que no corresponde ontologizar un método. Elevar a absoluto una metodología. Convirtiendo en religión lo que proviene legítimamente de la elaboración de un material empírico. Y, sobre todo, no santificar un texto —el de Grotowski— que sin su contexto —el polaco— implica la instauración de un particular concreto en universal abstracto. Es decir, la espiritualidad de un trabajo productivo en una magia tan elocuente como ineficaz.

Frente a los adversarios de Grotowski, que acentúan la temática política como incuestionable solución universal, también les recordaría su posible deformación: magicizar la temática. Esto es, si en el escenario se dice "Revolución", la cosa ya está hecha. No. "Yanquis go home". Y no. Porque si los grotowskianos olvidan el contexto, sus oponentes dejan de lado la textura. Incurriendo en otro magicismo que convierte un particular (al no pasarlo por la mediación del trabajo) en particular abstracto.

Y, correlativamente, en una ineficacia análoga y simétrica.

2. — **Falsa antinomia.** Mirando más cerca, lo que subyace en ese enfrentamiento tornándolo estéril es la escisión entre la escritura escénica privilegiada por los "grotowskianos" y la escritura dramaturgica acentuada de manera exclusiva por los "políticos". Lo que implica la mutilación entre el cuerpo y la palabra. La preocupación por la corporalidad en pugna con el interés por lo hablado.

Pero si hay una zona donde lo dialéctico no puede eludirse, es el teatro. Porque si únicamente se valoriza el cuerpo, se produce un deslizamiento hacia la pantomima. Y si sólo se exalta la palabra, se incurre en una entonación discursiva. Se cae, así, a poco de andar, en otras franjas de especificidad.

Artaud y Brecht. Esas son las figuras que se me aparecen al final de este circuito. O, por lo menos, sus signos más explícitos: cuerpo-pedagogía. Pero también estos presupuestos se inscriben en la dialéctica teatral. Y si su escisión ame-

david viñas.

19 núcleos para una primera alrededor

naza con alejarlos enfrentándolos en forma excluyente, la densidad del cuerpo y el espesor de las palabras los superponen al nivel de síntesis que se comprueba en la materia. En una materialidad concreta. Donde el cuerpo juega como estructura y la palabra como historia.

Que también son puntos de partida para un auténtico teatro materialista.

3. — **Crueldad y distanciamiento.** Poner a foco, ya sea en el discurso de Artaud como en el de Brecht, la correlación texto/contexto. Dado que con ambas propuestas se ha inflado una metafísica, conviene recordar que el "salvajismo" de Artaud, en su arranque, apuntaba al sacudimiento de su público concreto, cartesiano y pertinente, así como en su punto de partida, el distanciamiento de Brecht era parte de su polémica contra un público pegajoso y teutónico seducido por el histrionismo de Hitler.

4. — **De Marivaux a Beckett.** El circuito que se abre entre la exaltación virtuosa del diálogo hasta enfrentarse a su crisis va cubriendo el proceso de la burguesía desde su emergencia como clase que se decide a "tomar la palabra", pasando por su apogeo (en el momento de la "pièce bien faite"), hasta alcanzar sus límites verificados en lo insuperable de sus contradicciones. De la esgrima del "marivaudage" se lleva a través del teatro victoriano —donde una clase se deja seducir escuchándose a sí misma— al parloteo autista de *Esperando a Godot*. O a la impotencia, la disolución y el silencio de *Fin de partida*.

El diálogo ansioso se va coagulando cada vez más en monólogos. De la acción se pasa paulatinamente a la situación. El "entre", la intersubjetividad inherente al drama, se fracciona y contrae. A lo sumo, a lo largo de una etapa, sobrenadan por ahí los soliloquios entre dos que señalan en Chejov la fractura de la comunidad tradicional. La crisis del intercambio burgués se refracta así mediante la palabra teatral. Y la incomunicación concluye por ser el único drama posible dentro de una objetividad petrificada.

Sordos en Chejov, ciegos en Maeterlinck. Y si el héroe de ese teatro empieza a gritar, nadie lo oye. Clama por ver algo. Nada. Vocifera. Tampoco. Eso es Ibsen o Strindberg. Y si se pone máscaras con O'Neill o Pirandello ya no engaña a nadie, sino que es develado.

De ahí que las figuras de Beckett resulten el final más coherente del itinerario de un teatro: el héroe no habla más. Como no tiene palabras ni interlocutores, el drama se clausura. Y sólo le queda el inmovilismo, la mineralización. Y se muere.

5. — **Héroe muerto y nuevo hombre.** Se pronuncia entonces su réquiem y se entona "El hombre ha muerto". Pero no. Apenas si ha muerto el hombre burgués.

Esto es, el héroe burgués. La figura que sintetizó en lo mejor de su trayectoria la culminación de la cultura europea fundamentalmente individualista. Y, por lo tanto, en su esencia, con mayor proclividad lírica que dramática.

Porque yo me pregunto —y me formulo como una hipótesis de trabajo— frente a ese fenómeno, ¿no cabe plantear un teatro latinoamericano que sea comentario de lo que sintetiza Guevara como héroe? Inédito en Europa. ¿Un nuevo héroe como refracción de un hombre nuevo?

Entendámonos: un héroe no como excepcionalidad solitaria, sino como emergencia, vocero y condensación de una comunidad. No excéntrico, sino modelo. No santificado por el sistema, sino ecamoteado o eludido o deformado. No un héroe de museo (como en Europa, donde recién ahora son desenmascarados por un teatro corrosivo). Un Protagonista. Que no puede morir porque su palabra representa la ausencia/presencia de muchos.

Creo que sí: porque su emergencia teatral se apoyaría en los sumergidos, su pasión requeriría de una rendición y su discurso expresaría un sufrimiento sin voz.

6. — **Drama dramatizador frente a estructuras coaguladas.** Y la tensión de ese nuevo protagonista frente a la objetividad reificada (que en los países centrales condiciona el aniquilamiento del Protagonista ante las estructuras y, consiguientemente, la disolución de lo dramático) presupondría la instauración de una nueva dramaturgia.

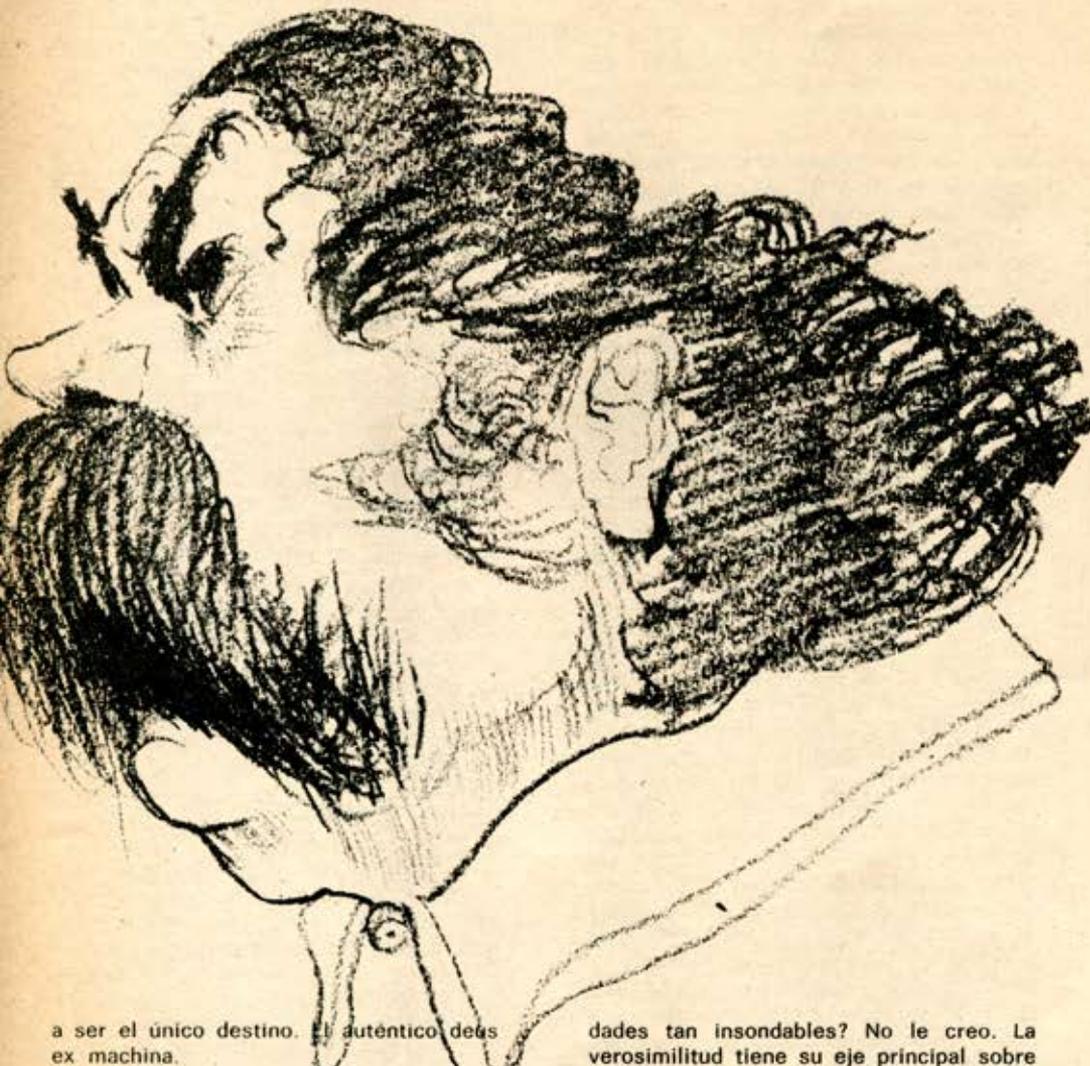
Es decir, de un teatro dramatizador del mundo en oposición a los determinismos y negador de la rutina entendida como segregado mayor de la burocracia. Y de la burocracia entendida, a su vez, como el ritmo inherente a las estructuras petrificadas.

Con otras palabras: se trataría no ya de un "drama social" sino de una "sociedad dramatizada". De la celebración concreta del drama donde el hombre —en tanto recupera ese margen de libertad como espacio de lo ético— no se convierte en larva agonizante, sino que enuncia como proyecto el "ser cada vez más hombre".

7. — **Dios enterrado y capital vigente.** Si la tragedia clásica entra en crisis con la muerte de Dios, la actuación bajo la mirada de los héroes de Racine se disuelve con el proceso general de laicización.

Entramos en pleno predominio del teatro burgués. Desde entonces, el dinero ocupa el lugar de Dios y el capital pasa

discusión de un teatro



a ser el único destino. El auténtico *deus ex machina*.

Ahora bien, ese teatro posible cuyo modelo de protagonista podría ser un Guevara, ¿tendría que suponer una lucha contra el capital? ¿Contra sus presiones, emblemas, condicionamientos y mediaciones? Sí. Por consiguiente, a nivel dramático, se trataría de un teatro antinaturalista en tanto lo que más cuestiona es "la herencia" en su sentido más profundo. Significada como "lo naturalizado", "lo dado" y, en último análisis, como "el peso de las cosas".

8. — **Melodrama y gran guiñol.** La homología entre un texto escrito y el texto que redacta un actor sobre el escenario me parece evidente. Sobre todo cuando se melodramatiza: quiero decir, cuando la forma desborda el contenido. Cuando los significantes rebasan el significado. Como si al actor (o al escritor) les faltara convicción en el sentido de lo que expresan y necesitaran enfatizar: "Las tremendas angustias de los cuévanos de mi alma", escribió alguien. Y, en realidad, sobreescribe. ¿Tremendas? ¿Enormes? ¿Profundi-

dades tan insondables? No le creo. La verosimilitud tiene su eje principal sobre la dialéctica impresión/expresión. Y en letra chica me susurro. ¿no hubiera sido mejor escribir "Me siento muy mal, señora"?

Análogo proceso frente al actor que engola la voz, frunce las cejas o manotea. Que sobreactúa. No le creo porque él no cree. Lo subrayado no sólo resulta extratextual sino también extracorporal: una tipografía mucho más grande que la usual o la trompetilla de un sordo. Sobre todo si se advierte que lo verosímil escénico exhibe en el otro lado de la moneda el verosímil dramático.

Es en este sentido que el gran guiñol surge como un teatro del escepticismo para una comunidad definitivamente embotada. Esta sí que es la franja del "latiguillo". Su poética principal. La de un teatro con "efectos" pero sin "causas".

9. — **Ángel o trabajo.** Con mucha frecuencia oigo hablar de la "composición" de tal o cual actor. Que ha hecho una "composición", se dice. Como si se aludiera a la más obvia exterioridad en el

uso de un manto, una edad o algún tic. La composición sería —en esa nomenclatura— el reino de los recursos. De la más pura y abyecta superficialidad. Justificada con clié como "ángel" o "magia" que apenas si encubren lo que se resiste a entrar en una zona de racionalidad. Cuando lo verdadero es que todo papel requiere de una composición si se parte de las más profundas y legítimas motivaciones. Componer pasa a ser, entonces, elaboración. Actuación y no fingimiento. Con menos palabras: trabajo.

10. — **Lo conceptual y lo concreto.** Palabras como nivel, mediaciones, especificidad —que muchas veces suenan a retórica como "poner en escena"— adquieren en el espacio teatral una corporeidad tangible. Es que el teatro se instaura como zona de la teoría literaria materializada.

11. — **Retórica, soledad y nomenclatura.** ¿Niveles? Allí están: volumétricamente recortados, entre la platea y el escenario, con una fisicidad arquitectónica. Y si se interactúan, la misma palabra dialéctica disuelve sus resonancias escolásticas para dialectizarse realmente. Y adquirir el significado de "cogestión" como trabajo denso y productivo opuesto a las convenciones de la "sugestión".

¿Mediaciones? También ahí están en el proceso concatenado que va desde el autor tradicional al director y de éste a los actores, al iluminador o al escenógrafo. Porque hasta en esa acumulación de fuerzas los supuestos privilegios del autor solitario se van desvaneciendo. Aunque para recuperar la pérdida subjetivista en la reproducción intersubjetiva.

¿Especificidad? Ahí también: mi sintaxis elaborada a solas con la máquina de escribir no tiene el mismo ritmo que la del espacio escénico. Aquí corresponde un silencio. Cierta ademán. O un jadeo. Tengo que hablar menos. Tengo que usar menos palabras. Seleccionarlas con precisión. Sin toquetearlas gratuitamente. Con más rigor. No las que "se me vienen" por la llamada "inspiración". Sino las que "convienen". Por algo un grupo teatral sigue llamándose compañía. Y no anónima, sino comunitaria.

12. — **Esquizofrenia y literatura.** Leo en diarios y revistas "Poeta-cuentista-dramaturgo" o "Novelista-ensayista-dramaturgo". Esos gulones parecen cargar un contenido esquizoide. O la reticente alarma de especialistas ante una desmesura que invade jurisdicciones. O una reivindicación formal. De quien respeta prolijamente los géneros literarios o se somete de manera acritica a la división del trabajo impuesta por el sistema.

Pero que olvida, por lo menos, dos cosas: que en nuestra tradición teatral hay hombres —Payró, Arlt o Marechal, para no abundar— que pasaron de la narrativa a la dramaturgia sin sentir la necesidad de marcar con un guiñol, como si fuera algún apellido suntuoso, ese tránsito o vaivén de trabajo.

Y que tanto Payró como Arlt tenían la convicción de que por debajo de esos dos niveles existía una continuidad problemática y un mismo eje productivo. Que, en última instancia, novela y teatro, a través de sus especificidades en economía y sintaxis, no eran más que dos tácticas de escritura segregadas por una misma estrategia. Estrategia que sólo era la materialización de su proyecto fundamental. Y éste, la posibilidad imaginaria,

claro está, de esbozar un hombre total fragmentado por una cultura mutilada.

13.— **En primera persona.** El deslizamiento de mi propio trabajo, desde la narrativa hacia la especificidad teatral, me corrobora en eso. Con salvedades: la presencia del coro la presiento como un rezago épico. De la misma forma que los cortes espaciales: cada apagón parece decir "Y ahora pasamos a Pinas". O bien, "Y ahora estamos en el parlamento".

Con el intervalo, entendido como corte temporal, me ocurre algo parecido: al empezar el segundo acto parece cuchichearme "Entonces, cinco años después..."

14.— **Economía, santificación y comunidad.** En el tránsito de la narrativa a la dramaturgia también verifico dos núcleos más que resultan correlativos: el primero, la implacable economía a la que obliga la especificidad teatral. En esta franja, entre otras cosas, se da un intercambio de palabras. Pero importa, *cuesta* tanto cada una, que se parecen a las de un texto cablegráfico frente al cual corresponde evaluar cuidadosamente cada término debido a que, al pie, aparece su costo concreto. Y, donde, consecuentemente, economía y sintaxis se superponen al máximo.

En segundo lugar, la escritura dramática que debe adecuarse a la escritura escénica: el texto horizontal del libreto necesita verticalizarse en el escenario. Y en ese pasaje un actor, el director o un iluminador pueden señalar que tal o cual parlamento no funciona: porque es un trabalenguas, porque achata un movimiento o, quizá, porque en su longitud plantea un riesgo de cortocircuito a cualquier esplot. Y entonces hay que discutir el primitivo original. Modificarlo. Cortar. Aceptar la propuesta de los otros. Y la sacralidad del texto entra en cuestionamiento.

A continuación, el hieratismo del autor tradicional se enfrenta a una crisis: su aprendida excepcionalidad romántica se arruga. La melancólica categoría "Genio" no le sirve para dar cuenta de nada. Ya no se siente cómodo ni omnipotente. Y su individualismo exacerbado cae en disolución.

Pero, por el revés de la trama, se beneficia no sólo con la densidad social de la palabra restableciendo un compromiso lingüístico en el contacto vocero/humus social (a través de esa síntesis de su comunidad que resulta el grupo teatral) sino que, mediante el trabajo colectivo, esboza una auténtica literatura materialista.

15.— **Metateatro.** Si el drama histórico por un lado exhibe el inconveniente de sostener su verosimilitud con una armazón previa y eterna al texto en sí, por el otro presenta la ventaja de eludir el suspenso en tanto el final es conocido de antemano por la comunidad.

Se condiciona así a una minuciosa elaboración de la textura abriendo la posibilidad del pasaje desde un punto de partida historicista (generalmente documental y hasta naturalista) hacia una dimensión que, al operar con lo esencial, se convierte en trascendente y apunta a lo mítico. Hacia un posible metateatro.

16.— **Moreira, Freud y el Di Tella.** Los momentos de la dramaturgia argentina son suficientemente conocidos, pero expuestos sólo como resultantes de impactos exteriores sin verificar su proceso interno ni las coordenadas que se entrecruzan en cada flexión, las densificaciones sobre los halos temáticos ni el contexto inmediato. Así como tampoco una constante que me parece decisiva: el teatro argentino, como producción a lo largo de un siglo, a partir del umbral de su autonomía diferenciadora, ha sido sostenida por hombres vinculados a la izquierda. Previsible: la demostración por sentido contrario se constata en los intentos frustrados de Larreta, Mallea o Murena que jamás lograron espacio comunitario.

Aclarada esa carencia, se puede enunciar: 1/ el ciclo moreirista debe inscribirse en el revés de la trama ideológica de la generación del 80 con su positivismo y su diletantismo, y en el correlato épico proveniente del *Martin Fierro*; es decir, que nuestro primitivo teatro, a nivel dramático, se produce en la marginalidad o en la heterodoxia de la clase dirigente. 2/ Sánchez, con su consiguiente Payró (en la franja de la primitiva izquierda liberal) y su complementario Laferrère en la crisis de la ciudad paleotécnica a través de su adecuación naturalista. 3/ El grotesco de Armando Discépolo —con referencia a las nuevas clases medias como público y temática— en tanto forma superior del contenido de esa forma inferior que es el sainete. En su parentesco con Arlt (mediante la franja de los "inventores delirantes" que se prolonga hasta Quiroga) y la dramaturgia de origen expresionista. 4/ El costumbrismo estilizado de Eichelbaum inserto en la contracción o el desconcierto productivos de la década infame y en alusión a Borges (y claro está, a la impregnación temática de "Sur" en las inflexiones de un populismo de derecha). 5/ El itinerario realista que cubre de Gorostiza a Cossa o Gené y se acoquina ante las presiones críticas culturalistas y las propias vacilaciones de un neopopulismo de izquierda. 5'/ Con ritmo paralelo, el aprendizaje psicoanalítico de un Pavlosky, cada vez más reelaborado en términos específicamente teatrales, y el aporte escénico proveniente del Di Tella tanto en su logro mayor de *Libertad y otras intoxicaciones* como en la concreción de la Gambaro.

17.— **Público, actores, directores y críticos.** Como componentes episódicos o entendidos en función de incidencias clave sobre el complejo entramado teatral, correspondería verificar en el *primer momento* el desplazamiento desde un público de circo hacia el paternalismo cultural de Roca, Pellegrini o Joaquín V. González, así como la relación de "clientela" entre los Podestá —actores y empresarios— y la élite liberal en su etapa de apogeo.

En el *segundo momento*, la ambivalencia entre las posiciones progresistas de los dramaturgos, que se veían a sí mismos como continuadores de la ideología liberal, y las primeras leyes antiliberales de origen liberal. En superposición con la influencia de críticos como Joaquín de Vedia o actores como Orfilia Rico y Pablo Podestá a cuyas posibilidades escénicas se sometían los textos.

En el *tercer momento*, la influencia de Enrique Santos Discépolo y Luis Arata, las tensiones entre el yrigoyenismo cul-

tural y el prestigio que emanaba del "Cervantes", María Guerrero o Lola Membri-ves (o los "divos-feudales" como Parravicini), hasta llegar a 1930 con el "Teatro del Pueblo" interpretado como ideología de cuestionamiento, renovada ecología teatral y desplazamiento económico.

En el *cuarto momento*, habría que evaluar, por sobre todo, las determinaciones propuestas en el lenguaje escénico por un director como Cunill Cabanellas o por actores estilo Caviglia. Y la relación dependiente de los dramaturgos respecto del periodismo, la pedagogía académica, el teatro oficial y los empresarios.

En el *quinto momento*, me parece decisivo anidar el teatro independiente como factor prioritario desde su culminación a su crisis en tanto productor de los actores más representativos del momento actual y en sus interconexiones con dramaturgos y directores. Además de una teoría de insularidad respecto del mercado (homólogo al reformismo universitario), los conflictos internos del Partido Comunista con sus controversias y segregaciones y la formación de un público con sus lealtades de sala, nivel de repertorio y elencos. Así como por la vertiente visualizable en Pavlosky, comprobar un despegue del psicologismo inicial en dirección hacia la cotidianeidad absurda de un Pinter; y en la zona Di Tella, la ideología impugnadora del consumicionismo encajalgada contradictoriamente con empresas generadoras de consumición. Y vivida como una ideologización de la abundancia en una zona de carencias y despojos.

18.— **Teatro y juegos florales.** Varias veces he hablado de un teatro latinoamericano. No quisiera que sonase a retórica. ¿Qué quiero decir, entonces? Un punto de partida pasa por el equívoco que siempre suscitó la nacionalidad de Sánchez. ¿Argentino o uruguayo? El debate se impregnaba de chovinismo. Pero la salida más fluida consistió en echar mano de la categoría "rioplatense": "Teatro rioplatense", "cultura rioplatense". Y aunque pudiera resultar una salida elusiva, en los hechos se hacía referencia a una situación concreta: la homogeneidad sustentada en comunes denominadores decisivos de un país y otro: idioma común, problemática análoga, pasado similar, proyecto semejante, vasos comunicantes indudables. Incluso, un mercado teatral común.

¿Acaso esa constelación de datos no pueden proyectarse sobre el resto de América Latina? ¿Sin incurrir en una retórica de efemérides o de juegos florales?

Tengo el convencimiento de que es factible. Sobre todo —y de manera acelerada— a partir de 1959. Y del proceso de base que se inaugura en nuestro continente cultural como correlato de la revolución cubana.

¿Podría decirse, entonces, que ese posible teatro latinoamericano se corporizará en teatro socialista?

Creo que sí. Sobre todo si en esa intersección lo "socialista" se realiza como "material".

19.— **Emplazamiento y ciudad.** Y esto último se ejemplifica nítidamente en mi perspectiva a través de la secuencia espacio teatral/recinto entendido como doble concavidad/emplazamiento/acceso/economía/comunidad/arquitectura/urbanismo/ciudad.

Sintetizando: la dialéctica entre teatro y propiedad.

henry miller

pablo picasso y las aguas reverberantes

Este texto del viejo y exhuberante narrador norteamericano, que CRISIS publica por primera vez en nuestro idioma, cobra, ahora, una actualidad seguramente no sospechada ni querida por Miller.

En el dominio del arte, la mayor alegría, el mayor triunfo, se logra cuando, al advertir que se dominan los medios, se los abandona deliberadamente, con la simple esperanza de descubrir una verdad escondida en lo más profundo de uno mismo. Esta liberación de la maestría, que no proviene sino de la más severa disciplina, es como el premio a la paciencia. Entonces, se haga lo que se haga, se diga lo que se diga, se tiene razón y nadie se atreve a criticar. Muy a menudo presiento todo esto al contemplar una obra de Picasso. La gran libertad y la espontaneidad que revela Picasso nos parecen surgir de ese impacto, esa presión, ese sostén de todo su ser que, durante tanto tiempo, estuvo sometido a la disciplina del espíritu. El menor gesto sin valor aparente es tan preciso, tan real, tan válido, como el efecto más estudiado. Tal lo que yo sé y nadie podría convencerme de lo contrario. Picasso, en eso, no hace más que demostrar una sabiduría de la vida que el sabio practica a nivel más alto.

Esta mañana me desperté a las cinco; el cuarto estaba todavía en sombras y yo reposaba tranquilamente, meditando el ensayo que debía escribir cuando me levantara. Pero al mismo tiempo, a medida que la luz aumentaba, observaba, como si me hallara ejecutando un dúo, la lenta metamorfosis de los colores de una pintura mía que se hallaba junto a la cama. Tuve, en ese momento, la extraña sensación de imaginar lo que ocurriría si la luz continuaba aumentando hasta más allá de la plena luz del día. Pensaba tanto en la desconocida gama de colores como de formas... Y después, ¡qué mundo conjetural exploré! En ese instante pude situarme, por así decir, en un porvenir que acaso se realice alguna vez. Vi no sólo lo que yo quizá pueda hacer un día, sino también (y es lo más importante) que la anticipación es un presagio de la cosa misma. De pronto me di cuenta de lo que había sido mi lucha para expresarme por escrito. Repasé ese período en que las visiones más intensas, más exaltadas, de la palabra escrita o hablada me poseían, aunque precisamente en ese momento yo no pudiera expresarme sino con balbuceos. Hoy comprendo que mi firme desec fue el único responsable de cualquier progreso que yo

pueda haber realizado y de cualquier maestría que yo pueda haber adquirido. La realidad está siempre allí y está precedida por la visión. Y si la mirada se mantiene fija, la visión se cristaliza en hechos o en gestos. Imposible escapar a ello. Poco importa el camino recorrido: tarde o temprano, todos los caminos llevan al final. "Todos los caminos conducen al Cielo", dice el proverbio chino. Si se pudiera plenamente aceptar eso, se llegaría más pronto. No habría que conformarse con el grado de progreso resultante de todos y cada uno de los esfuerzos, sino con concentrarse en mantener la visión bien viva, en conservarla pura e inflexible. El resto no es sino un juego de prestidigitación en la oscuridad, un procedimiento verdaderamente automático; y no menos sonambúlico, pues lo acompañan penas y dolores.

Desde las 23.30 de esta noche me siento en éxtasis por el descubrimiento del color ocre. ¡Maravilloso! Lo pongo en el cielo y obtengo el alba, lo pongo en la hierba y obtengo una luz dorada. Desde el atardecer voy de una acuarela a la otra (idéntico tema, tratamiento diferente). En cada una de ellas hay un árbol (siempre el mismo árbol, como el que puse delante de San Agustín) y agua: ¿charco, arroyo, lago, playa? Y también colinas: tan verdes como las colinas de Irlanda. Me he valido de un verde de vejiga en la creencia de que obtendría un matiz ligeramente dorado; pero obtuve un verde irlandés. Un poquito de azul de Prusia casi en la cumbre de las colinas: relucen con todo el mineral que está oculto en ellas y que custodian los siete enanitos. Al tratar de obtener el reflejo de las colinas en el agua, insistí tanto que ahora el agua contiene toda clase de azules y de verdes. Antes de salir hacia el cine para ver al querido Raimu (única figura humana de la pantalla), di un baño a la más pequeña de las acuarelas. Efecto sorprendente. Y ahora lamento haberla retocado. Todo había tomado un matiz celeste, como al amanecer. En los lugares donde los colores se habían borrado no quedaba ya papel blanco sino algo así como un espacio barrido por el viento donde los colores se hacían esperar aún. Se podía ver que la mano del hombre había pasado por allí: como

el soplo de Dios sobre la superficie de las aguas. El árbol había sido deshojado por el frío. Era maravilloso; pero, como un idiota, pensé que todo el mundo podría ver que yo lo había lavado y que no se trataba de un pase de prestidigitación. Finalmente, obtuve una barca, con la forma y el resplandor, de adelante hacia atrás, que eran menester para hacerla flotar con el sol y la marea. En esa pequeña acuarela logré crear la ilusión de dos damitas sin ponerles pelo, ni ojos, ni nariz (por primera vez en mi vida). Esta vez puedes imaginar el rostro de cada una de ellas. Lo sabes: tienen rostro. ¡Un triunfo de primer orden! Pero lo mejor de todo es la tierra: salpicada de ocre, de modo que brilla de manera celestial; y no es tanto la tierra como "esta tierra" de los tiempos fabulosos anteriores a la invención de la máquina. (En las leyendas épicas griegas, cuando se piensa en batallas y en *pourparlers* entre semidioses, uno se imagina una tierra y un suelo muy diferentes de lo que nos muestran Utrillo y Cézanne, por ejemplo. Sin duda alguna, la tierra era por aquel entonces más dorada. Cuando un hombre se desplomaba, herido, sentía afinidad con esa tierra. No había agujeros de obuses ni espacios de hierba comida o desteñida por los gases. Moría a pleno sol, en una orgía de ocre amarillo, de hierba verde, de amarillo cromo y de tierra oscura. O a la luz de la luna, realmente plateada, que asumía proporciones tremendas. Veía los troncos de los árboles: negros como el carbón y moteados de plata. En el espeso follaje se le ofrecían matices primaverales en los que se distinguían trazas de rojos y naranjas.) A veces, mientras se lee un libro, se vuelven a ver todos esos colores. Suele ocurrirme también que los vea en el cine, en un filme en blanco y negro. Esta noche, al ver a Raimu encolerizado, de espaldas a la ventana que daba a la costa, advertí los más maravillosos verdes y amarillos, un follaje como paja y árboles con la corteza lastimada. Y vi el sillón, el canapé y el empapelado de Matisse; entre tanto, los personajes se desplazaban en una dimensión distinta de la del decorado: no obstante sus ademanes violentos y trágicos, estaban lejos de resultar tan convincentes como el sillón, la ventana entreabierta, las colinas escarpadas, las hojas



Sábato

de palmera semejantes a peces-espada, los olivos esmirriados y la bahía calma y ascendente.

Y te diré algo más curioso aún. Cuando hube realizado las dos terceras partes de mis pinturas regresé al estudio para mirar esa pintura, hecha por un niño, que yo había recortado de un libro. Comprendí enseguida que *la criatura* sabía de pintura mucho más de lo que yo sabré nunca. Aunque había colocado sobre el lado que no correspondía la sombra del largo cuello de cisne, no había menoscabado para nada la verosimilitud. Cuanto había trazado con su pincel era absolutamente fiel a su visión. A menudo, yo me olvido de poner la sombra: hasta que voy a una galería de pintura y advierto allí que la mayoría de las cosas tienen sombra. El niño tiene clara conciencia del ambiente en el que están inmersos los hombres y las cosas. Los niños grandes como yo, que a menudo no son sino adolescentes de cabeza hueca, olvidan siempre el ambiente, así como los sabios olvidan a los enanos que, según Fred, viven en los metales. Cuando escribo, estoy consciente de todas esas cosas; pero cuando tomo el pincel, la idea de hacer algo me absorbe hasta tal punto que pierdo todo sentido de la realidad. Mis creaciones (si puedo llamarlas así) flotan o se debaten en un vacío sensual. Esta noche me he acercado más que nunca

a esa realidad. Y todo por obra del pincel; habitualmente, soy muy impaciente al usarlo. *Pensé* largamente cada detalle: la sensación de agua, el aspecto de las colinas y dónde y cómo comienza la curva de una barca. Y recordé de qué forma el viento, cuando azota la tierra, aplasta el follaje del árbol, cual si fuera a arrancarlo. Creo que, antes de quedarme sin aliento, logré poner un poco de todo eso en mis dos acuarelas. Sin embargo, cuando las comparo con la obra del niño, distan de ser tan buenas, tan honestas, tan reales como ésta. El niño no ha sumergido sus acuarelas en un baño: de eso estoy seguro. Y el sendero que trazó en el césped es un sendero; el mío apenas si está untado en el suelo. Pero de todos modos doy gracias a Dios por sus atenciones. Las cosas me han salido mejor que nunca y puedo irme a la cama con la conciencia tranquila.

Anoche, antes de dormirme, ordené a mi subconsciente que al despertar recordara el último pensamiento que se me había cruzado por la cabeza. Y resultó: era comunicarte la impresión que me causó un cuadro (de Suzanne Valadon, creo) reproducido en "Paris-Soir". Al mirar esa cabeza me asaltó un pensamiento que se reitera cada vez que estudio cabezas. Era una cabeza que sólo los pintores pueden

darnos: no es posible hallar nada semejante ni en literatura ni en escultura.

Era (o es; pues se trata de un fenómeno eterno en pintura) un rostro dictado por la lógica del pincel. De arriba hacia abajo estaba acortado y, de un lado a otro, proporcionalmente ensanchado. En las figuras de Braque, esto se aprecia de manera prototípica. Las cabezas son moldeadas por la pintura para adaptarse a las exigencias de la tela. La cabeza se esboza como una escultura; creando así una gracia y una belleza muy diferentes de las que nos son familiares en la vida. Habitualmente, los rasgos tienen la tosqueza de una piedra achatada. Al ver esa cabeza en la columna A *Travers les Galeries* sentí gran alegría, en parte a causa del reconocimiento de un principio, en parte a causa del descubrimiento de un elemento que por lo general está ausente de mis cuadros. Si hubiera que hacer un rostro semejante a la acuarela, supongo que habría que utilizar un papel humedecido. Tengo la intención, a título de ensayo, de tratar de hacerlo al pastel, utilizando los dedos para lograr esa calidad explosiva de la estructura ósea, las cavidades y las circunvoluciones frontales. Son los alrededores de la mandíbula lo que más me atrae: se trata de algo difícil de describir, pero es como si la mandíbula estuviera situada en el mismísimo fondo de un montículo de carne que va ensanchándose. Lo que me obsesiona es la carnal voracidad de la boca y no la facilidad verbal o los deseos de besar que provoca.

En cierta ocasión, Reichel hizo una al óleo, de estilo alemán medieval, en verde oliva oscuro, y con una carne morena y terrosa que no cesa de atormentarme. El rostro estaba tan extendido que asumía apariencias de batracio. Sin embargo, es un rostro "de todos los tiempos", según tú decías de los caballos de Shakespeare. Hay algo más con respecto a esas cabezas (que yo llamaría "cabezas posmedievales"). Cuando un paisaje les sirve de fondo (siempre tengo la impresión de que eso las realza asombrosamente: como si se quisiera mostrar *l'Homme dominant la Nature*), el rostro refleja instintivamente las curvas y los ritmos de la naturaleza. La cabeza de los tiempos modernos, absolutamente aislada, da miedo, pues no pertenece al Hombre, carece totalmente de relaciones. Es el símbolo del cerebro trabajando en el vacío. Ello basta para justificar tu admiración por ese pintor francés cuyo nombre se me olvida, jése que acabó pintando con un muñón! (Reinoid). Todas sus mujeres tienen esa calidad de la que hablo. Con las mujeres de Picasso llegamos a las flores de la edad de la máquina: aun cuando ellas pertenezcan a la época "clásica" del pintor. Sus macizas madonas son las aves rapaces del espacio. Y hete aquí que ahora él les acuerda un perfil con ojos dobles. Ignoro la razón plástica o estética para esas apariciones, pero creo entrever su razón metafísica: sus mujeres, nuestras mujeres, no tienen, por así decirlo, cuerpo "celestial". Puesto que son íntegramente físicas, se tornan síntesis atómicas, intangibles conglomerados de electrones, carentes de dimensiones reales. Labradas con hacha se diría, no por ello son menos impalpables y sin substancia. Los planos descubiertos por Cézanne se metamorfosean en abstracciones de carnes einsteinianas. Sin parte delantera, sin parte pos-

terior, carecen también, claro está, de laterales. Dalí cala siempre hasta la tubería interior. Picasso, más escorpiano, busca un substrato más sólido, pero le gusta alcanzarlo a golpes de hacha, lo mismo que un loco: sus figuras no se yerguen sino sobre un plano, un plano de cartón-piedra. Y tan acostumbrados estamos a esa verdad de cartón-piedra que ya no vemos allí nada anormal. Pero basta tomar un poco de distancia y mirar con los ojos de un Renoir para comprobar la enorme diferencia.

Esto es, por el momento, cuanto tengo que decir acerca de los rostros "ensanchados". Salgo enseguida a dar un paseo por el parque Montsouris, para estudiar el lago, los cisnes y el césped.

Mientras me paseaba por el bulevar Saint Michel, estudié las reproducciones exhibidas en los escaparates: más que nada, las órbitas y los labios. Me topé con un hermoso conjunto de mujeres de Renoir y descubrí esa boca sonriente, de comisuras ascendentes, que realza la redondez de todos sus rostros de mujeres. La boca como vagina. ¡Decididamente, son bocas-Renoir! Y paso a los rostros antiguos: de todas las escuelas y de todas las edades. Estudio el modelado de muchos modernos: el autorretrato de Cézanne, esa cabeza jibosa, con un mechón casposo que cae sobre el grasiento abrigo negro...: un retrato repelente desde cualquier punto de vista. Es ridículo hacer retratos que tengan tan poco carácter y con tales atavíos. Sin embargo, las órbitas me interesan. De técnica muy simple (lo que no me impide fracasar cada vez que intento pintarlas). En esta ocasión fui un poco más lejos: vi que esos juegos de sombras descendían hasta el globo del ojo o, por lo menos, hacia la cuenca. Al volver a casa, en subterráneo, iba tan absorbido por esa carne que cubre la órbita, que me pasé de estación... Hay varias partes del rostro humano que también son misteriosa y sensualmente fascinantes: el hundimiento de la base de la nariz, la parte que está por debajo de la nariz, el lóbulo de la oreja... Si uno se concentra en eso, se pierde en la introspección. La carne que hay por debajo de la ceja de una mujer puede resultar cautivante. ¡Cuánto lugar ocupa el ojo! Dicho sea de paso, acabo de advertirlo. De ahora en adelante daré más importancia a la órbita. Observo asimismo, en mis exámenes microscópicos, que cuanto menos se toque la oreja mejor es. Todo el color, tan vívido, del rostro, muere en los múltiples recovecos de la oreja, y a menos que se elijan cuidadosamente los colores, la oreja se torna monstruosa. El matiz mismo de la sangre, ese matiz en reflujos, por así decirlo, parece concentrarse en el lóbulo de la oreja. ¿No es cierto?

Deducción trivisa! pero más vale tarde que nunca. Y entonces, al pensar en las incontables maneras de pintar un rostro, me pregunto si nunca te habrá dado vueltas en la cabeza la idea de dar charlas sobre los rasgos de una fisonomía, comparar el punto de vista de uno con la técnica de otro. Las bocas de Da Vinci con las de Rubens, Renoir, Cézanne, Picasso, etcétera. Los ojos de Boticelli con los de Cimabue, Giotto o Van Gogh. Quién sabe qué podría decirse sobre el tema concentrándose en un rasgo aislado del rostro y disecándolo, en vez de considerar la

Hay un cuento de meadero que podría aplicarse a mi. Se trata de un profesor universitario que sale de un mingitorio en el momento en que otro se dispone a entrar. Cuando los dos se cruzan, el que entra observa que el primero tiene un lápiz en la mano. "¡Ajá!", le dice, "¿así que usted es de esos que escriben en las paredes de los urinarios?" Y el otro responde: "¡Oh, no! Yo me limito a corregir las faltas de ortografía."

... no estoy de acuerdo con esos intelectuales y críticos puntillosos que pretenden que, en materia de literatura erótica, el lector debe mantenerse perfectamente impasible y al margen de todo pensamiento impuro. ¿Por qué diablos un lector no habría de tener pensamientos impuros?...

Podría perfectamente reprochárseme que exagero la importancia de la libertad del individuo. Personalmente, pienso que he devuelto a la sexualidad su justo lugar en la literatura, salvado ese factor esencial de la existencia del olvido, por decirlo así. La obscenidad, como la sexualidad, tiene en la literatura un lugar que le corresponde por derecho, con los mismos títulos que en la vida.

La primera vez que lei a Freud, hace treinta o treinta y cinco años, lo encontré muy estimulante. Todo el mundo, yo incluido, sufría su influencia. Pero hoy en día no me interesa para nada. Al escritor le conviene retomar donde más le plazca: todo lo que constituye un aporte importante para un artista no puede dejar de ser, para él, un alimento. Pero lo que se refiere al análisis freudiano me aburre hoy casi tanto como hablar de los analistas, que son personas a las que hallo mortalmente aburridas.

La virtud particular del artista consiste en ser, a la vez, observador y participe. Yo no atravieso la existencia como un escritor ocupado en tomar notas mentalmente o en una libreta, aunque tengo conciencia de que siempre pienso utilizar ciertas cosas en el futuro. No puedo impedirlo, está en mi naturaleza. Pero no afronto la realidad con el espíritu y el desapego de un investigador. Cuando participo, lo hago como ser humano. Sucede que soy, simplemente, más consciente de lo que ocurre con la mayoría de la gente.

Sólo un hombre que se ha bañado en arte, si se me permite decirlo así, puede ver defectos en el arte. Hay que ser artista para poder hablar contra el arte.

... nada es eterno, excepto el ciclo sin fin de la creación y de la destrucción, ciclo en el cual usted y yo y cada uno de nosotros deja, para lo mejor o para lo peor, su propia marca, única pero infinitesimal. Después de todo, no somos sino hombres y mujeres... y el más bajo no es muy distinto del más encumbrado. Ser humano, verdaderamente humano, es suficiente para mí.

* Los textos en recuadro han sido tomados de una entrevista a Miller publicada en "Playboy" en setiembre de 1964.

expresión, que es una cualidad del alma y, a la postre, imposible de analizar. Con los escritores es distinto: estoy siempre consciente de los trucos de cada uno, se trate de gesto, conversación, ensueño, exclamación, etcétera. El tartamudeo de Herr Peeper Korn, pongamos por caso. ¡Qué trabajo monumental! ¡El sentido último del tartamudeo! Como si Thomas Mann, al esculpir esa figura humana, no se hubiera concentrado en ese detalle sino para revelarnos mejor el secreto del carácter del hombre.

Si: ¡me gustaría oírte dar una charla sobre el rostro! Me pregunto si, antes que yo, otros se han sentido cautivados por las órbitas y los lóbulos. Sin duda. Balzac dice en algún sitio, creo que a George Sand, que escribió tales y cuales malos libros: uno para aprender francés, otro para estudiar el arte de la descripción, el de más allá para aprender a manejar el diálogo. Sin duda algunos anatomistas como Rembrandt, Rafael y Rubens deben haber disecado a menudo la figura humana para poder observar durante mucho tiempo nada más que un detalle que les estorbaba y los intrigaba. Basta con concentrarse de esa manera y los descubrimientos que se logran no cesan

de asombrarnos. Lo sabes bien: hay ciertas cosas que uno puede estar mirándolas toda la vida sin verlas jamás. Tal manera de ver es, en cierto sentido, un no ver. ¿comprendes lo que quiero decir? Se trata de una búsqueda en la cual, vendados los ojos, no se desarrollan sino los sentidos táctiles, olfativos y auditivos; y siempre ocurre así cuando se ve por primera vez. Y entonces, un día, por extraño que pueda parecer, uno ve de pronto en qué consiste, por ejemplo, un coche. Se ve el coche en el coche y no ya ese clisé que uno se había habituado a considerar un coche por el resto de sus días, simple comodidad para ahorrar tiempo. Para un artista, el desarrollo de esa facultad en el dominio que fuere es lo que detiene la aguja más larga y le permite vivir plena y libremente. No sigue ya a la muchedumbre y "crea el tiempo" que le es necesario para ver lo que lo rodea. Si continuara avanzando con los demás, proseguiría, con ellos, sordo y mudo. Es esa detención voluntaria lo que le acuerda ese movimiento celestial que le permite ver, sentir, oír, reflexionar. ¿no crees?

ricardo molinari: 'ando por mi camino'



cuestionario

—¿Puede definirnos su poesía?

—Dije una vez: "Soy apenas un escritor; más cierto, un entretenido con la literatura". Quizás esta proposición parezca intrascendente y sin embargo es así. Me interesa la literatura como un esparcimiento de ingenio o suerte. Sé lo que lleva la poesía de hondo y sagrado. Pero a mí me alienta y gusta. Otras veces al referirme a ella contesté: es un largo juego solitario de desocupado.

—¿Cuál de sus libros ama más entrañablemente. ¿Por qué?

—Las Odas es la parte literaria más importante que he realizado. A mí me agrada también. El huésped y la melancolía, es el libro del climax y desde él comenzó la separación de las aguas. Tenía en esa época unos 48 años, los últimos porrazos de la juventud. Yo le arrimaría Una sombra antigua canta, para que no ande tan solo.

—Muchos reclaman una "misión" a la poesía. ¿Usted que piensa?

—Contesto con un pensamiento de G. Braque: "Oublions les choses, ne considérons que les rapports".

—¿Y sobre el destino de la poesía en nuestro tiempo, qué nos puede decir?

—El de siempre, polvo y olvido. ¡Para qué otra cosa!

—¿Es usted huraño, como dicen?

—Ando por mi camino.

—¿Cómo fueron y son sus relaciones con los contemporáneos?

—Buenas, no tengo problemas. No los busco.

—¿Qué separa a los poetas de su generación de los poetas jóvenes y qué los une?

—Nada nos distancia, nos unen excelencias.

—¿Tendría una respuesta si le preguntaran "para qué ser poeta"?

—Tal vez tenga alguna suerte para decir. También me lo he preguntado todas las veces que me dejaron cesante en mi empleo las continuas subversiones argentinas. Siempre a medio andar y pobre. Nada mejor que poseer caballo propio y si se puede tropilla entablada. Le diría a un joven: "Recíbese de algo útil. La poesía es larga y no da sustento."

—¿Qué autores lee con más frecuencia?

—San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Laredo, Osuna y el Cartujano. Entre otros los Fray Luises, Garcilaso, Góngora, etc. Cancioneros y Romanceros y estudios sobre poesía española y árabe, también alguna cosa judía antigua, religiosa.

—¿Hay algún escritor que lo haya impresionado últimamente?

—Nuestro norte argentino está poblado de interesantes poetas. Me agrada vivamente Manuel Castilla, y él me ha mandado esta copla popular del Chaco salteño que viene de regalo:

No te metas cardenal
en medio de la lorada,
porque te van a quitar
la pluma más colorada.

—¿Usted cree que cada poeta tiene su propio lenguaje?

—Cada escritor —me horroriza la palabra poeta (masculino y me amarga cuando reemplaza al femenino) abusivamente popular— tiene su reicforia, sus vocabios significativos, sus andares, los cuales son su identidad y por ellos se expresa. El lenguaje es lo que más apasiona. La lengua poética es siempre de una época literaria. Neruda dejará en la nuestra española la efusión de su paso; su grandiosidad, su canto hermosísimo.

—¿Usted trabaja las palabras como un orfebre?

—Repito, el lenguaje es lo que más apasiona. Soy autor de temas extremadamente poéticos. Todos tenemos soledades, melancolías y tiempos para dos y vacíos.



7264+

suite venezolana

Llueve tras los vidrios (caraqueña
llovizna —pasajero chaparrón—).
León de Greiff

a José Carrillo Moreno

1

En Venezuela
levanta el alcatraz
sobre el sabor
del mar.

Quien lo mirare
navegar
verá su carabela
con el calor
del mar.

El alcatraz vuela,
en mar de Venezuela.

2

Naiguatá a la sombra
de la noche
brilla,
y el aire quemante
viene del mar
con la buganvilla
y las brillantes
flores.

¡Naiguatá,
quién te repitiera
ver!

3

El cocotal,
camino del mono.

poema

Junto al acantilado,
perdido en la arena,
descansa, oye y mira,
el suave cementerio
venezolano.

Parece un varadero,
volcadas las naves
a derecha, a izquierda,
o sumergidas.

De noche sube el mar
y zarandea los muertos
cobijados en sus balandras
de mármol y tierra,
y lleva las guirnaldas
bordadas en trapos
hacia las ondas
plácidas y luminosas.

El acantilado vigila
y cuida sú vásallaje,
su presa
como un nido.

El Caribe lento y pegajoso
hunde la nada,
y explende, destruye, ceñido
y sibilante, o llueve.

¡Por la nube anda volteando
el cielo!

canto de un guerrero en el sur

Todos andan trasteando tu casa,
los campos, la sombra que te han dejado
los rapiñadores.

Buscan el asedio, el hambre, tu cuerpo
a la intemperie, las manos deshechas
y la palabra opaca.

Todos pasan a conocer la necesidad,
y tú en la noche con lo perdido
hociqueas el agua de la lluvia.

Algunos hablarán de batallas y héroes;
de parientes, de honores y banderas,
mientras otros afuera tiritan.

La patria es linda y de algunos, las planicies
donde la hierba vive y la hacienda come
y colma.

Nosotros los que entregamos los muertos,
aguaitamos el olvido en la flor violenta
de los boliches.

Siempre se habla o compone un canto;
se entretienen con valentías que no han usado
ni sufrido.

Y las viejas señoras chacharean en grandezas,
y no saben completar un mate
ni peinar un muerto.

El tiempo crece y pasan las lunas inmensas
y lustrosas, y corre el viento hermoso
salpicado con el día.

Y vuelan los cuervos de laguna por el vacío,
pintando el cielo con sus cuerpos serenos,
debajo de las nubes. [libres,

¡Y tanta rama ardida en el desierto!

casida

Vienes, llegas por el sueño, limpia e igual,
y sonries, joven y antigua
como una isla, y llamas y acudo prisionero
desde el inmenso dormir en la madrugada.
Y todo es una parte infinita y silenciosa.

Ya han muerto mis amigos y lo que queda
ante mí es borroso y cansado.
Sobrevienes y me ayudas como a otra flor
embellecida, empapada,
y recojo tu luz radiante y apartada,
humilde y vanamente vivo.

¡Y el mar sigue tumbando las arenas!

oda

Florecieron los jacarandaes
y el tiempo ha sucedido
—devuelto—
obscurecido,
como por encima de las plantas
el viento, la lluvia,
el vendaval o el rocío,
y resplandecen
y no he olvidado.

Alguna vez vuelve
su perfume, la juventud,
a lamer mi cara brumosa.
Y húmeda y brillante respira

la dura flor violeta
en su ramo altísimo e inmóvil,
y suben las naves y el cieno
con el agua.

un zorzal

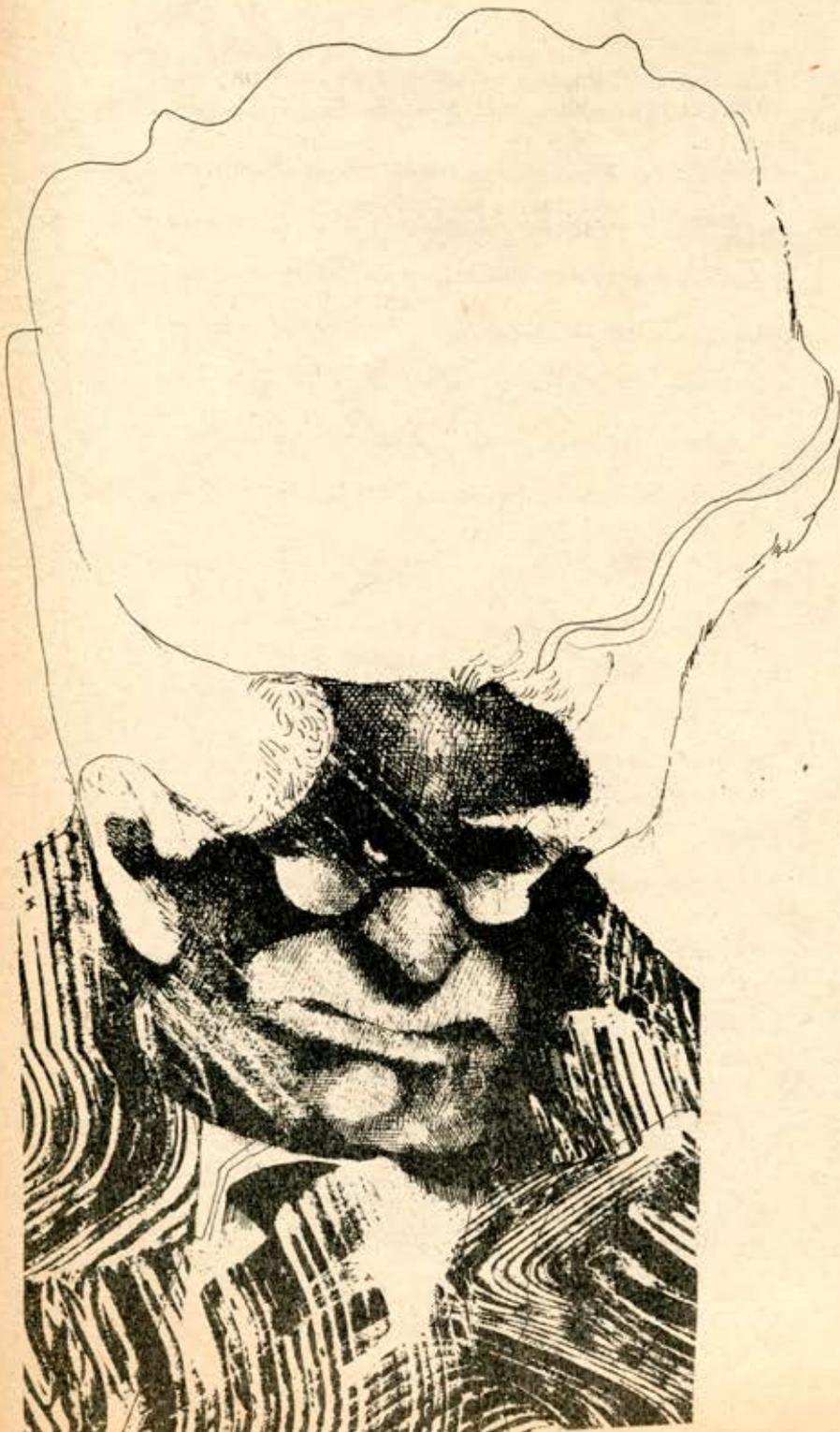
Zorzal de la madrugada,
empleado cantas,
lejano en tu castaño
mojado.

Silbas y llamas,
llamas y silbas,
constante y solo,
asomado.

La luz que viene
te oye y esplende;
llamas, callas,
y pasas.

Sueñas en la alborada
con el cerco flavo del día:
en la tibia penumbra
oscilante.

¡Zorzal, zorzal obscuro,
de ojos vivaces y redondos!



bibliografía

I. libros

- El Imaginero.** Buenos Aires, Ed. Proa, 1927, 93 p.
El Pez y La Manzana. Buenos Aires, Ed. Proa, 1929, 37 p. (Cuarto de los "Cuadernos del Plata", dirigidos por Alfonso Reyes).
Panagírico. Buenos Aires, Ed. Proa, 90 p. (Tercer Premio Municipal).
Hostería de la Rosa y el Clavel. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1933, 48 p. (Primer Premio Municipal).
La tierra y el héroe (1933-1934). Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1936, 59 p.
Elegías de las altas torres. Buenos Aires, Ediciones de la "Asociación Cultural Ameghino" de Luján, Impr. Francisco Colombo, 1937, 130 p.
Cinco canciones antiguas de amigo. Buenos Aires, Ediciones del Ángel Gulab, Impr. Francisco Colombo, 1939, 32 p. (Col. Cancionero de la Sirena, 1).
Libro de las soledades del poniente. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1939, 56 p.
La corona. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1939, 32 p.
Odas a orillas de un viejo río. Buenos Aires, Ediciones de la "Asociación Cultural Ameghino" de Luján, Impr. Francisco Colombo, vol. IV, 1940, 55 p.
El alejado. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1943, 85 p. (Segundo Premio Nacional).
Mundos de la madrugada. Buenos Aires, Ed. Losada, 1943, 228 p. (Col. "Poetas de España y América").
El huésped y la melancolía. Buenos Aires, Emecé Editores, 1946, 114 p.
Esta rosa oscura del aire (1946-1949). Buenos Aires, Ed. Losada, 1949, 107 p.
Inscripciones y sonetos. Tucumán, Ed. de "La Torre en Guardia", 1954, sin pág.
Días donde la tarde es un pájaro. Buenos Aires, Emecé Editores, 1954, 100 p.
Romances de las palmas y los laureles. Buenos Aires, Ed. "El Mangrullo", Impr. Francisco Colombo, 1955, 36 p.
El alejado. Buenos Aires, Ed. Albatros, 1957, 48 p. (Col. La Cartuja, 9). [2ª ed.]
Unida noche. Buenos Aires, Emecé Editores, 1957, 119 p. (Primer Premio Nacional).
Poemas a un ramo de la tierra purpúrea. Montevideo, Cuadernos Julio Herrera y Reissig, número 67, 1959, 15 p.
Arboles muertos. Buenos Aires, Edición Colombo-Castagna, 1960, 72 p.
El cielo de las alondras y las gaviotas. Buenos Aires, Emecé Editores, c. 1963, 123 p. (Selección Emecé de Obras Contemporáneas). (Premio John F. Kennedy).
Un día, el tiempo, las nubes. Buenos Aires, Ed. Sur, 1964, 157 p.
Una sombra antigua canta. Buenos Aires, Emecé Editores, 1966, 120 p. (Selección Emecé de Obras Contemporáneas).
La hoguera transparente. Buenos Aires, Emecé Editores, 1970, 67 p.

II. ediciones privadas

- Delta.** Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1932, 24 p.
Nunca. Madrid, Ediciones "Héroe", Impresor Manuel Altolaguirre, 1933, s. p.
Cancionero de Príncipe de Vergara. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1933, s. p.
Una rosa para Stefan George. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1934, s. p.
El desdichado. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1934, s. p.
El tabernáculo. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1934, 52 p.
Epístola satisfactoria (1933-1935). Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1935, 59 p.
Cancionero de Príncipe de Vergara (1933). 2ª ed., Buenos Aires, "Ediciones Asteria", 1935, s. p. (Col. Astro y Espina).
Nada. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1937, s. p.
La muerte en la llanura. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1937, s. p.
Casida de la bailarina. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1937, 20 p.
Dos sonetos. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1939, s. p.
Cuaderno de la madrugada. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1939, 12 p.
Elegía a Garcilaso. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1939, s. p.
Oda de Amor. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1940, 10 p.
Ses cantares de la memoria. Buenos Aires, Ediciones "El Uriponte", Impr. Francisco Colombo, 1941, 10 p.
Sonetos a una camelia cortada. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1949, 14 p.
Sonetos portugueses. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1953, s. p.
Oda al mes de noviembre junto al Río de la Plata. Buenos Aires, 1954, s. p.
Cinco canciones a una paloma que es el alma. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1955, sin pág.

- Inscripciones.** Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1955, s. p.
Elegía a la muerte de un poeta. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1955, s. p.
Oda a la Pampa. Buenos Aires, Edición de Federico Vogelius, Impr. Francisco Colombo, 1956, s. p.
Oda. Buenos Aires, Ed. autor, Ilust. Santiago Corgorno, 1956, s. p.
Alfonso Reyes. Elegía. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1960, s. p.
Un río de amor muere. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1960, s. p.
Oda XI. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1961, s. p.
Sonetos a un pájaro solitario. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1961, s. p.
Un día, el tiempo, las nubes. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1962, s. p.
Homenaje a George Braque. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1963, s. p.
Oda a un soldado; Siete Canciones del Ser. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1963, s. p.

- Alfonso Reyes. Elegía.** Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1964, s. p.
Cuatro vidalías para una dama. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1965, s. p.
Poesía. Pliego de Badii, 1965.
A Stéphane Mallarmé en Valvins. Buenos Aires, Impr. Francisco Colombo, 1966, s. p.
El desentendido. Buenos Aires, Ed. Carmina, 1967, 28 p.
Un zorzal cantaba. Veroni, 1968.

III. prosa

- Dos temas literario.** (En: *Recepción de Don Ricardo E. Molinari*, p. 21-38. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1969). [El folleto incluye el discurso de don Manuel Mujica Láinez en la recepción de don Ricardo E. Molinari, p. 9-19, y el discurso anunciado pronunciado el día 12 de junio de 1969 en su recepción académica.]

Fue en una de aquellas fiestas de celebración de premios literarios de Emecé, a las que iba alguna vez para mudar de clima, que me encontré con D. José A. Oría, en la sazón, presidente de la Academia Argentina de Letras, que conocía de veras por la calle y volver un alegre saludo. Oría, uno de esos hombres finos y claros que se podía hablar y escuchar de ellos tanto cuando se vive vivo, saludable. En otra de esas reuniones anuales, al acercarme a saludarlo, me mira y pregunta de repente: ¿igame ¿cual es su nombre? y al pronunciado me toma de los brazos y dice: entonces es Ud. a quien han dedicado esa importantísima antología española de "Penguin book" de Londres. Sí, respondí; sí, a mí. ¡ me expresa: ¿Ud. tan tranquilo con tamaño honor? ¡ lo declaré: ¡ que puedo hacer yo, sino no doudarlo a nadie!

R. E. M.

nos escribe pablo neruda:

"honor al compañero, al maestro del misterio
y del decoro"



Si existieran muchos poetas como Molinari, habría más dignidad sobre la tierra.

Posiblemente el ejercicio literario sería más ignorado, pero surgirían escuelas de rastreadores apasionados en la huelia.

(Hombre religiosos capaces de oír y explorar la nieve secreta y la gruta geóloga, hasta tocar las vertientes fundamentales.) Porque la poesía de Molinari se esconde pero se descubre; su oscuridad es sólo el camino de un resplandor eterno.

Yo conversé muchas veces con mi amigo F. G. L. sobre Ricardo. El estimaba como yo su recatada grandeza. Y hay que ver y saber que mi malogrado compañero era en la intimidad un catador inexorable.

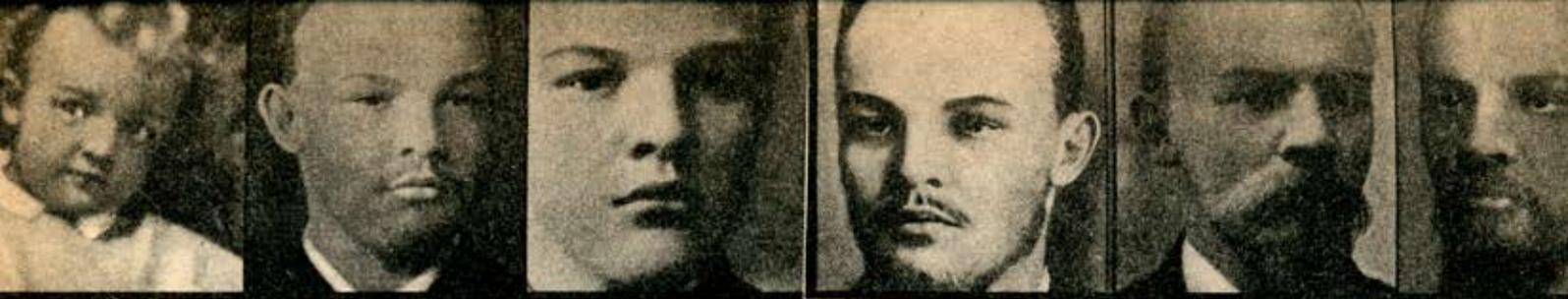
Por mi parte me gusta recordar algunas de sus hazañas. Por ejemplo cuando el joven Ricardo E. Molinari con unos pocos pesos nacionales, provisto de maletín y gabardina se enfrascaba en la Europa más rumorosa y fragante: en las callejas populares de Lisboa, entre las cigarras del campo provenzal, por las librerías polvorientas de Madrid.

O bien cuando dirigió las primorosas ediciones de su poesía melancólica y bienhechora y también por generosa amistad, mis propios versos, otorgándoles la elegancia de sus manos.

¡Honor al profundo, al bello poeta del honor y de la tristeza!

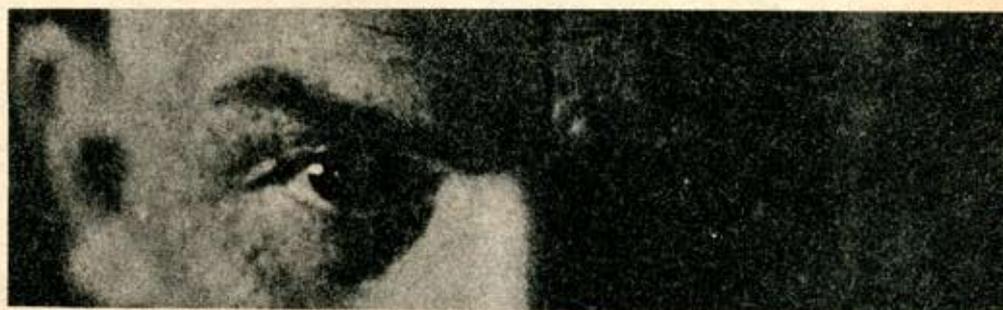
¡Honor al compañero, al maestro del misterio y del decoro!

¡Salud!



documentos

un poema de lenin



CRISIS publica, por primera vez en castellano, el texto completo del único poema escrito por Lenin. La traducción es de Waldo Rojas, quien utilizó la versión francesa de Gregoire Alexinsky. Este texto no figura en las Obras completas de Lenin.

El poema fue escrito durante la primavera de 1907, año que su au-

tor pasó en Selvista, aldea de Finlandia. Allí pudo descansar luego de un año y medio de intensa actividad política casi siempre en la clandestinidad. Durante su estadia en la aldea finesa mantuvo largas discusiones sobre literatura revolucionaria y creación poética con Piotr AI, alias que utilizaba Gregoire Alexinsky, miembro del partido

social demócrata ruso, diputado de Petersburgo en la Duma. Para ilustrar estas discusiones Lenin escribió en tres días este poema.

El trabajo que presentamos debió publicarse en la revista de Ginebra Raduga (Arcoiris) dirigida por Piotr AI, pero la publicación dejó de aparecer antes de incluir en sus páginas este poema que firmaba "Un ruso".

Borrascoso año aquel. Los Huracanes sobrevolaban
El país entero. Se desataban los nubarrones,
Sobre nosotros se precipitaba la tempestad, y el granizo
[y el trueno.

Heridas
Se abrían en los campos y en las aldeas bajo los golpes
[del azote terrestre.

Estallaban los rayos, los relámpagos redoblaban
[violencia.
El calor quemaba sin piedad, los pechos estaban
[oprimidos

Y el reflejo de los incendios alumbraba
Las tinieblas mudas de las noches sin estrellas

Trastornados los elementos y los hombres,
Los corazones oprimidos por una inquietud oscura,
Jadeaban los pechos en la angustia,
Resecas las bocas se cerraban.

Mártires por millares han muerto en las tempestades
[sangrientas.
Pero no en vano han sufrido ellos lo que han sufrido y
[la corona de espinas.

En el reino de la mentira y de las tinieblas, por entre
[esclavos hipócritas,
Ellos han pasado como las antorchas del porvenir.

Con trazo de fuego, con un trazo indeleble,
Ellos han grabado ante nosotros la vía del martirio,
Y en la carta de la vida han estampado el sello del
[oprobio
Sobre el yugo de la esclavitud y la vergüenza de las
[cadenas.

El frío arrecia. Las hojas se marchitan y caen
Y cogidas por el viento se arremolinan en una danza
[macabra.



Viene el Otoño gris y pútrido,
Lagrimante de lluvia, sepultado de barro negro.

Y para los hombres la vida se hizo detestable y opaca.
Vida y muerte les fueron igualmente insoportables,
Les rondaron sin tregua la cólera y la angustia.
Fríos y vacíos y oscuros sus corazones como sus
[hogares.

Y de pronto, ¡la Primavera! Primavera en pleno Otoño
[putrefacto,
La Primavera Roja descendió sobre nosotros, bella y
[luminosa,
Como un presente de los cielos al país triste y
[miserable,
Como una mensajera de la vida.

Una aurora escarlata como una mañana de mayo
Se levantó en el cielo empañado y triste;
El sol rojo, centelleante, con la espada de sus rayos
Perforó las nubes y se derruyó la mortaja de la bruma.

Como el fuego de un faro en el abismo del mundo,
Como la llama del sacrificio en el altar de la naturaleza,
Encendido para la eternidad por una mano desconocida,
Trajo hacia la luz a los pueblos adormecidos.

Rosas rojas nacieron de la sangre ardiente,
Flores de púrpura se abrieron,
Y sobre las tumbas olvidadas
Trenzaron coronas de gloria.

Tras el Carro de la Libertad,
Y blandiendo la Bandera Roja,
Fluían multitudes semejantes a ríos,
Como el despertar de las aguas con la primavera.

Los estandartes rojos palpitaban sobre el cortejo,
Se elevó el himno sagrado de la libertad
Y el pueblo cantó con lágrimas de amor
Una marcha fúnebre para sus mártires.

era un pueblo jubiloso,
Su corazón desbordaba de esperanzas y de sueños,
Todos creían en la libertad que venía,
Todos, desde el sabio anciano hasta el adolescente.

Pero el despertar sigue siempre al sueño,
La realidad no tiene piedad,
Y a la beatitud de las ensoñaciones y de la embriaguez
Sigue la amarga decepción.

Las fuerzas de las tinieblas se agazapaban en las
[sombras
Reptando y silbando en el polvo. Esperaban.
Y repentinamente hundieron sus dientes y sus cuchillos
En las espaldas y los talones de los valientes.
Los enemigos del pueblo, con sus bocas sucias,

Bebían la sangre cálida y pura
Cuando los amigos inocentes de la libertad,



Agotados por penosas caminatas,
Fueron cogidos de sorpresa, soñolientos y desarmados.

Se esfumaron los días de luz,
Los reemplazó una serie interminable y maldita de días
[negros.

La luz de la libertad y el sol se extinguieron.
Una mirada de serpiente acecha en las tinieblas.

Los asesinatos crapulosos, los pogroms⁽¹⁾, el lodo de
[las denuncias,

Son proclamados actos de patriotismo,
Y el rebaño negro se regocija
Con un cinismo sin freno.

Salpicado con la sangre de las víctimas de la venganza,
Muertas de un pérfido golpe
Sin razón ni piedad,
Víctimas conocidas y desconocidas.

En medio de vapores de alcohol, maldiciendo,
[mostrando el puño,
Con botellas de vodka en las manos, multitudes de
[granujas

Corren, como tropel de bestias,
Haciendo sonar las monedas de la traición,
Y bailan una danza de apaches.

Pero Yemelia⁽²⁾, el pobre idiota,
A quien las bombas han vuelto más tonto y asustadizo,
[tiembla como un ratón,
Y en su vestón se pone con aplomo
La insignia de los Cien Negros⁽³⁾.

La risa lúgubre de los búhos y de las lechuzas
Resuena en la oscuridad de las noches, anunciando la
[muerte de la libertad y de la alegría,

Y un invierno cruel, con la nieve tempestuosa,
Viene del reino de los hielos eternos.
Con sus nieves espesas, semejantes a una mortaja
[blanca,

El invierno ha vuelto al gran país.
Atando a la Primavera con cadenas de hielo,
El frío-verdugo le ha dado muerte antes de tiempo.

Como manchas de barro, por aquí y por allá, aparecen
Las pequeñas isbas negras de las aldeas miserables
[sepultadas bajo las nieves.

El hambre junto a la miseria y al frío pálido
Por doquiera se guarecen en las moradas apestosas.

A través de la llanura de nieve sin fin,
A través de las estepas, sin medida ni límite,
Donde en el verano el viento ardiente trae consigo un
[calor tórrido,

Aciagas borrascas de nieve van y vienen como blancos
[pájaros rapaces.
La tempestad aúlla como una bestia salvaje y de
[pelambre enmarañada,

Precipitándose sobre cuanto conserve una gota de vida,
Y vuela, con estrépito, como una terrible serpiente
[alada,

Para borrar de la faz de la tierra todo rastro de vida.

La tempestad doblega a los árboles, quiebra los bosques,
Amontona la nieve en las montañas heladas.
Los animales se han guarecido en sus cubiles.
Han desaparecido los senderos y el viajero es engullido
[sin dejar huella.

Magros lobos acuden, hambrientos,
Yerran sobre los pasos de la tempestad,
Ferozes, la presa se arrebatan los unos a los otros,
Aúllan a la luna, y todo lo vivo tiembla de espanto.

La lechuza ríe, el *lechy*⁽⁴⁾ salvaje golpea las manos.
Ebrios, los demonios negros giran en torbellino

Y hacen chasquear los ávidos labios: olfatean ellos una
[gran matanza
Y esperan la señal sanguinolenta.

El hielo cubre todo, muerte en todas partes, todo yace
[yerto.

Toda vida pareciera esfumada,
Una fosa común el mundo entero, una fosa única.
Ni siquiera las sombras de la vida libre y luminosa.

Pero es aún temprano para que la noche triunfe sobre
[el día,

Para que la tumba celebre su fiesta de victoria sobre
[la vida ...

Aún bajo cenizas se incuba la chispa.
La chispa que la vida reanimará con su sopro.

La flor de la libertad quebrada y deshonrada
Ha sido pisoteada y muerta está por siempre.
Los negros se regocijan al ver aterrado al mundo de
[la luz,

Pero en la tierra natal el fruto de esta flor ya espera
[en el subsuelo.

En las entrañas de la madre el grano milagroso
Misterioso se conserva e invisible;
Ha de ser alimentado por la tierra, se reanimará en la
[tierra,

Para renacer a una vida nueva.

Llevará el germen ardiente de la nueva libertad,
Fundirá la corteza de hielo, la resquebrajará,
Crecerá y —árbol gigante— iluminará el mundo con su
[follaje rojo,

El mundo entero surgirá a su luz, y bajo su sombra
[congregará a todos los pueblos.

¡A las armas, hermanos! ¡La felicidad está cercana!
[¡Coraje! ¡Al combate! ¡Adelante!
¡Despertad vuestros espíritus! ¡Expulsad de vuestros
[corazones el miedo cobarde y servil!

¡Estrechad vuestras filas! ¡Todos unidos contra los
tiranos y los amos!

¡La suerte de la victoria está en vuestras poderosas
[manos de trabajadores!

¡Coraje! ¡Este tiempo de desgracias pasará rápido!
¡Levantaos como uno solo contra los opresores de la
[libertad!

La Primavera llegará ... se acerca ... ya viene.
¡La roja libertad, tan bella, tan deseada, camina hacia
[nosotros!

Autocracia
Nacionalismo
Ortodoxia

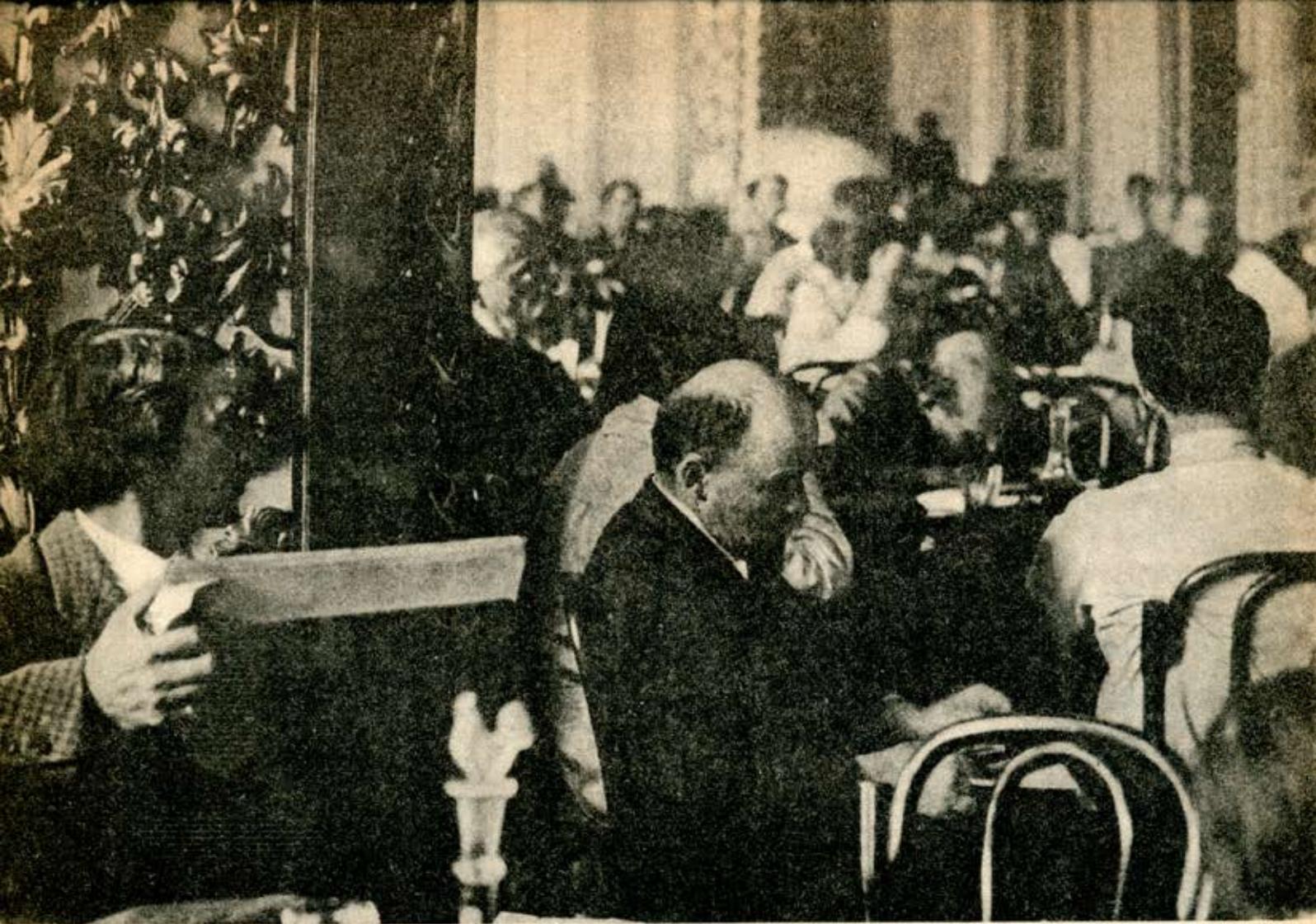
Ya demostraron irrefutablemente sus altas virtudes:
En su nombre se nos golpeaba, se nos golpeaba, se nos
[golpeaba,

Hasta la sangre misma se castigaba a los mujiks,
Se les quebraban los dientes,
Se sepultaba a los hombres en los presidios,
[encadenados,

Se saqueaba, se asesinaba,
Para nuestro bien, según la ley,







Para la gloria del Zar y la salud del Imperio,
Los servidores del Zar daban de beber a los verdugos,
Con el vodka del Estado y la sangre del pueblo
Sus soldados regalaban a sus rapaces cuervos.

Se daba de beber a los ejecutores de las altas órdenes,
Se alimentaba a sus cuervos rapaces
Con los cadáveres aún tibios de los esclavos rebeldes
Y con los cadáveres dóciles de los esclavos más fieles.

Con una oración ardiente, los servidores de Cristo
Regaban de agua bendita un bosque de horcas.

¡Hurra! ¡Viva nuestro Zar!
¡Con su nudo corredizo bien jabonado y mejor bendecido!
¡Viva el esbirro del Zar,
Con su látigo, su sable y su fusil!

¡Soldados, ahogad vuestros remordimientos
En un pequeño vaso de vodka!
¡Disparad, valientes, sobre los niños y sobre las mujeres!
Matad el mayor número posible de vuestros hermanos
[para divertir al padrecito.

¡Y si tu propio padre cae bajo tus balas,
Que se ahogue en su sangre, vertida por la mano de Caín!
¡Embrutecido por el vodka del Zar,
Mata a tu propia madre, sin piedad!
¿A qué temes tú?
No es a los japoneses, a quienes tienes adelante.
No temes sino a tus prójimos, a tus propios familiares,
Y ellos están del todo desarmados.

Una orden se te da, valet del Zar.
¡Sé como antes una bestia de carga, esclavo eterno,

Enjuga tus lágrimas con tu manga
Y golpea el suelo con tu frente!

Oh, pueblo, fiel, feliz
Amado por el Zar hasta la muerte,
Soporta todo y obedece hasta la muerte...
¡Y fuego! ¡Látigo! ... ¡Golpead...!
¡Dios: protege al pueblo,
Poderoso, majestuoso!

¡Que nuestro pueblo reine, haciendo sudar de miedo a los
[zares!

Con su tropa sin gloria
Nuestro Zar está desencadenado,
Con su jauría de servidores despreciados
Los lacayos suyos se festejan
Sin lavar la sangre de sus manos.
¡Dios: protege al pueblo
Durante los días sombríos!
¡Y tú, pueblo, protege la Bandera Roja!

¡Opresión sin límite!
¡Azote de la policía!
¡Tribunales de sentencias súbitas
Como las salvas de las ametralladoras!
¡Castigos y fusilamientos,
Horrible bosque de horcas
Para castigar vuestras rebeldías!

Colmadas están las prisiones,
Los deportados sufren infinitudes,
Las salvas desgarran la noche,
Los buitres se han saciado.
El dolor y el duelo
Se extienden sobre el país natal.
¡Ni una familia ajena al sufrimiento!

Festeja con tus verdugos,
Déspota, tu banquete sangriento,
¡Roe, Vampiro, la carne del pueblo,
Con tus perros insaciables!

¡Siembra, Déspota, el fuego!
¡Monstruo, bebe nuestra sangre!
¡Levántate, Libertad!
¡Flamea, Bandera Roja!

¡Vengaos, castigad,
¡Torturadnos una última vez!
¡La hora del castigo está cercana!
Ya llega el tribunal. ¡Sabedlo!

¡Por la libertad
Iremos a la muerte, a la muerte,
Tomaremos el poder y la libertad,
Y la tierra será del pueblo!

¡En el combate desigual
Cayeron víctimas sin nombre!
Por el trabajo libre,
Sus miradas llamean de amenazas.

¡Repica hasta el cielo,
Eterno carillón del trabajo!
Golpea, martillo, golpea por siempre.
¡Pan! ¡Pan! ¡Pan!

¡Marchad, marchad, campesinos!
Vosotros no podéis vivir sin la tierra.
¿Os estrujaron los señores,
Os oprimirán aún por mucho tiempo?

¡Marchad, marchad, estudiantes!
Muchos de vosotros serán segados en la lucha.
¡Cintas rojas envolverán
Los ataúdes de los que hayan caído!

¡Marchad, marchad, hambrientos!
¡Marchad, oprimidos!
¡Marchad, humillados,
Hacia la vida libre!

El yugo de las bestias reinantes
Es nuestra vergüenza.
¡Expulsemos a las ratas de sus madrigueras!
¡Al combate, proletario!
¡Abajo todos los males!
¡Abajo el Zar y su trono!
Ya brilla la aurora de la libertad estrellada
Y expande su llama.

Los rayos de la felicidad y de la verdad
Aparecen ante los ojos del pueblo.
El sol de la libertad
Nos iluminará a través de las nubes.

La canalla del Zar,
"¡Bajo las patas de los caballos con ellos!",
Dirá la poderosa voz del toque a rebato
Glorificando la libertad.
Destruiremos las bóvedas de las prisiones.
La justa cólera está rugiendo,
La bandera de la liberación
Conduce a nuestros combatientes.

Tortura, Okhrana⁽⁵⁾,
Látigo, cadalso, ¡abajo!
¡Desencadénate, combate de hombres libres!
¡Muerte a los tiranos!

Extirpemos de raíz
El poder de la autocracia.
¡Morir por la libertad es un honor;
Vivir en las cadenas, una vergüenza!

Echemos por tierra la esclavitud,
La vergüenza del servilismo.
¡Oh, libertad, danos
La tierra y la independencia!

(1) POGROM: asesinato y saqueo de judíos.

(2) YEMELIA: diminutivo de Yemelian (Emiliano), entre los rusos es sinónimo de necio.

(3) CIEN NEGROS: partido zarista, policial, antisemita y reaccionario, precursor ruso del nazismo.

(4) LECHY (de la palabra *less*, bosque): espíritu del bosque, según los cuentos populares rusos.

(5) OKHRANA, policía secreta zarista.





resurrecciones

cultura de metrópoli

Derrocado en 1810 el régimen metropolitano y devuelta la soberanía política del país al pueblo de sus provincias, Buenos Aires se erigió de hecho en metrópoli territorial, monopolizando como ha dicho el señor Alberdi de la República independiente, el comercio, la navegación y el gobierno general del país, por el mismo método que había empleado la España.

Así como por el espacio de dos siglos el comercio de Sevilla y de Cádiz monopolizó

el comercio de las colonias españolas, así también desde ese momento y por un gran espacio de tiempo, el mercado de Buenos Aires ha monopolizado el comercio de las provincias argentinas (...).

La metrópoli había cambiado de nombre. En vez de Madrid, se llamaba Buenos Aires.

... En vez del coloniaje extranjero y monárquico, tuvimos desde 1810 el coloniaje doméstico y republicano.



LAS DOS POLITICAS, folleto escrito probablemente en Paraná, en 1858, por José Hernández, que se conserva en la Biblioteca Nacional en la colección THE COLONIES OF SANTA FE, R. D. 31.014.

el oficio de escribir

El escritor no considera en modo alguno sus trabajos como medios. Son fines en sí. Tan no son un medio para él y para los otros, que sacrifica su propia existencia a la existencia de ellos, cuando es preciso, y, de otra manera, como el predicador religioso, se apega al principio: "Obedece a Dios más que a los hombres", a los hombres, a los hombres entre los cuales está confinado, con sus necesidades y sus deseos de hombre. Por el contrario, yo quisiera ver a un sastre a quien hubiese ordenado un frac parisién y me trajese una toga romana, bajo el pretexto de que responde mejor a la ley eterna de la belleza. La principal libertad de la prensa (!) consiste en no ser un oficio. El Escritor que la rebaja hasta convertirla en un medio material merece, como castigo de esta cautividad interior, la cautividad exterior, la censura, cuya existencia es ya su castigo.



Carlos Marx, LOS DEBATES DE LA 6ª DIETA RENANA, Obras Completas, T. 1, págs. 222-223, edic. alemana, hacia 1948. (!) Obviamente, la palabra PRENSA es usada aquí no en el sentido actual del término, sino referida al periodismo como vocación literaria o expresión y confrontación de ideas, tal como era propio de la época.

cómo nació la novela

Positivamente tengo mejor opinión de este arte que la que os hice suponer. Incluso su valor práctico es inmenso. Sin él, qué sabríamos de cómo vivía la gente en otros tiempos...? (...) Pero tengo una teoría propia acerca de lo que es este arte de la novela y cómo nació. Primero, no consiste sencillamente en que el autor haga una narración de las aventuras de otra persona. Por el contrario, la novela surge porque la propia experiencia del narrador acerca de hombres y de cosas, ya sea en bien o en mal y no solamente lo que él mismo ha pasado sino también los hechos que no hizo más que presenciar o que le fueron contados, le produjo una emoción tan arrebatadora, que no podría tenerla más tiempo encerrada en su corazón. Muchas veces algo de su propia vida o de la que le rodea le parece al escritor tan importante, que no puede soportar que quede en el olvido. Jamás deberá llegar

el día —piensa— que los hombres no sepan esto. Esa es mi idea de cómo surgió este arte.

Evidentemente, pues, el describir sólo lo que es bueno y bello no es lo que concierne al arte del narrador. Por supuesto que a veces su tema será la virtud y entonces podrá jugar con él como le parezca. Pero justamente no es menos probable que le hayan impresionado numerosos casos de vicio e insensatez del mundo que le rodea, y con respecto a ellos tiene exactamente los mismos sentimientos que con respecto a las acciones superlativamente buenas con que tropieza: son importantes y hay que guardarlas en los trojes.

Así, todo, sea lo que fuere, puede convertirse en asunto de una novela, siempre y cuando suceda en esta vida terrenal y no en algún país de hadas que escapa a nuestro humano alcance.



MURASAKY (c. 975 - c. 1025), novelista japonesa, en LAS AVENTURAS DE GENGI, de la versión inglesa de Arturo Waxley, THE TALE OF GENGI, págs. 501-502. A fines del siglo X, anticipando la famosa frase de Baudelaire ("no confundir el arte con las buenas costumbres") y planteando elementos de la polémica del realismo.

del film de solanas y getino:

juan domingo perón

los días siguientes

A mediados de 1971 Fernando Solanas y Octavio Getino realizaron para el grupo Cine Liberación un largo reportaje al general Juan Perón. Se trataba de una singular experiencia cinematográfica: un trabajo para que las bases del movimiento justicialista pudieran elaborar y discutir con su máximo dirigente, una actualización política y doctrinaria para la toma del poder. La película, de dos horas cuarenta minutos, incluye fragmentos musicales y fotomontaje en las primeras secuencias. De allí en adelante, sólo el general Perón explicitando la doctrina y la práctica del movimiento justicialista. Este material fue exhibido, legal o clandestinamente, en sindicatos, reuniones de militantes, agrupaciones estudiantiles. Incluye dos cortes para posibilitar la discusión entre los espectadores. CRISIS ofrece fragmentos del guión en la convicción de que tanto la experiencia cinematográfica como la palabra del dirigente justicialista son de singular importancia. En particular hoy, a casi tres años de realizado el film. Hoy, en los días siguientes que Perón anunciaba.





Las notas sobre actualización política y doctrinaria son las indicaciones básicas que el general Perón transmite a las bases y a los diversos encuadramientos del movimiento, a los efectos de profundizar la actual etapa de la revolución justicialista: hacia la toma del poder. Estos mensajes han sido realizados con la finalidad de ayudar a la formación política de cuadros y militantes, para esa toma del poder.

Parte I

el justicialismo, la unidad y la identificación del enemigo

SOLANAS: Nuestra liberación es inseparable de la Liberación Continental. ¿Debemos coordinar también esta lucha con la de Asia y Africa? ¿Es esta lucha del Tercer Mundo la que puede universalizar la liberación del hombre?

PERON: ¡Naturall! Es el Tercer Mundo, y hoy nosotros, los que trabajamos dentro de esta línea, estamos en el Tercer Mundo y trabajamos en el Tercer Mundo, y estamos conectados con la idea de la Liberación del Continente, trabajamos para eso. Y creemos que la juventud, la gente del futuro, debe aferrarse a esa posición, porque esa será la posición del futuro.

SOLANAS: Esta concepción, digamos, esta vocación independentista y liberadora, ¿es también continuidad de las viejas vocaciones nacionales, la "Guerra Patria"?



1946

PERON: ¡Y... natural, natural! En nuestro país no es un secreto para nadie que el imperio inglés se fundó sobre los despojos del imperio español. Nosotros, colonia española, pasamos a ser colonia inglesa.

Por eso en la Argentina ha habido una línea anglosajona y una línea hispánica. La línea hispánica ha sido la que siguió con la idea independentista, la otra es la línea colonial.

Y en nuestro país, la línea nuestra es la línea de, diremos, de la Primera Junta, que era independentista. Rosas, que defendió eso; Yrigoyen, que fue otro hombre que defendió también. Y Perón. Todos los demás gobiernos argentinos han pertenecido a la línea anglosajona y la han servido, de una manera directa e indirecta. De manera que todo esto tiene una continuidad histórica en el mundo. Pero tiene también, en cada país, una continuidad histórica, porque los países están viviendo el reflejo del resto del mundo.

Ya en el año 1949 dije, con motivo del Tratado de Complementación Económica —que tenía por finalidad constituir una comunidad económica latinoamericana con fines de integración continental—, que el año 2000 nos encontrará unidos o dominados. Pero han pasado los años. Y hoy vemos auspiciosamente surgir revoluciones salvadoras en varios países hermanos del continente: Cuba, Chile, Perú, son dignos espejos en los que han de mirarse muchos otros latinoamericanos que luchan por la liberación. Ahora es preciso que, sin pérdida de tiempo, se unan férreamente para conformar una integración que nos lleve de una buena vez a constituir la Patria Grande que la historia está demandando desde hace casi dos siglos. Y por la que debemos luchar todos los que anhelamos que nuestros actuales países dejen de ser factorías del imperialismo y tomen de una vez el camino de grandeza que nos corresponde por derecho propio. El futuro de un mundo superpoblado y superindustrializado será de los que dispongan de mayores reservas de comida y de materia prima. Pero la historia prueba que tales reservas son solución sólo si se las sabe y se las quiere defender contra el atropello abierto o disimulado de los imperialistas.

GETINO: ¿Qué es lo que define, hoy, en la Argentina, a una persona como peronista?

PERON: Peronista, para mí, como conductor del Movimiento, es todo aquel que cumple la ideología y la doctrina peronista. Por otra parte nosotros esto lo hemos aclarado bien en el Movimiento: hay un decálogo peronista, donde dice cuáles son las diez condiciones básicas que debe llenar un hombre para ser, sentir y poderse decir peronista.

En ese sentido, con todo lo que ha pasado en el país, yo pienso que habrá un sector malintencionado, pero más que nada ha sido un sector desaprensivo e

ignorante. Y el bruto es siempre peor que el malo, porque el malo suele tener remedio, el bruto no. He visto malos que se han vuelto buenos, jamás un bruto que se haya vuelto inteligente. De manera que todo esto que uno va echando a la balanza, en la apreciación de los hombres, debe servirle para calificar y para compensar; eso es conducción. Los hombres son útiles en la medida de su capacidad y su buena intención. El hombre bienintencionado, aun cuando no sea muy capaz, suele servir.

Es indudable que el hombre no puede ser perfecto, entonces tiene sus pasiones y tiene sus intereses. Las pasiones y los intereses individuales son los que desvían y deforman la actuación peronista. Porque no podemos pedir que en cada peronista haya un santo o un héroe, ésos no salen todos los días. Es bastante con que sea un hombre, con que sea un hombre con sentido y con sentimientos peronistas. Es lo más que podemos exigir.

Un hombre de nuestro Movimiento podrá tener cualquier defecto, pero el más grave de todos será no ser un hombre del pueblo.

El Movimiento Peronista es de todos los que lo formamos y dependemos. Y allí radica el derecho que cada peronista tiene de sentir y de pensar para el beneficio común, como lo establece un viejo apotegma peronista: "Que todos sean artífices del destino común, pero ninguno instrumento de la ambición de nadie". Los hombres que vengan al peronismo deben hacerlo con la voluntad decidida de poner todos los días algo de su parte para ennoblecirlo y dignificarlo.

Eso es, en pocas palabras, y en síntesis, el Movimiento Justicialista.

El Movimiento tiene enemigos de afuera y enemigos de adentro: quien no lucha contra el enemigo ni por la causa del pueblo es un traidor. Quien lucha contra el enemigo y por la causa del pueblo es un compañero. Y quien lucha contra un compañero es un enemigo o un traidor.

Dice Mao Tsé-Tung que el que lucha contra un compañero es que se ha pasado al bando contrario. Esto lo hemos observado todos, no hay peronista que no haya observado este tipo de disidencia sospechosa, pero más que nada negativa, para el trabajo de conjunto que debemos realizar.

Ahora, hay que tener en cuenta que cuando aparece un hombre de nuestro Movimiento que lucha contra otro hombre de nuestro Movimiento puede ser lo que dice Mao, "que se haya pasado al bando contrario". Pero generalmente defiende un interés, no un ideal, porque el que defiende un ideal no puede tener controversias con otro que defiende el mismo ideal. Es que en la política, además de los ideales, juegan los intereses, desgraciadamente. Y hay horas distintas en la política: en 1955 fue la hora de los enanos; 1971 es la hora de los logreros. Entonces, natural-



194



195

mente, son esos intereses los que han venido y siguen jugando. Pero el peronista debe darse cuenta de que cualesquiera que sean sus intereses no deben estar sobre el ideal que todos defendemos y por el cual todos debemos luchar, porque el Justicialismo creó un apotegma que dice que "para un peronista no puede ni debe haber nada mejor que otro peronista". Entonces, ¿cómo es posible que un señor que está en la misma lucha esté luchando contra otro peronista, cuando tiene un enemigo contra quien naturalmente debe luchar!

SOLANAS: ¿Cómo identificamos al aliado y al enemigo? Usted definió al compañero y al traidor; ¿puede definir al aliado?

PERON: Bueno, un aliado es el que trabaja por la misma causa que trabajamos nosotros. También lo dice Mao: "Lo primero que el hombre ha de discernir cuando conduce es establecer claramente cuáles son sus amigos y cuáles sus enemigos", y dedicarse después, esto ya no lo dice Mao, lo digo yo, al amigo; al amigo, todo; al enemigo, ni justicia. Porque en esto no se puede tener dualidades. Todo el que lucha por la misma causa que luchamos nosotros es un compañero de lucha, piense como piense. Y sobre todo, nosotros no tenemos que tener suspicacias en este sentido, porque ninguno de los grupos que se incorporan al peronismo, con buenas y otras veces con peligrosas intenciones, nos harán peligrar a nosotros. Porque todavía nadie ha conseguido teñir el océano con un frasco de tinta. En toda la marcha de nuestro Movimiento hemos demostrado que no ha habido fuerza política capaz de enfrentarse con nosotros, y en el futuro habrá menos, porque hoy ya estas cosas se están esclareciendo convenientemente como para que cada argentino pueda pensar lo que le conviene al país. Ahora, indudablemente quizá eso no sea lo que le convenga a él. Por la, diremos, compartimentación de intereses. Pero lo que le interesa y conviene al país es indudablemente la realización de nuestras ideas, y no las que acaban de fracasar a través de esta dura, amarga y triste experiencia de dieciséis años de desorganización, de desgobierno, de injusticia y de arbitrariedad.

Los enemigos de la patria son los enemigos del pueblo. La Argentina actual es un satélite del imperialismo yanqui y su gobierno está al servicio de la oligarquía y de la burguesía. Su pueblo, lógicamente, está tan en contra del imperialismo como de la oligarquía y la burguesía. Pero especialmente opuesto al gobierno que les sirve, y a las fuerzas de ocupación que lo hacen posible.

Cuando nosotros decimos que para un peronista no debe haber nada mejor que otro peronista estamos levantando la bandera de la solidaridad dentro de nuestras fuerzas: esa conciencia colectiva y esa conciencia social por la que nosotros luchamos. Lo importante es comprender que

todo este espíritu de solidaridad hay que imponerlo. Hay que ir persuadiendo, si es preciso de a uno, para que cada uno sepa sacrificar un poco de lo suyo en bien del conjunto. Predicamos con el ejemplo, que es la mejor de todas las prédicas.

Nuestra solidaridad no ha sido jamás ni sectaria ni excluyente. Para nosotros, todos los que luchan contra los enemigos de nuestro país son nuestros amigos y, en el carácter de tales, les hago llegar mi saludo emocionado y cariñoso.

Somos solidarios con todos los pueblos del mundo que están luchando contra los enemigos de la patria grande.

Parte II

conducción política y guerra integral

PERON: Lo que necesita nuestra juventud es organizarse. En otras palabras, las masas no valen ni por el número ni por la capacidad de sus componentes: valen por la clase dirigente que tienen a su frente. De ahí la importancia de los dirigentes de conducción y de los dirigentes de encuadramiento. Los de conducción se encargan de la conducción estratégica. Y los de encuadramiento, de la ejecución de la lucha táctica. Pero todo esto necesita una unidad de concepción y una unidad de acción. La unidad de concepción pertenece al comando estratégico y la unidad de acción pertenece a todos los comandos de lucha táctica. Así debe ser, desde un punto de vista ideal, la organización de las fuerzas. Indudablemente, que de la clase de conductor que se tenga depende en gran medida el éxito a que debe aspirarse.

Siempre he pensado en este tipo de técnica de la conducción. Yo digo siempre que si Dios bajara todos los días a la Tierra a resolver el problema planteado entre los hombres, ya le habríamos perdido el respeto. Y no habría faltado un tonto que quisiera reemplazarlo a Dios, porque el hombre es así. Entonces, hay que copiar en eso a la naturaleza, que es en la naturaleza donde está inspirada esta técnica. Lo demás, bueno, los demás procedimientos son similares a esto. En política no hay nada directo, no hay nada violento, no hay nada que llegue a forzar la voluntad de los hombres, sino a promover esa voluntad, concebirla y lanzarla. El conductor político es un hombre, que hace por reflejo lo que el pueblo quiere. El recibe la inspiración del pueblo, él la ejecuta y entonces pueden tener la absoluta seguridad que lo va a realizar mejor, porque los pueblos difícilmente se equivocan.

Para conducir un pueblo la primera condición es que uno haya salido del pueblo, que sienta y piense como el pueblo. Quien se dedica a la conducción debe ser profundamente humanista. El conductor siem-

pre trabaja para los demás. Jamás para él. Hay que vivir junto a la masa, sentir sus reacciones, y entonces recién se podrá unir lo teórico y lo real: lo ideal a lo empírico.

Bien, la conducción política tiene un número de características que llevan a comprenderla. La política no se aprende, la política se comprende, y solamente comprendiéndola es como es posible realizarla racionalmente. Decía el Mariscal de Sajonia que él tenía una mula que lo había acompañado en más de diez campañas, pero decía también: "La pobre mula no sabe todavía nada de estrategia". Lo peor es que él pensaba que muchos generales que también lo habían acompañado sabían lo mismo que la mula. En la política pasa más o menos lo mismo: hay hombres que toda su vida han hecho la política, pero nunca la han comprendido. Y otros que, sin haberla hecho, la han comprendido. El éxito será siempre para este que la haya comprendido, no para el otro que pretendió aprenderla. Porque

la política es una sucesión de hechos concretos, en cada uno de los cuales las circunstancias varían diametralmente. Hay cosas que son semejantes y que pueden dar inspiración: pero igual no hay nada.

El deber de vencer es indispensable en la conducción; aquel conductor que no sienta el deber de vencer, difícilmente va a vencer en cualquier acción. El que quiere conducir con éxito tiene que exponerse. El que quiere éxitos mediocres que no se exponga nunca: y si no quiere cometer ningún error, lo mejor es que nunca haga nada.

SOLANAS: ¿Cuál es la misión de la conducción estratégica y cuál la de la conducción táctica y cómo se articulan, General?

PERON: Lo estratégico toma el conjunto de las operaciones. Yo, en este momento, soy el conductor estratégico; tengo cuatro misiones: mantener la unidad del Movimiento; mantener la unidad de doctrina; encargarme de las relaciones internacionales y revisar las grandes decisiones tácticas que puedan tener influencia en la situación de conjunto. El comando estratégico maneja el conjunto, sin detallar. La conducción táctica maneja la lucha en el teatro de operaciones. Por eso yo puedo ser el conductor estratégico a quince mil kilómetros, no podría ser el conductor táctico. El conductor táctico es el Consejo Superior que está allá, dirigiendo el conjunto de operaciones de la lucha en el propio terreno de operaciones y él debe estar conectado con todas las fuerzas que accionan en cualquiera de los lugares y en cualquiera de las formas que esta acción táctica se realiza. Táctica es la lucha directa, estrategia la conducción de conjunto.

GETINO: La lucha electoral, ¿es táctica o estrategia?

PERON: La lucha electoral es táctica. Ahora la orientación de eso la da la estrategia. No se puede decir cuándo termina la estrategia y cuándo termina la táctica, están ensambladas una con otra.

Es indudable que la articulación, tanto del dispositivo estratégico como del dispositivo táctico para la lucha, trae, en algunos sectores, un cierto grado de confusión, porque no todos pueden comprender ni conocer lo que se está realizando a su lado, lo que indica que cuando uno está en una lucha de esa naturaleza y está conduciendo una lucha de conjunto, cada uno debe mirar al frente, no mirar al costado; el compañero está también en una tarea y en una acción. ¿Cuáles son las fuerzas que en este momento, por ejemplo, están en acción? Hay fuerzas sociales, fuerzas económicas y fuerzas políticas, cada una de ellas tiene una misión, están coordinadas y están conducidas. Eso es lo que da el dispositivo. El dispositivo aquí no es esquemático, los dispositivos políticos son de acuerdo a las circunstancias como surgen las articulaciones.

La sabiduría está en poderías encaminar coordinadamente hacia un objetivo y una acción común. Es lo que se está haciendo actualmente en la conducción de nuestro Movimiento. En este momento, dentro del panorama nacional y frente a la dictadura, hay tres acciones: una es la guerra revolucionaria, otra es una insurrección que parece proliferar en el ejército, con los generales y todas esas cosas, y otra es la línea pacífica de la nor-

malización institucional. Son las tres acciones que se están realizando.

Quizás el camino mejor fuera la normalización institucional. ¿Por qué? Y, es la que se puede alcanzar en menor tiempo. Ahora, tiene un inconveniente: la mala intención. E indudablemente se pretende hacer una trampa como nos han venido haciendo en los dieciséis años de guerra que llevamos, porque piensen que éstos son dieciséis años de guerra de los cuales hemos ganado nosotros cinco o seis batallas, la última ganada es posiblemente la decisiva. Este enemigo se siente vencido y comienza a retirarse. Nosotros, ¿qué tenemos que hacer frente a un enemigo que se retira? ¡Perseguirlo! No dejarle levantar cabeza. Es lo que hacemos en esta conducción.

Pero siempre que un enemigo se siente vencido busca la negociación, busca la mesa de negociaciones. En la negociación cada uno quiere sacar ventaja, y algunos, como nos pasa a nosotros allá en nuestra guerra, quieren hacer trampa. Pero para que se pueda hacer trampa en una mesa negociadora tiene que haber un tramposo, pero tiene que haber un tonto que le haga el juego, ¿no?... El secreto está en que ese tonto no exista. Nosotros tenemos una larga experiencia que ha venido pasando en el país durante dieciséis años. Cada vez que han hecho una acción nos han querido meter la mula, digan que nosotros no los hemos dejado y seguimos en la lucha. Bueno, pero ahora esto puede ser un intento más, porque ya tenemos esa experiencia. Los hombres que están negociando ahora del otro lado—enfrente nuestro—son los mismos que antes nos hicieron trampa. Le hicieron trampa al Pueblo, no a nosotros, con los gobiernos pseudoconstitucionales y las dictaduras que los sucedieron. Pero, ¿qué es lo que ocurrió? El país estaba en una economía de abundancia, ellos llegaron y lo condujeron a una economía de miseria. Ahora, nosotros, si llegamos, tenemos que volver a una economía de abundancia, y eso es lo que pondrá en evidencia las consecuencias de esta lucha.

Hay sectores activistas que hacen la guerra revolucionaria: éstos están luchando a su manera. Pero todos están luchando por un mismo objetivo. Ahora, eso en el orden político; en el orden económico, ¡también!; existen, en el orden económico, enfrentadas, dos grandes fuerzas: una la

Confederación General Económica que está con la causa nuestra. Frente a eso está la Unión Industrial Argentina, que no es ni unión, ni es industrial, ni es argentina. Porque entre ellos andan a las patadas, no solamente no son industriales, sino que hay de todo allá adentro... y además, no es argentina, porque son todos los gerentes de las compañías extranjeras que han tomado a nuestro país. Entonces, esas fuerzas también juegan. Por otro lado está la Confederación General del Trabajo, que es la fuerza social, que es la fuerza de toda la organización sindical, ellos también están haciendo su lucha en su faja. Ahora, por ejemplo, allí, dentro de eso hay algunos que defecionan; bueno... donde hay muchos dirigentes algunos defecionan... Hay otros, en cambio, que son firmes: la lucha que se está librando dentro del organismo es la misma lucha que libramos nosotros en todos los terrenos, no es que allí haya una cosa diferente, ¡no!, es lo mismo.

Los peronistas han de hacerse a la idea de que son ellos y solamente ellos los que han de poner el esfuerzo y, si es preciso, el sacrificio. La peor de todas las actitudes es permanecer inactivo cuando el destino del país está en juego.

Parte III

transvasamiento, organización y socialismo nacional

PERON: Hemos hablado de la necesidad de un transvasamiento generacional. Ello emerge de la necesidad insoslayable de mantener el estado juvenil del Movimiento. Se trabaja normalmente para el futuro, y ese futuro por fatalismo histórico y biológico, diremos así, corresponde a las generaciones jóvenes. Un movimiento que sea, o que represente, una revolución trascendente, difícilmente puede ser realizado por una generación, sino por varias de ellas. La historia es bien clara en esto: la Revolución Francesa tuvo casi treinta años de preparación a través de los enciclopedistas. Bien, ya treinta años es una generación; la Revolución Rusa tuvo como sesenta; el pobre Lenin fue el que pre-



paró todo eso y no pudo alcanzar sino una pequeña parte de la revolución y quedó marginado. ¿Por qué? Y, porque la generación que lo sucedió lo reemplazó. Es indudable que esto da un derecho a la juventud, es el derecho de intervenir en el quehacer actual, preparando el cambio generacional. Si no, los movimientos envejecen y mueren; lo que se trata es precisamente de hacer ese cambio generacional a fin de que se remoce el movimiento, se perfeccione y se adapte a las nuevas etapas. Las revoluciones cumplen normalmente cuatro etapas: la primera que es la doctrinaria —son los enciclopedistas de los franceses y es Lenin en Rusia, en la Revolución Rusa; la segunda etapa es normalmente la toma del poder, o el Golpe de Estado, —es Napoleón del 18 de Brumario y es Trozky con los Mil en Moscú—; la tercera etapa es, diremos, la etapa que da verdaderamente la ideología, que inculca eso, esa ideología —es Napoleón en el Imperio, y es Stalin en la Revolución Rusa. O sea la Etapa Dogmática, donde se mete el dogma; se mete en la forma que hay que meterlo, el dogma no se puede meter digamos... solamente con lindas palabras, sino también es con otra acción que hay que meterlo, y la cuarta, definitiva, es la institucionalización de la Revolución, y es la primera República Francesa después de la Revolución, y es Kruschev que anula el culto a la personalidad a fin de reemplazarlo por la institucionalización. Claro, cada una de estas etapas lleva un largo, largo recorrido en la Historia. Y los mismos hombres difícilmente llegan. Entonces esa preparación —diremos así— para las nuevas generaciones, es lo que hemos llamado nosotros el transvasamiento. Es decir, que es necesario ir preparando los dirigentes, porque las masas evolucionan solas... y cuando están imbuidas de una ideología y puestas en marcha por una doctrina, las masas continúan, pero los dirigentes son los que deben ir evolucionando en sí y preparándose para las nuevas circunstancias. Normalmente las ideologías no cambian, sino en largos períodos de la historia. Ha habido ideología para la Edad Media, ha habido para la etapa capitalista, hay ahora una para la etapa socialista, en fin, pero duran siglos las ideologías. En cambio las doctrinas —que son la forma de ejecución de esa ideología—, esas varían con las

circunstancias de la aplicación. A medida que se va aplicando esa ideología, las circunstancias, el tiempo, el espacio, en fin... cambian. A ese cambio es al que nosotros debemos ir acostumbrando a las nuevas generaciones. Esos dirigentes que se forman para las nuevas generaciones deben ir bien en claro, a través de una preparación humana acabada, que permita dar continuidad; es decir... que una generación pueda entregar sus banderas a la que le sigue, para que ella las haga triunfar, aplicándolas de acuerdo con las circunstancias y el lugar en que eso ha de realizarse. Nuestras banderas de Justicia Social, Independencia Económica y Soberanía Política son inamovibles: por lo menos por un largo período de nuestra historia serán inamovibles.

Naturalmente que el capitalismo con su... diremos, su fuerza, que es el liberalismo, está luchando por no ceder, como los señores feudales lucharon con la Revolución Francesa; también para no ceder. Pero indudablemente los acontecimientos históricos del mundo nos están llevando a esa evolución que ya es insoslayable y que en las tres cuartas partes del mundo ya las han aceptado.

Ese es el transvasamiento generacional de que nosotros hablamos. Yo siempre les digo que le metan nomás. Por qué, peor que nosotros los viejos, no lo van a hacer. Vea el mundo que les dejamos: por macanas que hagan, peor de lo que nosotros hemos hecho, no lo van a hacer.

SOLANAS: General, hoy el justicialismo explícita que su objetivo de gobierno es realizar el socialismo nacional. Como la palabra socialista ha sido usada también para denominar proyectos antirrevolucionarios o reformistas, o social-demócratas como los europeos, e incluso social-imperialista, ¿qué sería para nosotros el justicialismo?

PERON: Bien, efectivamente, la determinación del término socialista, hoy en el mundo es muy difícil, porque toma una enorme gama de extensión, que va desde, diremos, un movimiento internacional dogmático hasta uno abiertamente democrático. Dentro de eso hay miles de gradaciones y uno puede observar en los cinco continentes los distintos sistemas, todos basados en un socialismo.

Ahora, existen las monarquías con gobierno socialista, existen los movimientos marxistas, también socialistas pero del otro extremo. Entre la extrema izquierda y la extrema derecha se escalonan todos los socialismos habidos y por haber. Nuestro Movimiento en ese sentido es mucho más simple, es indudablemente de base socialista. ¿Por qué? Porque pivotea sobre la justicia social, que es la base de toda nuestra promoción revolucionaria. El socialismo nuestro puede caracterizarse así: en estos dos siglos, como ya he dicho anteriormente, se ha producido un avance extraordinario que supera a los diez siglos precedentes. Esto ha estado en la máquina, la empresa, la ciencia, la técnica y el hombre.

SOLANAS: El capitalismo.

PERON: Es el capitalismo, nacido en la Revolución Francesa, que en estos dos siglos, desde la Revolución Francesa hasta ahora, ha hecho un sistema que, no podemos negar, ha hecho avanzar al mundo de una manera extraordinaria. Especialmente en el aspecto científico y técnico. Pero los

pueblos con esos medios técnicos se han esclarecido por la facilidad de la dispersión de las noticias, del conocimiento, y esos pueblos se dan cuenta de que se ha avanzado estos dos siglos extraordinariamente, pero a costa de un tremendo sacrificio de los pueblos. Entonces los pueblos piensan hoy, ese mismo avance podrá ser más lento quizá, pero se puede hacer sin necesidad de sacrificar a los pueblos. El justicialismo lo que anhela es eso, seguir luchando por un progreso, quizá no tan rápido como ha sido el de estos dos siglos, pero sí más justo.

Nosotros queremos que ese sacrificio desaparezca, y que se realice el mismo trabajo sin sacrificio, sólo con esfuerzo. Eso es el justicialismo. Ahora que es socialista, natural que es socialista, porque busca esas formas de convivencia con gran acento en el aspecto social. Es decir, que el hombre sea de la comunidad, pero la comunidad también sea del hombre. Es decir, para nosotros el gobierno justicialista es aquel que sirve al pueblo, que no sirve otro interés que el del pueblo, y hace lo que el pueblo quiere. Y dentro de esas formas, él va luchando por la grandeza de la comunidad en que vive. Congeniar lo individual con lo colectivo, ése es el proceso revolucionario nuestro, y el hacerlo es una de las formas de socialismo.

SOLANAS: ¿Y, al mismo tiempo esto sería el proyecto socialista del justicialismo, un socialismo argentino para los argentinos, autónomo, General?

PERON: Natural, porque cada comunidad tiene su propia idiosincrasia y sus propios valores intrínsecos que es necesario respetar. No son iguales dos comunidades, son las características distintas en las que influye hasta la situación geográfica absoluta, la situación geográfica relativa, la raza, en fin... un sinnúmero de circunstancias que gravitan sobre la formación de esa comunidad.

En consecuencia lo que queremos es una cosa para argentinos realizada por los argentinos. Y si en eso es necesario sacrificar algunas cosas, será necesario sacrificarlas. Para gozar de algunas es necesario sacrificar otras. Ese es el proceso de pesos y contrapesos que no toda comunidad establece, el verdadero equilibrio de realizaciones. Eso es lo que nosotros aspiramos a hacer con el justicialismo.

El hombre podrá independizarse, solamente, en una comunidad organizada. Donde cada uno haga lo suyo, realizándose dentro de la comunidad que también se realiza. Ya que es muy difícil que un hombre pueda realizarse en una comunidad que no se realiza. La comunidad organizada tiende hacia ese fin, y por eso nosotros a nuestro proceso ideológico anunciado, lo hemos llamado la COMUNIDAD ORGANIZADA. Porque es la comunidad organizada, precisamente, aquella donde el hombre puede realizarse mientras se realizan todos los hombres de esa comunidad en conjunto.



heriberto muraro

la manija

Hacia fines del año pasado se reunió en San José de Costa Rica un grupo de especialistas en comunicación de masa de once países latinoamericanos, Alemania y los Estados Unidos, para examinar el rol sociopolítico que cumplen actualmente en nuestro continente los medios de difusión masiva.

Esta reunión fue programada por un instituto socialdemócrata de la Alemania Federal, la Fundación F. Ebert, y contó con el apoyo del Centro Internacional de Estudios Superiores de Periodismo para América Latina (CIESPAL). Prestó sus instalaciones para la realización del seminario una tercera institución de estudios, el Centro de Estudios Democráticos de América Latina (CEDAL).

Con respecto a la CEDAL cabe observar que su patrocinio fue rechazado por los participantes del seminario aludido, quienes se negaron a editar sus trabajos en Costa Rica en repudio a las maniobras efectuadas por las autoridades de dicho centro de estudios para asociar a esta reunión los nombres de R. Madrigal Nieto, presidente de la SIP, y de L. Alberto Monje, presidente del Partido Revolución Nacional de Costa Rica e íntimo "amigo" de diversos grupos de cubanos en exilio (entre ellos el conocido grupo "Alfa").

De todos los materiales leídos en San José reseñaremos aquí una importante y extensa monografía dedicada a las relaciones de propiedad de los medios en América Latina: "La estructura de poder de los medios de difusión: un estudio de caso en cinco países latinoamericanos" del doctor Peter Schenkel.

Complementariamente citaremos datos sobre Venezuela correspondiente a otro trabajo también leído en ese seminario: "Inversiones e influencias extranjeras en los medios de comunicación colectiva en Venezuela" de Jorge Gaspar, así como de otras fuentes que se mencionarán a lo largo de este artículo. El doctor Peter Schenkel es un investigador de nacionalidad alemana que trabaja actualmente en su especialidad en el Instituto ILDIS, un organismo dedicado a la investigación social, dependiente de la Fundación F. Ebert, con sede en Santiago de Chile.

Queremos advertir al lector que si bien la monografía de Schenkel incluye entre los cinco casos estudiados a la Argentina, nosotros hemos preferido omitir toda referencia a este país a fin de poder presentar en un próximo artículo de "CRISIS" un estudio detallado al respecto.

1. los medios al servicio de la dependencia

Dejando de lado aquellos países donde están ocurriendo hoy procesos de cambio social y político radicales, es decir Cuba, Chile y Perú, en el resto de Latinoamérica los medios de comunicación de masa se distinguen por sostener una ideología francamente opuesta a la liberación nacional. La gran prensa, la TV y la radio de este continente no sólo defienden sistemáticamente los intereses de aquellas minorías que se benefician con la dependencia y el subdesarrollo de América Latina sino que también sirven como uno de los principales instrumentos de penetración cultural de las corporaciones transnacionales.

Esto no es el resultado de una siniestra conjura de las metrópolis o de las clases dominantes "nativas" sino el producto "natural" de la lógica inherente a un sistema económico basado en la dependencia. La industria cultural es, ante todo, una industria, y como tal no puede mantenerse apartada de las leyes del mercado. La unanimidad de los medios en contra de la liberación nacional se apoya en el hecho elemental de que éstos son, en general, propiedad de quienes más interés tienen en evitarla.

Dentro del sistema vigente, los grandes

medios de comunicación de masa no pueden subsistir sin inversiones privadas considerables, créditos bancarios, licencias estatales de explotación, compradores de publicidad y equipos modernos fabricados en base a una tecnología creada en las metrópolis, etc. Naturalmente, quienes tienen interés en modificar las estructuras de esta parcela del Mundo Neocolonial en que vivimos difícilmente contarán con los recursos necesarios para controlar medios de alcance realmente masivos.

Por el contrario, en América Latina, los partidos o movimientos populares sin diarios, radios o estaciones de TV, los periodistas sin trabajo u obligados a autocensurarse, los intelectuales confinados a escribir para públicos cuantitativamente insignificantes, son fenómenos tan típicos como los terratenientes que controlan una cadena de diarios y ponen a ésta al servicio de un partido de derecha o la corporación norteamericana que posee una red de canales de TV a escala continental.

Por otra parte, aunque la lógica de los negocios determina la asimilación de los medios al sistema de dominación, los medios no son solamente una oportunidad

para realizar inversiones lucrativas. Estos tienen también un valor político estratégico y de ello están perfectamente advertidas las clases dominantes. Treinta años de investigación sociológica empírica han terminado convenciéndonos de que los medios están lejos de ser todopoderosos; éstos no pueden lograr por sí mismos cambios de conciencia en el público lo suficientemente intensos y orgánicos como para desencadenar procesos políticos radicales. Sin embargo tampoco puede desconocerse el papel estratégico que los medios tendrían en manos de movimientos políticos populares decididos a emplearlos al servicio de la agitación y la organización de las masas. En buena parte, la "ineficacia" de los medios en el mundo capitalista para promover cambios de actitudes y conductas se debe a que éstos han sido monopolizados por una clase social que sólo persigue el *status quo* y a la cual le es cada vez más difícil articular un mensaje político que logre movilizar a las masas. Es decir: se trata del control "para nada actual" y en contra de todo lo potencial que podría hacerse con el instrumento controlado.



quiénes son los dueños de los medios de comunicación en américa latina?

2. los propietarios de los medios

La principal característica, la más relevante, del sistema de propiedad de los medios en América Latina, es su extrema concentración económica. En todos los países que hemos analizado en base a las monografías del seminario de San José (Argentina, Perú, Colombia, México, Chile y Venezuela) se señala que los medios pertenecen a un número muy reducido de grandes empresas, con frecuencia de tipo familiar.

En segundo lugar, en dichos trabajos se observa que estas empresas de la "industria cultural" están siempre íntimamente entrelazadas con el resto de las grandes empresas industriales, comerciales y agrícolas del país y con los círculos o partidos políticamente influyentes. Dice Schenkel al respecto: "Los propietarios privados de la prensa nacional así como de las más importantes estaciones y cadenas de radio y televisión (en América Latina) son, casi sin excepción, miembros de la nobleza oligárquica más pura y nuevos ricos ingresados en el estrato alto de la burguesía industrial y financiera" (pág. 107). "Las familias oligárquicas controlan casi siempre la gran prensa" ... mientras la burguesía tiene un notable predominio en radio y televisión, siendo la gran excepción México, donde la burguesía de los grandes propietarios en la prensa, radio y televisión se ubican en la clase media alta, enriquecida durante los últimos 40 años" (pág. 108). "El análisis demuestra que los propietarios de los medios más influyentes de difusión no sólo mantienen relaciones estrechas con las élites económicas en sus respectivos países, sino que son en su mayoría miembros de esta élite" (pág. 109).

El tercer rasgo relevante del actual sistema de propiedad de los medios es su extrema dependencia con respecto a los capitales extranjeros. Ya sea mediante inversiones directas, el control del comercio internacional de programas, equipos o materias primas o bien a través de la publicidad y las agencias de noticias, la metrópoli, generalmente los Estados Unidos, tiene siempre un alto grado de do-

minio sobre los principales medios de América Latina.

Por último, la información recogida nos demuestra que, con excepción de Chile y Perú (y obviamente de Cuba), el Estado latinoamericano no afecta la organización monopólica de la propiedad de los medios, sino que, por el contrario, la ha protegido y, en algunos casos, hasta estimulado.

Para probar esto nada más decisivo que examinar con algún detalle quiénes son los propietarios de los grandes medios en los cinco países latinoamericanos estudiados por Peter Schenkel.

colombia

Empecemos por la prensa colombiana: ésta, según Schenkel, "es la médula del poder de los medios de difusión" debido a que la radiodifusión ocupa en ese país una posición subordinada y la televisión se encuentra en manos del sector público. Tal prensa comprende sólo siete grandes diarios, cuatro de ellos en Bogotá, uno en Medellín y dos en Cali.

El principal diario de Bogotá es "El Tiempo" perteneciente a la familia Santos, un poderoso linaje oligárquico actualmente comandado por Eduardo Santos, personaje que fuera presidente de la república durante el período 1938-1942. Este, cuya política exterior se caracterizó por una extrema subordinación a los intereses norteamericanos, es propietario de una gran empresa papelera en Canadá y de otras empresas que le permiten controlar actualmente la importación de papel en Colombia. "El Tiempo" es un verdadero centro de poder político: los dos últimos presidente liberales, Albetro Lleras Camargo (1958-62) y Carlos Lleras Restrepo (1966-70) fueron directores de este diario. Dichas personas, por otra parte, dirigen hoy sendas fracciones del liberalismo y aspiran ambas a llegar a la presidencia de la república durante el período que se abre en 1973.

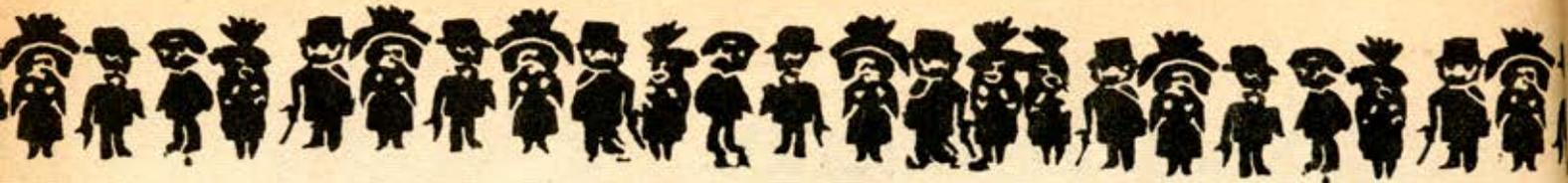
El segundo de los diarios, "El Espectador", de tendencia más pronunciadamente

liberal, pertenecía a otra familia oligárquica, los Cano, que es propietaria de varias empresas, entre ellas una fábrica de vidrios y de fondos. Los Cano mantuvieron vinculaciones con el mencionado A. Lleras Camargo, quien fue, además de director de "El Tiempo", colaborador de "El Espectador" en más de una oportunidad. A. Lleras Camargo, durante su presidencia, otorgó a los Cano una extraordinaria indemnización por las pérdidas que "El Espectador" sufrió durante el período de Rojas Pinilla.

"La República", el portavoz del conservadorismo, pertenece a otra empresa oligárquica: los Ospina Pérez. Mariano Ospina Pérez, su actual director, fue presidente de Colombia en 1946-50 y es hoy el máximo dirigente del Partido Conservador. Los Ospina Pérez son propietarios de las mayores empresas constructoras e inmobiliarias de Bogotá, así como de varios inmuebles importantes situados en esta ciudad. También son copropietarios de "La República", diario cuyo directorio comparten con miembros de la familia Gómez Martínez, de gran influencia en Medellín y que es dueña, a su vez, de "El Colombiano" (el diario de mayor circulación en esa provincia) y de varias empresas industriales. Fernando Gómez Martínez fue Gobernador de Antioquia y es pariente del ex presidente Mariano Ospina y del dictador Laureano Gómez (1950-53). También fue el primer propietario del diario "El Siglo" antes de que éste pasara a manos de la familia Calcedo.

Otros dos diarios importantes de Colombia, de tendencia conservadora, son "El Siglo", de Bogotá, y "Occidente", de Cali. Ambos pertenecen al industrial Alvaro H. Calcedo, de Cali, quien controla un poderoso imperio económico. Es el mayor fabricante y exportador de azúcar de su país, dueño de tres ingenios, 50.000 has. de cañaverales y 40.00 has. de ranchos ganaderos así como también de hoteles, supermercados, empresas urbanizadoras e importadoras, etc. Por otra parte, una rama de esta familia oligárquica, los Lloreda Calcedo, son propietarios del segundo diario





Importante de Cali, "El País", también conservador, de una empresa procesadora de metales y de una importante industria química.

Alvaro Caicedo también posee una importante radiocadena. Durante 1958-62 fue senador por el Dpto. del Valle manteniendo vinculaciones estrechas con la alta dirección conservadora. Se lo considera un posible candidato a la presidencia de Colombia para 1973. Sus parientes, los Lloreda Caicedo, dueño de "El País", son también propietarios de una radioemisora. Uno de ellos, Rodríguez Lloreda Caicedo, fue gobernador entre 1968-70 en tanto que su padre Alvaro es, desde hace ya diez años, senador por el Dpto. de Valle.

Según Schenkel, "Las características de la propiedad de la prensa local y provincial colombiana no difieren mucho de las que acabamos de describir" (pág. 30). Así, por ejemplo, el más importante diario de la costa del Caribe, "El Herald", de Barranquilla, pertenece a un consorcio formado por tres familias elitarias: los Hernández, Pumarejo y Giesecke, que son dueños de estancias, empresas industriales y comerciales así como de exportación e importación. Otro caso similar es el "Diario del Caribe", de Barranquilla, de la familia Santo Domingo, considerada la más acaudalada de Colombia, que controla las cervecerías "Bavaria", "Aguila" y "Pilsen", es la mayor accionista de la "Aluminio Reynolds de Colombia" y tiene grandes intereses en "Avianca" y varias sociedades financieras, fondos y otras propiedades en el país y en el extranjero (por ejemplo, en EE. UU.).

En cuanto a la radiodifusión, la mayor parte de las 321 emisoras actualmente en funcionamiento en Colombia están en manos de empresarios pertenecientes a la clase media alta. No obstante, el sector oligárquico tiene allí también una importante participación: controla las tres principales cadenas del país: "Caracol" (22 emisoras propias y 36 afiliadas), "Todelar" (35 emisoras propias y 37 afiliadas) y "RCN" (11 emisoras propias y 45 afiliadas). La cadena "Caracol" es a la vez productora de programas de TV y pertenece a Alfonso López Michelson, hijo del ex presidente López Pumarejo. Los López son, por otra parte, copropietarios de "El Herald" de Barranquilla. La cadena "Todelar" pertenece al mencionado Caicedo en tanto que la "RCN" es controlada por un consorcio industrial propietario de la empresa "Cervecería Unión S.A."

chile

En Chile, según Schenkel, "lo primero que hay que destacar es la posición dominante que dos grandes clanes chilenos juegan como propietarios de los órganos de prensa" (pág. 48). Antes del gobierno de la Unidad Popular, estos consorcios ejercían un control asfixiante sobre la prensa y, aunque en menor grado, lo siguen ejerciendo hoy. El primero de dichos grupos económicos es el clan Edwards, propieta-

rio mayoritario del más importante diario chileno, "El Mercurio", así como de otros dos periódicos de Santiago, de una cadena de diarios en el Norte de Chile (entre ellos, "El Mercurio" de Antofagasta) y de "El Mercurio" de Valparaíso. En 1969 los diarios del consorcio Edwards monopolizaban el 30% de la circulación de todos los periódicos de Chile, así como también una editorial. "Lord Cochrane", que publicaba seis revistas. Asociada a este complejo de medios de comunicación de masa se encuentra la "Radio Recreo", de Viñas, y, hasta 1971, la cadena de estaciones de "Radio Corporación" integrada por una emisora en Santiago y otras tres en provincias.

"El baluarte económico de esta familia —apunta Schenkel— era el importante "Banco A. Edwards", a través del cual controlaba un sin fin de empresas" (pág. 48). Entre ellas: la muy importante "Cervecerías Unidas", una refinera de azúcar, varios fundos agrícolas, una mina de carbón, el consorcio de compañías de seguros ("Kapes") y una empresa ("Codina") que monopoliza, entre otros productos, la distribución de papel. Uno de los miembros de la familia Edwards, que fuera presidente del mencionado banco, dirige desde 1971 la Sección Latinoamericana de la "Pepsi-Cola" y es dueño de hoteles en Miami y otras propiedades en Brasil y Paraguay.

El clan Edwards está íntimamente relacionado con la financiera internacional "Deltac" (acerca de la cual hablaremos al tratar el caso Perú, donde reaparece asociada a un consorcio propietario de medios), al grupo de Punta Arenas y la Patagonia Argentina comandado por Braun Menéndez y al consorcio empresario denominado Matte-Alessandri. Este último grupo, cuyo propietario mayoritario es el ex presidente de Chile Jorge Alessandri (1958-64), además de controlar varias empresas importantes, inmobiliarias, de seguros, textiles y cemento, está vinculada a la "Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones", que es la empresa monopólica de papel más grande de Chile.

Cabe señalar que "Codina", distribuidora de papel controlada por el "Banco A. Edwards" está en estrecha relación con la "Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones" del grupo Matte-Alessandri.

Dado que Alessandri es hoy el principal dirigente del Partido Nacional no puede sorprendernos que los medios de comunicación del grupo Edwards operen en bloque como voceros de esta fuerza política y principales opositores de la Unidad Popular y el gobierno de Salvador Allende.

El segundo de los grupos es el llamado de los "pirañas", un consorcio de empresarios relativamente jóvenes que han llegado a controlar "La Prensa", de Santiago, la cadena de diarios del Sur "Sopesur", la editorial de revistas "Zig-Zag", que publica 20 títulos (entre ellos "Ercilla") e historietas y una radiocadena (con estación en Santiago y 15 afiliadas en el interior). Los "pirañas" controlaban hasta hace poco el "Banco Hipotecario" y el "Banco de Chile"

y, a través de éstos, otras 20 empresas importantes. Cabe destacar la estrecha relación que liga a los pirañas con el ex presidente de Chile Eduardo Frei quien fuera abogado de algunas empresas de este consorcio. Naturalmente, los medios de este clan son voceros de la Democracia Cristiana, particularmente de su fracción más conservadora, y permanentes defensores de la política de Frei.

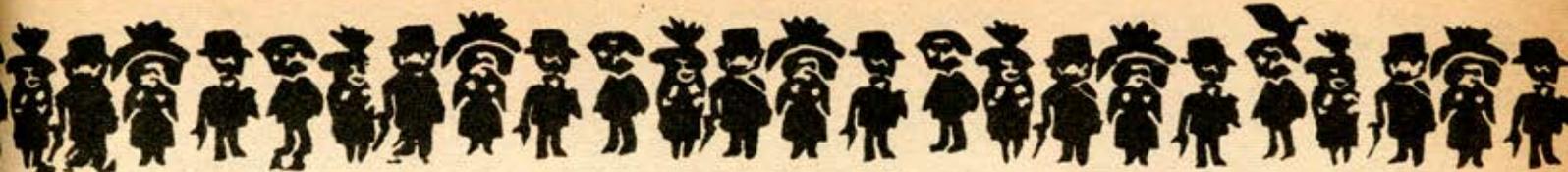
Fuera de estos dos grandes consorcios, los Edwards y los "pirañas", quedan pocos periódicos independientes de importancia. Las excepciones son: "Clarín", un diario de estilo picaresco y sensacionalista que es propiedad de Darío Sainte-Marie Soruco, dueño de una considerable fortuna consistente en empresas de fletes aéreos y terrestres, bienes inmuebles en Santiago y otros intereses en Bolivia y EE. UU.; la "3ra. de la hora", de Santiago de Germán Pico Cañas, quien está vinculado a la banca "Sur", de Concepción, de Aurelio Lamas Ibieta, un propietario de grandes fundos y empresas madereras que fuera, durante la administración de Frei, presidente del Banco del Trabajo.

En cuanto a la radiodifusión, cinco cadenas con cabeceras en Santiago monopolizaban antes del gobierno de la Unidad Popular la mayor parte de la audiencia. Examinemos sus anteriores dueños: una de estas cadenas, "Radio Minería", era controlada por los intereses extranjeros hasta 1971 ligados a la industria del cobre: la "Anaconda Copper Mining", "Kennecot" y la "Anglo-Lautaro". Hernán Videla Lira, accionista de "Radio Minería" y embajador de Chile en Buenos Aires durante el período de Frei, fue el enlace entre los intereses de ese consorcio minero y el gobierno de la Democracia Cristiana.

La segunda radiocadena de Chile es "Radio Balmaceda": pertenece actualmente a los "pirañas" acerca de los cuales hicimos ya referencia.

Muy influyente en provincias es la cadena de "Radio Agricultura", de carácter ultraconservador, ligada originalmente a terratenientes y latifundistas que pertenecen hoy directamente al "Partido Nacional". Finalmente, tenemos lo más popular de las cadenas, "Radio Portales", controlada por el grupo textil "Hirmas", y también a "Radio Cooperativa" que perteneciera a los Vial Espantoso, un clan empresarial que controla varias empresas industriales y una importante compañía de seguros. Actualmente esta última cadena es controlada por capitales industriales vinculados a la Democracia Cristiana.

Cabe señalar que "Radio Portales", que fuera hasta 1971 propiedad del grupo textil "Hirmas" y, por ende, una empresa ligada al "Banco Panamericano" y al "Banco de Crédito e Inversiones", contó en su directorio a figuras tan influyentes como el ex presidente de la república Alessandri y a Julio Durán, senador y actual presidente de la Democracia Radical chilena (un partido de ultraderecha), así como también a Sergio Diez, diputado e ideólogo del Partido Radical.



méxico

El caso de México es, dentro del panorama latinoamericano, sumamente interesante ya que este país no solo goza, desde hace varias décadas, de un sistema político estable y formalmente democrático, sino también debido a que la Revolución Mexicana fue, indudablemente, uno de los pocos movimientos antifeudales, nacionalista y antiimperialistas de mayor profundidad y extensión que triunfaron en el continente hacia comienzos del siglo. Sin embargo, un análisis detallado de la economía mexicana contemporánea demuestra que este país presenta las mismas características de subdesarrollo y desigualdades sociales extremas de las demás naciones de la zona. Al respecto, Peter Schenkel señala que "la Revolución Mexicana derivó en un desarrollo capitalista estricto en beneficio exclusivo de las clases dominantes y del capital extranjero" (pág. 65). Este autor señala que en 1960, según el Censo, existían en México 899.000 pequeños agricultores cuyas parcelas representaban sólo un 1,1 % de todas las tierras explotables, en tanto que, en el otro extremo, 13.200 terratenientes acumulaban en sus manos el 74 % de la superficie cultivable.

En el sector industrial nos encontramos con un panorama igualmente aterrador. A pesar de que el Estado mexicano aporta más del 50 % de inversión industrial, se estima que unas 400 empresas dominan este sector (sobre un total de 136.000 empresas). En el terreno de la banca, sobre 105 bancos existentes en 1967, los diez primeros concentraban en sus manos el 80 % de los activos. Este alto grado de concentración económica en la agricultura, la industria y la banca se repite, como era previsible, en el terreno de la industria cultural.

Empecemos por la prensa: en primer lugar debemos mencionar a la "Cadena García Valseca", compuesta por 31 periódicos, de línea ultraconservadora, del Col. José García Valseca. Este personaje, aunque no pertenece a la oligarquía tradicional mexicana sino que es un representante típico de los "nuevos ricos" creados por el régimen post-revolucionario, maneja un imperio económico integrado por varias empresas, entre las cuales cabe mencionar varios ranchos ganaderos y una fábrica de bicicletas. Está íntimamente ligado al gobierno del Partido de la Revolución Institucional, en particular a Miguel Alemán. Su cadena de diarios controla nada menos que un 27,8 % de todos los ejemplares editados en el país.

En segundo lugar está la empresa encabezada por Rómulo O'Farrill Silva, propietario de una cadena de siete diarios, cuyo tiraje conjunto representa el 6,4 % de todos los ejemplares de periódicos editados en el país. Pertenecen a esta cadena de periódicos el matutino "Novedades", que es el segundo diario de la ciudad de México. O'Farrill es también dueño de la segunda radioemisora mexicana, "La Voz de

México", y socio del famoso clan Azcárraga que controla "Telesistema Mexicano S. A.", un monopolio acerca del cual hablaremos más adelante. Cabe señalar que la radiocadena O'Farrill no sólo cubre el Distrito Federal sino también, por lo menos, otras cuatro ciudades importantes del interior del país.

Rómulo O'Farrill, además de ser dueño y socio de los medios de comunicación antes señalados, tiene también grandes intereses en la industria del hierro y acero así como en la textil. Es el distribuidor de los "Volkswagen" y de "General Motors" en el Distrito Federal y el Estado de Puebla.

Otros dos diarios importantes del Distrito Federal son "El Universal" y "El Heraldo", ambos ligados a la banca, a la gran industria y a los capitales extranjeros. Son manejados por los Ortiz Garza, una familia oligárquica, y Gabriel Alarcón, un nuevo rico prominente dentro de la élite mexicana, respectivamente.

Dentro del campo de la radiofonía se destaca el grupo antes mencionado de los Azcárraga, que, además de controlar la TV, es dueño de la primera emisora del país: "La Voz de América Latina desde México". Además existen —debido a que en México no hay leyes que lo prohíban— varias cadenas radiofónicas importantes entre las cuales cabe mencionar "Radio Programas de México", manejada por Clemente Serra Martínez, quien es un rico industrial con intereses en tres importantes estaciones de TV provinciales. Dicha radiocadena comprende 68 emisoras, de las cuales 37 son propias y 31 afiliadas.

La segunda cadena radiofónica del país, con 86 emisoras (26 propias y 60 afiliadas), pertenece a otro poderoso empresario industrial, con fuertes intereses en EE. UU.: Gutberto Navarro. También debemos agregar a esta nómina la cadena llamada "Radio Centro", de Francisco Aguirre, con 20 emisoras (5 propias y 15 afiliadas). Este es también dueño de una televisora en el Distrito Federal y de cuatro grandes cabarets y otras empresas. Finalmente tenemos la cadena "Radio Núcleo Mil", con 23 emisoras (7 afiliadas y 16 propias), que pertenecen a Guillermo Salas, un rico industrial vinculado a varias estaciones televisoras del interior.

La televisión se encuentra en México aún más concentrada que la industria de la gráfica y la radiodifusión. Su rey absoluto, al cual hiciéramos referencia antes, es el grupo que hasta 1972 (fecha de su muerte) comandara Emilio Azcárraga, propietario, en sociedad con Rómulo O'Farrill, de "Telesistemas mexicanos". Este monopolio comprende 40 estaciones de TV, entre ellas las tres más importantes del DF. "Telesistemas" es también dueña de otras 3 estaciones en Estados Unidos y de varias radioemisoras una de las cuales es "La Voz de América Latina desde México" antes mencionada. El grupo Azcárraga está íntimamente vinculado al clan más rico de México que comanda Alemán y es representante exclusivo de la Chrysler en México, propietaria de grandes hoteles, ac-

cionista de una empresa fabricante de aparatos de radio y TV así como socio de varios bancos y empresas financieras. Un pariente de los Azcárraga, Rogelio Azcárraga, es dueño de la radio cadena "Oro" y de una empresa fabricante de discos: "Orpheon".

La segunda cadena televisiva del país, con 14 estaciones pertenece a Manuel Barbachó Ponce, empresario dedicado originalmente al cultivo del henequén en Yucatán y actualmente dueño de radioemisoras, bancos, empresas de transportes, sociedades cinematográficas y concesionario de la "Datson" en México. Finalmente la tercera gran empresa de la TV mexicana es la representada por Alejandro Garza Sada, miembro del grupo de industriales y banqueros de Monterrey, que controla el Canal 8 de México y sus filiales en el interior del país, así como la más importante de las plantas cerveceras de México, el "Banco Azteca" y una acería y otras empresas metalúrgicas y cerámicas.

perú

Pasemos ahora al caso peruano. Naturalmente, nuestro análisis se referirá, ante todo, al estado que presentaba el sistema de propiedad de los medios en dicho país antes de las medidas que promulgara el gobierno del Gral. Velasco Alvarado, expropiando algunos diarios y una porción del paquete accionario de las estaciones de TV y radios.

De acuerdo con los datos proporcionados por Peter Schenkel, hacia principios de 1971 existían en Perú sólo 34 diarios de alguna importancia, 10 de los cuales eran editados en Lima. El diario más prominente de ese país, "El Comercio", fiel intérprete de los intereses de la alta burguesía industrial, es aún propiedad de un clan integrado por 28 familias de la más alta oligarquía: los Miró Quesada. Su actual director, Luis Miró Quesada, además de ser propietario de una radioemisora y de haber sido el primer dueño del Canal 9 de Lima, tiene grandes intereses en el Banco "A. F. Wiese" y en el "Banco Hipotecario del Perú". La familia de los Miró Quesada es sumamente influyente, aún en el momento actual, y está íntimamente vinculada con empresas o grupos bancarios de gran poder económico y político: los mencionados Wiese, los industriales Graña-Garland y los Belmont que son dueños del Canal 13 de la ciudad de Lima. También están ligados por lazos económicos y de parentesco a la familia de los Prado, perteneciente al grupo de las "40 familias" como suele denominarse al sector oligárquico de mayor poder económico y político del Perú.

El segundo periódico de Perú, "La Prensa", era propiedad hasta junio del año pasado de Pedro Beltrán Espantoso, otro miembro de las "40 familias", con grandes inversiones en la industria de la harina de pescado, pesquera e inmobiliaria. También vinculado a los Prado, dicho perso-

naje fue primer ministro, ministro de Finanzas y embajador en los EE.UU. durante la presidencia de Manuel Prado. Entre los demás diarios de Lima figuran "Expreso" y "Extra", que fueran órganos adictos al régimen de Belaunde Terry. Su propietario, Manuel Ulloa, fue ex ministro de Finanzas de dicho presidente y es ahora director del consorcio "Deltec Banking Co" del Perú, un grupo financiero con sede en Las Bahamas, acerca del cual nos ahorramos mayores comentarios ya que sus vinculaciones al negocio de la carne en el país y los escándalos financieros a los que apareció asociados son, según creemos, por demás conocidos. Conviene recordar que Ulloa estuvo implicado en el vergonzoso caso del "Acta de Talara", firmada por el gobierno de Belaunde con la IPC, y que es dueño de varias empresas industriales y bancarias importantes. Este hombre fue, además, presidente del directorio de una empresa perteneciente al grupo Delgado y Lindley, grupo que, según veremos más adelante, controla la mayor cadena radiofónica y de TV de todo el Perú.

Otro diario de la capital peruana, de tendencia netamente conservadora, es "Crónica". Hasta 1969 éste fue totalmente controlado por el clan Prado, una gran familia aristocrática a la que hicieramos antes referencia, que es también propietaria de la "Papeleta Peruana", la mobiliaria Nacional, de una compañía de seguros, de fábricas de cemento y harina de pescado y varios latifundios. Manuel Prado fue presidente del Perú en dos ocasiones: 1939/45 y 1956/62, conservando aún hoy, según opinión de Schenkel, alguna influencia política en su país.

Finalmente existe en el Perú una cadena de seis diarios, encabezados por "Correo", de Lima. Esta empresa pertenece a Luis Bancho Rossi, llamado "el zar de la industria pesquera peruana", que controla 16 empresas relacionadas con dicho sector así como otras seis sociedades, entre ellas el "Banco Comercial del Perú" y una empresa de herramientas agrícolas. A la misma empresa pertenecen también varias revistas. Sintetizando sus opiniones sobre la concentración de la propiedad de los diarios en Perú, Schenkel nos dice que lo que más impacta de ésta es el hecho de que los 10 principales diarios de Lima se encontraban hasta 1968 en manos de sólo cinco familias: los Miró Quesada, Beltrán Espantoso, Manuel Ulloa, Bancho Rossi y los Prados. "Cada una de estas familias elitiarias era propietaria de un diario matutino y de otro vespertino, publicándose los matutinos por regla general en varias ediciones para Lima y diferentes zonas del país" (94).

En cuanto a la radiodifusión y la TV, la característica básica del sistema peruano —antes de las medidas adoptadas al respecto por el gobierno de Velasco Alvarado— era que los propietarios de las más importantes radioemisoras también controlaban las más grandes estaciones de TV.

Según dicho autor, en 1971 existían en Perú tres grandes cadenas de radio-TV que agrupaban 236 radioemisoras (propias o afiliadas a las cadenas) y 35 estaciones de TV, a las cuales debemos agregar las

repetidoras de las últimas en el interior del país. La principal cadena de radio de este país, con filiales en 44 ciudades y 4 canales de TV asociados (encabezado por el Canal 2 de Lima) era, y es aún, propiedad mayoritaria de Eduardo Cavero Andrade, un importante industrial del sector textil.

La segunda de las cadenas —también con sede en la ciudad capital— es la que comandan dos representantes de sendas familias oligárquicas: Nicanor Vázquez y J. Antonio Umberto F. Dichos empresarios controlaban —conjuntamente con la familia Prado, a la cual están asociados— 28 estaciones de radio y 22 de TV, entre ellas el Canal 4 de Lima. Ambos individuos controlan importantes inversiones en varios ramos industriales. La familia Umberto, por ejemplo, es dueña de una empresa ensambladora de radios, de otra fabricante de receptores de TV y grabadores, así como de una empresa grabadora de discos que está vinculada a la cadena de la RCA Víctor.

Completa este panorama de la radio y TV el poderoso grupo Delgado Lindley, dueño de "Panamericana". Esta es una empresa que comprende 16 radiodifusoras

y 7 canales de TV, entre ellos el importante Canal 5 de Lima. "Panamericana" es un consorcio de dimensiones continentales que, además de las radios y canales indicados, controla un canal en Puerto Rico, uno en Argentina (Canal 2 de La Plata) y una productora de programas en Perú que exporta "video tapes" a diferentes países de América Latina (en estrecha competencia con "Telesistema Mexicanos", que también es un importante abastecedor de material para TV del mercado latinoamericano). También bajo control de "Panamericana" se encuentra la empresa productora de programas radiales "Radio Programas del Perú". Cabe señalar que los Lindley —a diferencia de los Parker— son una familia oligárquica poderosa, dueña de una envasadora de bebidas gaseosas. Por otra parte, además del vínculo existente entre "Panamericana" y Manuel Ulloa, al que hicieramos referencia anteriormente, Schenkel señala la existencia de contactos entre esta empresa y los círculos del belaudismo así como con la cúspide militar del Perú. El Gral. Nicolás Lindley López, de la familia Lindley, fue Jefe de la Junta Militar durante el año 63 y representa hoy un polo de influencia política en ese país.

3. dependencia externa

La dependencia con respecto al capital extranjero —particularmente norteamericano— se manifiesta en las relaciones de propiedad de los medios de comunicación de América Latina de varias maneras complementarias entre sí, a saber:

Inversiones directas en la industria: Tal es el caso antes indicado de "Radio Minería" de Chile que perteneció directamente a los tres principales "trusts" del cobre de ese país y a algunos pocos accionistas locales políticamente influyentes durante el gobierno de Frei.

Las inversiones directas del capital norteamericano son particularmente importantes en el área de la televisión. Cabe mencionar, como caso ejemplar, el de la TV venezolana, que conocemos a través de la monografía de Jorge Gaspar. La empresa "Caracas TV", Canal 2, que es la más antigua de las estaciones de TV de Venezuela, fue creada en base al aporte de dos grandes grupos: la "NBC Internacional Ltd." y el grupo Phelps que comanda William Phelps, propietario de "El Almacén Americano" de Caracas. "Venevisión", otra empresa de TV de ese país (Canal 4 de Caracas), fue fundada por un industrial: Diego Cisneros. A la caída de Pérez Jiménez (1958), esta empresa al borde de la quiebra, fue adquirida por varios grupos financieros, entre ellos la cadena norteamericana "ABC" y la "Panamerican Theatres". Por último la tercera Cadena Venezolana de TV (Canal 8), propiedad de "Proventel", pertenece básicamente a tres asociados: Time-Life Inc., la cadena "CBS" y "Goar Mestre y Asociados" (quie-

nes controlan en Argentina el Canal 13 de Buenos Aires y su productora asociada: Proartel). Según datos recopilados por Gaspar parecería probable que las mencionadas inversiones de "Time-Life" y "CBS" en "Proventel" estén ahora en manos de un grupo oligárquico venezolano denominado Grupo Vollmer.

Conviene señalar aquí que la "American Broadcasting Co" (ABC), propietaria del Canal 8 (Venevisión) controla también 64 plantas de TV en 27 países, 16 de ellos latinoamericanos. Dicha empresa proyectó fusionarse con la "ITT" pero el Departamento de Justicia Norteamericano frustró ese plan en 1968. La posesión de estas plantas garantiza a la "ABC" no sólo ingresos derivados de las ganancias arrojadas por estas operaciones sino también un mercado permanente para sus programas filmados en EE. UU.

Vinculaciones comerciales y bancarias derivadas de la compra de equipos y materias primas. Necesariamente, las inversiones norteamericanas van acompañadas por la exigencia de comprar equipos fabricados por consorcios de este país, con frecuencia vinculados a las cadenas inversoras.

Esta dependencia es manifiesta en el caso de las comunicaciones internacionales vía satélite (ya sea de TV, radio o teléfono) monopolizadas por la "ITT", una empresa de triste fama en América Latina. Menos manifiesta pero igualmente efectiva es la dependencia de los empresarios locales de TV o radio que no están directamente asociados al capital extranjero.



pero que, debido al retraso de la industria electrónica latinoamericana, no pueden dejar de adquirir sus equipos a "trusts" tales como la "RCA Victor" y, por ende, de licitar créditos a bancos extranjeros.

Agreguemos, acerca de este tema, que la "NBC", fuerte inversora en plantas de TV en Buenos Aires, Caracas y Lima, es una empresa subsidiaria de la "RCA Victor".

Otra variante de la dependencia tecnológica es la penetración de la industria transaccional en la fabricación dentro de América Latina, o la exportación, desde los países desarrollados, de receptores de radio o TV, grabadores, etc. La creación de nuevas plantas de TV no sólo puede ser buen negocio, o una manera de ampliar el mercado de "programas enlatados" de las empresas transnacionales; también crea automáticamente un mercado interesante de provisión de equipos a particulares.

Las inversiones publicitarias: Todos los medios de América Latina en manos privadas y algunos de propiedad estatal tienen como principal fuente de recursos la venta de espacios o tiempos para la publicidad comercial (eventualmente también para la publicidad estatal). Esto implica una dependencia con respecto al capital extranjero.

En primer lugar, dado que en América Latina una alta proporción de las empresas que producen bienes masivos son filiales de compañías extranjeras, los medios necesariamente deben vender el grueso de sus tiempos o espacios disponibles a éstas. De ahí que el anunciante extranjero tenga sobre los medios un grado de control importante; su negativa a invertir puede provocar en los medios no sólo graves dificultades financieras sino, con frecuencia, la quiebra comercial de éstos. Por otra parte, dado el carácter oligopólico de la industria latinoamericana, las inversiones publicitarias suelen estar muy concentradas en un número muy pequeño de corporaciones. Probablemente el 60 % de las inversiones publicitarias que se realizan en los medios privados de cualquiera de los países examinados en esta reseña corresponde a menos de 30 empresas, la mayoría de las cuales son norteamericanas.

En segundo lugar, también son importantes las intermediarias del negocio de la publicidad, es decir, las agencias de publicidad. En esta área comercial se destacan en América Latina, y en todo el mundo, las grandes agencias internacionales con centro en EE.UU.: J. Walter Thompson, Mc Cann Erickson o Grant Advertising. Por ejemplo: según Schenkel, el 80 % de la publicidad comercial del Perú es controlada por 7 grandes agencias norteamericanas en tanto que en 1969 las principales inversiones que se registraron en publicidad en ese país provenían de empresas anunciantes tales como "Proctor & Gamble", "Sears Roebuck", "Sidney Ross", "Colgate Palmolive", "Sherwin Williams", "Bayer" y "Supermarkets", todas empresas norteamericanas "atendidas" por agencias de la misma nacionalidad de

origen. En México, en 1968, 13 agencias sirvieron de intermediarias de una inversión en los medios del orden de los 300 millones de dólares y, de éstas, 9 eran norteamericanas. En 1970, de las 23 mayores agencias mexicanas, 12 eran sucursales, casas norteamericanas tales como "Noble y Asociados", "J. Walter Thompson", "Mc Cann Erickson", "Doyle", "Dane y Bernbach" y "Grant Advertising".

En Venezuela, según Jorge Gaspar, sobre 157 agencias que existían en 1969, 28 eran meras "house agencias" (o "agencias cautivas" como se las denomina en Argentina) de grandes empresas norteamericanas.

Las vinculaciones existentes entre medios (controlados por el capital extranjero), empresas extranjeras, anunciantes y agencias filiales de casas extranjeras, crean en todos los países de América Latina una red apretada de intereses convergentes y transacciones económicas o financieras que proporciona al dominio de las corporaciones transnacionales sobre el continente un alto grado de integración y coherencia.

Provisión de programación, material editorial, discos, etc. También es manifiesta la dependencia externa en el terreno del contenido, es decir, del material emitido o editado por los medios. Las grandes cadenas norteamericanas de TV, por ejemplo, no sólo recaudan las ganancias producidas por las inversiones que hicieron en plantas de TV de América Latina, sino que también fabrican series, películas, etc., que encuentran un amplio mercado en dichas estaciones. Veamos algunos ejemplos al respecto: en Chile, de los cuatro canales existentes en Santiago hacia 1970, la proporción de filmico o "tapes" importados era en ese momento del 44 % (en el canal estatal), 59 %, 78 % y 70 %, respectivamente. Las series que los televidentes argentinos han podido ver en los canales de este país durante los últimos años se repiten en Santiago de Chile (y en toda América) de manera sistemática: "Jim West", "The Lancers", "Dr. Killdare", "Tarázán", "Daktari", "Naked City", etc.

El mismo tipo de subordinación se verifica en la industria de la edición de revistas debido principalmente a la difusión dentro del mercado latinoamericano de títulos norteamericanos en traducción castellana o en su idioma original: "Selecciones", "Time", "Life", "Visión" (dirigida por el Lleras Camargo que tuvimos ocasión de mencionar), etc.

Otra forma de subordinación a los intereses extranjeros, aún más peligrosa que la anterior, es la que manifiestan todos los medios de gran alcance del continente con respecto a los servicios informativos extranjeros. En el caso de México —a pesar de que existen en este país dos agencias locales, una de las cuales es estatal—, se ha calculado que la AP, UPI, y AFP monopolizan el 90 % de las colocaciones en los servicios informativos de todos los medios. En Colombia, el control de esas tres grandes agencias sobre los diarios es prácticamente total, estimándose que corresponde a la UPI, AP y AFP el 40 %, 30 % y 20 %, respectivamente, de las colocaciones, en tanto que el 10 % residual se reparte entre Reuter, EFE, ANSA y DPA.

Según una investigación que realizara la CIESPAL en 1967, las agencias internacionales de noticias cubren más del 84 % de las colocaciones de noticias extranjeras en los diarios latinoamericanos. Después de un examen de los principales diarios del continente, ese organismo calculó que la distribución de las noticias extranjeras por agencia era la siguiente:

UPI	49.5 %
AP	29.8 %
AFP	13.4 %
ANSA	1.6 %
EPS	0.8 %
ORBE	0.5 %
Otras	4.4 %

Las agencias noticiosas disponen así de los medios para controlar no sólo la información que entra o sale de cada país, sino también, en muchos casos, del flujo de información local que se difunde dentro de ésta. Este monopolio les permite, tal como se observó en Guatemala en 1954, en Santo Domingo en 1965, en Cuba durante el ascenso del Castrismo y actualmente en Chile, distorsionar totalmente el carácter de la realidad latinoamericana, desacreditando a sus movimientos populares de liberación.

La necesidad de importar material extranjero, ya sea éste filmico para TV, cine o bien servicios noticiosos, constituye una carga económica para nuestro continente debido a que éstos deben ser pagados con divisas que se sustraen a fines más importantes económicamente. Aunque no tenemos a mano datos cuantitativos para ilustrar al lector al respecto, le recordamos que tal es la conclusión final a la que arribara la CIESPAL después de un estudio minucioso de este tema.

4. el papel del estado

Debemos establecer una distinción previa entre aquellos países donde tienen hoy lugar verdaderos procesos de cambio político, es decir, de liberación nacional, y los restantes. Dentro de la primera categoría ubicamos, naturalmente a Cuba (acerca del cual no hablaremos en este

trabajo por falta de información adecuada), a Chile y el Perú.

En Chile, desde que arribara al poder la Unidad Popular, el Estado ha adoptado diversas medidas para modificar las relaciones de propiedad en los medios. Estas medidas comprenden, en primer lugar, in-





tentos de ampliar el alcance de los medios estatales heredados de anteriores administraciones y de modificar el contenido de la comunicación masiva con vistas al empleo de ésta como un instrumento de esclarecimiento político de las masas.

En segundo lugar, el Estado chileno y, en algunos casos, los partidos mismos de la UP, han creado o adquirido nuevos medios tales como el diario "Puro Chile", la editorial estatal "Quimantú", las radioemisoras "Radio Corporación", "Radio Portales" y "Radio Magallanes" (antes en manos de una sociedad ganadera y agrupadas bajo el rubro de "Radioemisoras Unidas S.A.") y la ahora llamada "Radio L. E. Recabarren" que está en manos de la Central Obrera de Chile (CUT).

Según Scherker, no obstante el carácter modesto de los cambios realizados por la Unidad Popular, "la correlación de fuerzas entre los medios de difusión ha variado considerablemente..." Antes del actual gobierno, las fuerzas de la Unidad Popular disponían sólo de dos diarios, "El Siglo" y "La Última Hora", con una circulación de 37.000 ejemplares: o sea el 3,5 % de la circulación total de diarios del país... Además no poseían ninguna radioemisora... Actualmente la circulación de los seis diarios de la derecha en Santiago suma 540.000 en tanto que los cinco diarios que mantienen una línea de la Unidad Popular alcanzan 312.000 ejemplares, es decir el 36,6 %. En la radiofonía, de un total de 156 emisoras de onda larga, 40, o sea el 25,6 %, se encuentra en manos de la izquierda chilena o simpatizan con ella. Y de los cuatro canales de televisión, al menos dos de ellos mantienen líneas netamente a favor del gobierno actual" (pág. 61).

En Chile se observa claramente que, a medida que el enfrentamiento de clases se hace más neto debido a las medidas de carácter nacionalista y socializantes que va adoptando el gobierno de la Unidad Popular, éste encuentra en la batalla comunicacional una fiel expresión. Colabora para producir este hecho una notable indulgencia de parte del Estado para con una prensa y una radiofonía que, según hemos visto, aún sigue siendo controlada en su mayor parte por las fuerzas de la derecha. Tal como lo reconociera la última Asamblea de la SIP, realizada en Santiago en el año 1972, es indudable que en Chile existe una muy amplia libertad de prensa, probablemente más amplia que en cualquier otro país de la América Latina.

En el caso del Perú, la política del gobierno de Velasco Alvarado con respecto a las relaciones de propiedad de los medios ha sido mucho más radical y directa que la adoptada por el gobierno de Unidad Popular en Chile. Hasta 1968 el Estado peruano tuvo un papel muy modesto como propietario de medios. Entonces era dueño solamente de un diario oficial de reducida tirada ("El Peruano"), de una radio y de un canal de TV, ambos culturales. Asimismo, todos los intentos oficiales que se hicieron de regular esta industria fueron no sólo tímidos, sino también, en la ma-

yoría de los casos, meramente declamatorios.

Con el advenimiento del gobierno revolucionario, la intervención estatal se hace franca y decidida. Se promulga el "Estatuto de la Libertad de Prensa" (1969), y, más tarde, una "Ley General de Telecomunicaciones" (1971); leyes mediante las cuales se inicia un reordenamiento sistemático de las relaciones de propiedad en los medios:

- 1) *La expropiación de "Expreso" y "Extra", dos diarios de Manuel Ulloa, que son transformados en cooperativas. También se obtiene el control del diario "Crónica".*
- 2) *Se obliga a Pedro Beltrán Espantoso a transferir sus acciones en el diario "La Prensa" a sus familiares.*
- 3) *El Estado adquiere el 51 % de las acciones de la industria de la TV y el 25 % de la industria de la radio-difusión. En el caso de la radio, también por decreto, se otorga al Estado derecho de veto en los directorios de las diferentes empresas de esta industria.*
- 4) *Se limita a siete el número máximo de radioemisoras que pueden pertenecer a un mismo concesionario. También se determina que ninguna empresa podrá controlar más de una estación de TV y una de radio en un mismo departamento.*
- 5) *Se obliga por Ley a las estaciones de radio y TV a ceder gratuitamente al Estado 60 minutos diarios para la difusión de sus programas. Asimismo se regimenta la producción obligando a esos medios a contener no menos de un 60 % de programas producidos en el país.*
- 6) *Se crean centros de teleeducación centralizados con dirección estatal.*

Cabe señalar que las medidas adoptadas por el gobierno peruano, si bien radicales en el terreno de la propiedad de éstos, no parecen ser aún lo suficientemente profundas en el terreno del contenido de los medios. Por otra parte, es indudable que aún queda a éste mucho por hacer en el terreno de la prensa, la cual sigue aún monopolizada por una oligarquía retrógrada y ultraconservadora.

Pasemos ahora al resto de América Latina. Con respecto a éste cabe señalar que el papel del Estado ha sido, en relación al control de la monopolización de los medios, meramente nominal. En realidad, en muchos países latinoamericanos el Estado, en estrecha asociación con los círculos de poder económico, ha estimulado la concentración de la propiedad en esta rama de la industria.

En Colombia, hacia 1971, un organismo estatal controlador de la TV, INRAVISION, declaró caduca la licencia de la Sra. Montejo para el Canal 9 de Bogotá debido a su programación extranjera de muy bajo nivel cultural. Asimismo se promulgó una legislación que permite al Estado limitar la cantidad de publicidad emitida y esta-

blecer proporciones mínimas de programas nacionales así como también evitar la transmisión de programas considerados "dañinos" para la gente joven. Sin embargo, todas estas medidas, que se encuadran dentro del espíritu moderadamente intervencionista del estado colombiano, según Peter Scherker, muy raramente se cumplen.

Por otra parte, y esto es típico del papel del Estado en la comunicación de masa en América Latina, la legislación colombiana, las eventuales medidas de revocación de licencias o los planes de creación de programas de alfabetización por TV, sólo se ocupan de "moralizar" superficialmente el sistema o bien de promover algunas actividades culturales de carácter no político. Al respecto no debemos olvidar la estrecha vinculación que existe en todos los países del continente (con las excepciones antes indicadas) entre los grupos dominantes en el sistema económico, los dueños del sistema de comunicación de masa y los círculos políticamente influyentes.

Nada muestra con más claridad el papel real del Estado en el terreno de la comunicación de masa que el caso mexicano. En dicho país el Estado aparece promoviendo directamente —a través de las camarillas que controlan la economía y el PRI— la concentración de los medios. Así, por ejemplo, es consenso general en México que Miguel Alemán es el socio secreto de "Telesistemas Mexicanos" y, probablemente, también del diario "Novedades". Al respecto es sugestivo que "Novedades", la primera estación de TV del Distrito Federal y la radio "XEX" fueran adquiridas por Rómulo O'Farril durante la administración de Miguel Alemán. También lo es el hecho de que el hijo de este ex presidente, Miguel Alemán Velasco, sea desde 1969 director de noticieros de "Telesistemas". Asimismo sabemos que los más modernos diarios de México fueron originariamente financiados con capitales de la "Nacional Financiera", una empresa que cuenta con aportes extranjeros y que durante el régimen de Alemán sirvió a éste para financiar sus propias aventuras empresariales. En 1971 trascendió —aunque esta noticia no fuera confirmada oficialmente— que Miguel Alemán había conseguido la participación accionaria suficiente como para desplazar a la "Nacional Financiera" de la cadena de 34 diarios que maneja el Col. García Valseca. Si así fuera, los imperios de Azcárraga, O'Farril y Gracia Valseca formarían hoy un gigantesco supergrupo financiero, comandado por el propio Miguel Alemán.

Está por demás decir que la característica fundamental de los grandes medios en México es su extremo oficialismo, así como la práctica de comunicación más difundida en los medios periodísticos de este país es, indudablemente, la autocensura. Correlativamente, se verifica que el PRI ha hecho muy pocos esfuerzos por emplear los medios masivos para incorporar a la vida política de México a las grandes masas marginales que aún perduran enquistadas en la estructura social de este país.

1

la crisis del museo

• Acerca de las **artes visuales**, ¿hay alguna **cosa** que se llame la pintura, la escultura, el grabado? Hay **cosas**, pero se llaman cuadros, decoraciones murales, estatuas...; otras que se suelen llamar grabados, pero en verdad se llaman estampas.

¿Qué relación hay, por ejemplo, entre la pintura y el cuadro, la escultura y la estatua, el grabado y la estampa?

¿Sería aceptable decir que la pintura, la escultura, el grabado, son palabras que designan modos particulares de practicar el arte, haciendo imágenes **concretas** y por eso se llaman artes visuales, mientras que el cuadro, la estatua, el grabado, son modos más particulares aún de practicar éstas con materiales determinados?

• Acerca de las **obras de arte visual**, ¿tienen los mismos caracteres las que corresponden a cada una de las artes visuales?

¿Los de un bisonte pintado en la caverna de Altamira, los de la Anunciación en una hoja de pergamino, los del bosque de Fontainebleau en una tela estirada?

¿Son diferentes a causa de los contenidos como se suele suponer, o porque el bisonte es una decoración mural, la Anunciación es una miniatura, el bosque de Fontainebleau un cuadro de caballete?

Sostengo que son diferentes por el modo como operan las obras y por ello llamo **modalidades** de la pintura a la decoración mural, la miniatura y el cuadro de caballete, como también llamo modalidades de la escultura a la estatua pedestre y la ecuestre, la cabeza, el busto...

Si esas obras operan, ¿quiere decir que se relacionan con la vida cotidiana? Porque si operan, ¿dónde pueden hacerlo sino entre los hombres vivos? Aunque no por operar entre ellos dejan de trascender la vida cotidiana.



Pero al operar siendo cosa la obra de arte visual, fijada en el tiempo, ¿no limita la posibilidad de que los hombres se comuniquen entre sí? ¿No hay otros medios de comunicación que estrechan las relaciones entre ellos como no lo pueden hacer los cuadros, las estatuas y las estampas?

- Acerca del **proceso histórico**, ¿qué sabemos sino por las cosas conservadas? No es mucho, pero bastante para inferir que las obras operaban según fueran las modalidades imperantes.

Por ejemplo, hasta hace poco tiempo los pintores sólo hacían cuadros, los escultores estatuas y los grabadores estampas, pero en las épocas anteriores hicieron otras cosas, y es importante saber por qué. ¿Por qué se produjo el pasaje de la decoración mural antigua a la miniatura y la decoración medieval, de ésta a la decoración mural renacentista y de ésta al gran cuadro barroco, para terminar en el pequeño cuadro de caballete?

- Sin embargo, hablamos del arte en todas las épocas como si las obras hubiesen manifestado siempre lo mismo.

¿No será el arte una abstracción, peligrosa como todas las abstracciones, por cuanto anula la especificidad de cada arte visual y de cada obra?

Por supuesto es una abstracción, mas se funda en notas comunes a todas las cosas y situaciones artísticas; la de que son instauradas en el mundo sin parecerse a otras, la de que son productos de la imaginación que exaltan la imaginación de quienes las contemplan o realizan, la de que apuntan a la sensibilidad y por tal medio a la conducta originando el gusto, y la de que por tales motivos permiten vivir con la mayor intensidad.

El peligro está en confundir el arte, repito, una abstracción, con lo que se hace en su nombre, cosa o situación concretas.

Respóndase el lector y retenga las respuestas para cuando llegue el momento de establecer la relación entre el arte, las artes visuales y las obras de arte visual, con el museo de arte visual moderno.

2

- **Moderno** es una palabra muy ambigua. ¿Qué designa: lo que está aconteciendo o lo que acontece desde hace un tiempo? ¿Es lo que se opone al pasado? ¿Según qué patrón para establecer desde cuándo y hasta cuándo? Sobre todo que **contemporáneo** es palabra menos ambigua, ajustándose mejor a lo que está aconteciendo, al mismo tiempo que uno existe.

y **actual** es todavía menos ambigua, pues se refiere a cuanto acontece aquí y ahora, "en acto" que aún conserva su potencia.

De modo que **arte moderno**, **arte contemporáneo** y **arte actual**

no son expresiones intercambiables, indicando grados diversos de cronología, pero también de cambio para enfrentar las realidades.

- Primer problema entonces, ¿con quién o con quiénes comienza el arte moderno? ¿Con los impresionistas en bloque o sólo con Monet y al final de su vida?

Pues si moderno implica cambio radical del enfoque, ¿quién sino Monet lo cambia cuando pinta **Les Nymphées** (Orangerie, París) o **Water Lillies** (Museo de Arte Moderno, New York), mirando hacia dentro de sí con el pretexto de representar estanques con nenúfares?

Mientras tanto y después, ¿qué pintaban Manet, Renoir, Cézanne, Degas, Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec?

¿Seguían la línea "moderna" de Monet o volvían hacia atrás interesados en representar realidades otra vez?

¿No es curioso que Manet admirara a Velázquez, Renoir a Rubens, Cézanne a Poussin, Degas a Ingres, Van Gogh a Israels, Gauguin a Puvis de Chavannes, Toulouse-Lautrec a El Greco y Goya?

Es cierto que los **fauves**, expresionistas, cubistas y futuristas los reclamaron después como antecesores: pero, ¿ellos mismos fueron "modernos" tan indiscutiblemente?

¿En qué consistió el cambio que empezaron aquéllos y realizaron éstos?

Inventaron otros modos de representar el espacio y el movimiento, intensificaron la expresión por el color y por la factura del material, acentuaron la independencia de la imagen pictórica respecto a los contenidos de realidad, pero la actitud de representar, ¿no fue más acorde con la de los pintores del siglo XIX que con la de quienes los sucedieron?

¿Que se los consideró "modernos" en su tiempo?

Desde luego, y lo fueron, sólo que cabe distinguir entre ser "moderno" respetando el marco de la creatividad tradicional como ellos, y **hacer** arte en otros marcos, el cual como se verá ya no iba a ser "moderno".

Por lo que resultarán decisivas las respuestas, para tener una idea coherente de lo que se entiende por arte "moderno"

• Si las respuestas no satisficieran, ¿serán los abstractos quienes iniciaron el arte "moderno"?

Tanto ellos como los concretos y otros que recurrieron a la geometría, también ella realidad, ¿abandonaron la representación? ¿Acaso fueron tan diferentes por la factura de las formas y por el modo de componerlas?

¿Se puede pensar entonces que Dada fue el primer movimiento "moderno"?

Tuvo fuerza destructiva e impuso nuevos métodos de creación como para no ser "moderno" en el sentido que lo fueron otros movimientos.

Pero aparte de que no duró la furia destructiva, ¿no fue aplastado por los surrealistas?

Y éstos, ¿fueron los artistas verdaderamente "modernos" que se hubiera podido esperar, reimplantando los viejos métodos para representar?

¿Es tan nueva la pintura de Max Ernst, de Dalí, de Brauner, de Miró, como para pensar en que revolucionaron este viejo arte?

Como tampoco lo revolucionaron quienes practicaron el "Arte otro" en Europa y la "Action painting" en Estados Unidos,

pintando a la postre de acuerdo con los principios de antes.

Y por si fuera poca confusión,

¿qué hicieron sino estatuas los escultores como Maillol, Despiau, Marino Marini, Wotruba, Henry Moore?

¿Abandonaron la estatua los cubistas, los futuristas, los abstractos y los concretos?

• Es difícil definir el arte "moderno". Lo es a causa del método empleado, apuntando a **qué** y **cómo** representaban las realidades los artistas entre dos siglos.

Con semejante método sólo cabe afirmar que el arte "moderno" se caracterizó por una gran libertad para elegir los temas y manipular los materiales, incursionando los artistas visuales en zonas vedadas hasta entonces.

Pero si se cambia el método, tomando en cuenta la **operatividad** de las obras de arte visual, **para qué** y **para quién** se las creaba, ¿no se descubre que pese a los cambios iban a las mismas manos de quienes acostumbraban poseerlas? En consecuencia, ¿qué exaltaban? Nada más que la concepción vital de ellos.

Con que advierto: el arte de tales creadores fue "moderno" por la misma razón que se llama Edad Moderna a la que transcurre desde el siglo XV, con una variante que implica el **principio de su disolución** en el XX. Arte que hoy consideramos inactual, a la par del arte antiguo.

• ¿A qué recurrir entonces para diseñar el carácter del arte contemporáneo? Ahora sí a Dada. Pues las formas en **franca disolución** que lo caracterizan proceden de Dada.

¿No se llamó Neo-Dada el movimiento objetista en Estados Unidos y no fue Marcel Duchamp su gran inspirador? ¿No fueron Neo-Dada los Neo-Realistas? ¿No fue también Neo-Dada el Pop Art? Y extremando la relación, ¿habrían existido el Op Art y el arte cinético sin Dada?

¿Qué fue lo importante que hicieron? Por una parte cuadros, sobre todo objetos y en gran escala **collages**; por otra **environments** y **happenings**; por otra aparatos luminosos y dinámicos, máquinas inútiles... es decir manifestaciones cada vez más interpersonales y cada vez menos personales, ¿apelando a qué? ¿A la información? ¿A la sensibilidad? ¿Al gusto?



Según sean las respuestas se comprenderá la paradoja de que el arte contemporáneo ha sido.

¿Acaso persisten con vigencia las manifestaciones enumeradas?
Pertenece a la última década pero ya no son actuales.

¿Por qué llamarlo arte contemporáneo entonces?
Porque si bien no es actual, tampoco es "moderno" en el sentido indicado anteriormente.

• Actitud general que declina en estos días a pesar de la tremenda confusión imperante.

Los pintores y escultores, ¿siguen haciendo cuadros y estatuas de la misma manera?

¿Qué valor artístico conservan?
¿Cuál es el valor artístico de las obras hiperrealistas?
Dígame lo que se diga de éstas, ¿no revelan una intencionalidad diferente, apuntando de nuevo a la información?

Y los grabadores, ¿siguen haciendo estampas de corto tiraje?
¿No son ellos los más evolucionados al hacer estampas con procedimientos nuevos que permiten amplio tiraje?
¿El poster reemplaza a la vieja estampa?

Con respecto al pasado inmediato.
¿continúan siendo aceptadas con el mismo interés las obras que hacen los abstracto-expresionistas y los cinéticos?
¿Se logró con los múltiples la extensión buscada del arte para todos?
¿Persisten otros artistas en hacer **environments** y proyectar **happenings**?
¿O todo esto es pasado?

Y con respecto al momento actual,
¿en qué consisten las manifestaciones que se agrupan bajo los nombres de Arte conceptual, Arte pobre, Arte ecológico y otros similares?
¿Se resuelven en cosas que se pueden exponer?
¿Cuál es el valor artístico y a la vez comercial de los testimonios —fotos, **films**, **slides**, mapas, tablas, diagramas . . . — que suelen exponer estos artistas?
¿Significa una revalorización de la fotografía y el cine con referencia a las artes visuales?
De todos modos, ¿no adoptan estos artistas actitudes mucho más claras y decididas que los de la década anterior?

Hay otros artistas que encauzan el hacer hacia el diseño industrial, el diseño gráfico, el diseño publicitario, y hacia lo que llamo **Arte para consumir**.

¿De qué modo se mantienen en el campo de las artes visuales?
¿Superan la comercialidad?
¿Tiene importancia que la superen o no la superen?

¿Configuran o no configuran un intento de sacar al arte visual del atolladero en que lo sumieron los creadores del período anterior?

También abundan los artistas que mezclan los procedimientos de las artes visuales y las artes del espectáculo.

¿Qué posibilidad hay de que tales manifestaciones sean vendidas; y de que sean conservadas?
Sobre todo, ¿qué papel personal desempeñan los creadores al presentarlas y qué papel desempeñan otras personas en ellas?

Y bien, todos los artistas citados hoy hacen cosas, tratando de vertebrarlas en la vida cotidiana, aunque muy diferentes de las que se hacían antes.

Pero hay otros que intentan transformar la creatividad en acción política.

¿Siguen siendo artistas?
¿Provocar situaciones políticas implica ejercer la imaginación con sentido creador?
Aunque lleven a un callejón sin salida, ¿no adoptan actitudes también claras y decididas?

¿Sería legítimo sostener en consecuencia que pese a la confusión ideológica, por lo menos se dibujan en nuestros días las posiciones con nitidez y los enfrentamientos con valentía?

Las respuestas demostrarán cuáles son las causas inmediatas de la crisis que afecta al museo de arte visual moderno, aún si se lo llama de arte contemporáneo, por su incapacidad para transformar dejando de ser museo, una vez que las respuestas a las preguntas anteriores hayan demostrado cuáles son las causas mediatas.

3

• Todo el mundo sabe con mayor o menor certeza que los museos se multiplicaron y acrecentaron a partir del siglo XIX, llegando a ser tantos en nuestros días como para pensar en una enfermiza obsesión.

Pero no todo el mundo sabe las causas de tal impulso para institucionalizar el recuerdo, que para eso sirven los museos.

En primer lugar el deseo instintivo de coleccionar, acaso una forma disimulada de la avaricia; en segundo lugar, y ésta es la causa esencial, por el descubrimiento que hace el hombre en el siglo XIX, acerca de su **finitud**, tronchando el idealismo



metafísico que lo había alimentado, y a la par de su **historicidad**, considerándose protagonista del pasado que pervive en su presente y tiñe su futuro.

Cualesquiera sean las cosas que se conserven en los museos,
¿qué experimenta el visitante?
Por frívolo que sea y descartando los inevitables juicios de gusto,
¿no se le despiertan fuerzas dormidas en relación con las cosas que ve?
¿Puede no sentir un estremecimiento ancestral que excluye el terror, frente a los animales antediluvianos en un museo paleontológico?
¿Puede no admirar el ingenio de sus antepasados y apropiárselo, frente a los objetos para vivir, en un museo antropológico?
¿Puede no evocar como propia una época anterior a la suya, en un museo histórico?

Pues bien, son formas que le ayudan a consolidar su historicidad.

- El museo de arte visual difiere de esos museos en que sólo presenta cosas creadas por la imaginación y que apuntan a la imaginación, en una especie de gratuidad existencial.

¿Aunque sean cosas que fueron útiles?
En el contexto que les crea el museo,
¿no devienen cosas imaginarias?

A pesar de lo cual las motivaciones son muy diferentes para el visitante, desde luego si pone en marcha su capacidad de imaginar.
Una sala de escultura monumental egipcia, una de vasos griegos, una de mobiliario medieval, ¿producen la misma emoción que una de pintura rococó?

Y ¿cuál es la diferencia cuando pasa de la pintura medieval a la renacentista y de ésta a la barroca?

¿No advierte el contemplador que pasa de las imágenes institucionalizadoras de un dogma a las informativas de realidades cada vez más cotidianas?
Advertirlo es acceder profundamente a la propia historicidad.

Ya sé que los turistas son bastante incapaces de sentirse afines con las obras expuestas en un museo, pero tampoco hay que exagerar: el snobismo es menos peligroso para el logro de una auténtica contemplación que la pedantería de los intelectuales queriendo saberlo todo.

Pues aunque el visitante de esta clase de museos tiene la seguridad de que no hallará obras referidas a su modo de pensar, de sentir, de imaginar, de actuar, siempre descubre la correspondencia lejana.
He oído decir a muchas personas en estos museos: "En definitiva eran hombres

como nosotros", en particular cuando se hallan en las salas donde se exponen obras del pasado mediato.

Pues lo que les importa es la correlación entre la vida que transcurre en la calle y la vida que transcurrió pero sigue transcurriendo imaginariamente en el museo, para hallarse en paz con ellos mismos.

4

- Mayores dificultades se presentan para el goce en el museo de arte visual moderno, ante todo porque carece de unidad.
¿Puede tenerla siendo tan difícil saber cuándo empieza y cuándo termina si es que ha terminado?

En Francia se decidió empezar con los **fauves** en el Museo Nacional de Arte Moderno, pero al mismo tiempo se apartó a los impresionistas y posimpresionistas de los demás pintores del siglo XIX, ubicándose los cuadros de ellos fuera del Louvre, en el pabellón llamado Jeu de Paume.

Pero ¿no he dicho en el capítulo anterior que con excepción de Monet estos artistas siguieron la línea moderna de sus antecesores?
¿No sería más eficaz, entonces, dejar que el visitante del museo descubriera por sí solo la relación sutil de los naturalistas y académicos finiseculares con los impresionistas y quienes los siguieron hasta los informalistas?
Es claro que de tal modo el museo de arte visual moderno no tendría razón de ser, y he aquí uno de los motivos de la crisis por la que atraviesa.

Más le valdría limitarse a presentarle lo que antes llamé "arte moderno en principio de disolución", refiriéndome al que practicaron los artistas en la primera mitad del siglo.
El museo tendría unidad y el visitante se hallaría cómodo para comprender, si no todo, parte del proceso, según lo realizaron quienes respetaban las modalidades tradicionales de la pintura, la escultura y el grabado.

- Pero siendo un museo de arte visual moderno, ¿cómo no se van a exponer obras de quienes hacen las mayores innovaciones

No es por otro motivo que algunos dirigentes han preferido bautizar al museo como de arte contemporáneo. Sólo que sin advertir la insalvable contradicción entre el museo destinado a conservar y lo contemporáneo que no se sabe si se puede o se debe conservar.



Peor aun, cuando a pesar del nombre se conservan obras de los comienzos del siglo junto a las más recientes, sin tomar en cuenta cómo puede actuar el contemplador.

¿Acaso enfrenta un cuadro de Matisse, aun de Kandinsky, con la misma actitud que cuando se le muestran testimonios del espíritu destructivo de Dada?

¿Cómo lograr que comprenda el valor artístico de una **caja** de Joseph Cornell, llena de pequeños objetos fútiles y fuera de uso, o un **objeto-cuadro** de Spoerri, con desperdicios de comida?

¿No está obligado el museo a crear un clima de comprensión para el visitante? Aun sin afrontar las manifestaciones actuales, ¿puede lograr ese clima si aquél debe estimar al mismo tiempo un cuadro de Braque, una escultura de Pevsner, una figura estremecida de Picasso y una composición geométrica de Vasarely?

Hace pocos meses pasé unas horas en Filadelfia con el único propósito de ver la última obra de Marcel Duchamp en el Museo de Bellas Artes. Para hallarla hube de recorrer varias salas, pero no pude menos que detenerme ante las **Grandes bañistas** de Cézanne primero y ante **Los arlequines** de Picasso después. Comprobé hasta qué punto la contemplación de estos grandes cuadros me impedía comprender la caverna de Duchamp.

- Desde luego que los problemas se agravan en un supuesto museo de arte actual, sobre todo si se mezclan las manifestaciones novísimas con las menos recientes.

Pues ¿qué se puede mostrar al público en tal museo?

Como ya dije en el Capítulo 1º hay que distinguir el arte como actividad general, las artes visuales como actividad particular y las obras de arte visual como productos de esta actividad particular, según modalidades que son circunstanciales.

Entonces repito la pregunta, ¿qué se puede mostrar al público en tal museo?

Obras de arte, por supuesto, pero como los creadores novísimos proponen **situaciones**, sin coherencia material para considerarlas **obras**, se diría que nada hay para exponer.

O sí que hay, pero son documentos o testimonios de arte conceptual, pobre, ecológico . . .

Experiencias realizadas anteriormente que muy difícilmente pueden ser renovadas por el contemplador, entre otras razones porque apuntan más a su inteligencia y a su sentido práctico que a su imaginación.

Prueba al canto: en la última Bienal de San Pablo se presentaron fotografías correspondientes a una serie de experiencias ecológicas en la sala de Gran Bretaña, y fue difícil que aun los críticos de arte comprendieran que no era una exposición de arte fotográfico sino de testimonios fotográficos de arte ecológico.

¿Y si se expusieran objetos de buen diseño, como deberían?

¿Se pueden contemplar del mismo modo que los cuadros y estatuas?

Precisamente porque apuntan a la imaginación con sentido práctico, ¿no exigen otra manera de ser expuestas?

Con todo hay forma de solucionar el problema.

No así cuando se trata de **happenings** o de espectáculos, a menos de que el museo se transforme en un teatro o en un café-concert.

Tales son las razones de la crisis que aqueja al museo de arte visual cuando se sigue llamando moderno pero quiere ser actual.

En los museos de arte antiguo se exponen nada más que obras, las cuales provocan por vía indirecta el goce de la pintura, la escultura, el grabado, y por vía de resumen el goce del arte; pero en los museos de arte actual no hay goce lisa y llanamente que permita acceder por vía de resumen al arte.

5

- No será difícil inducir de los planteos anteriores cuál puede ser la tarea de un museo:

conservar y poner en valor las obras que contiene,

en función de la historicidad.

La tarea es simple, pero ¿la cumplen los museos que se limitan a

mostrar las obras,

aunque las clasifiquen

con riguroso método?

Fuera de los especialistas, para quienes el museo es sólo un lugar de trabajo intelectual, ¿qué le importan las clasificaciones al visitante corriente?

O mejor dicho, ¿qué le importan cuando todo el acento está puesto en ellas?

¿No concurre al museo para gozar?

¿La cumplen entonces los museos en que se extrema el ingenio para presentar las obras valiéndose de medios arquitectónicos y decorativos, con efectos de luz y de movimiento?

¿No disminuyen de tal modo la importancia de las obras, transformando el museo en una feria?

Por otra parte, ¿aciertan los directores



que multiplican los actos explicativos: mapas, diagramas, reconstrucciones, leyendas, visitas guiadas...?

El morbo informativo es peligroso: el visitante pone en juego su capacidad intelectual en vez de alimentar su imaginación.

• Ahora sí puedo tratar el tema: la tarea de un museo de arte visual moderno.

No daré soluciones, presentaré los problemas que sus dirigentes deben resolver, desacuerdo con los planteos anteriormente hechos.

a. ¿Conviene que siga siendo museo de arte moderno, con obras propias para exponer permanentemente, o que se transforme en Centro de Arte Actual, provocando la creatividad por medios no ortodoxos?

b. ¿Debe apuntar con su actividad al mismo público escogido que acostumbra visitar los museos, o debe apuntar a todo público, y no sólo por razones sociopolíticas sino por razones de eficacia operativa?

c. Para lograr esa eficacia y aceptando que sea Centro, ¿impulsará la investigación, sin preocuparse por el público en gran escala, o por el contrario intentará atraerlo por los medios de comunicación masiva?

d. ¿Se limitará entonces a producir arte por nuevos surcos, o intervendrá en el proceso educativo de la población?

En este caso, ¿correspondería que lo haga desde el ciclo primario, o comenzará recién en el secundario? ¿De qué medios se valdrá para interesar a los universitarios y a los obreros?

e. Teniendo en cuenta el carácter de la cultura que se gesta, ¿deberá establecer relaciones con personas que cultivan disciplinas no artísticas? ¿Cuál puede ser la medida justa de tal colaboración?

f. Tarea de más largo alcance le espera, si como pienso, desarrolla una política artística, tratando de influir en las esferas oficiales y privadas, para el enriquecimiento de las posibilidades de creación.

g. En tal sentido, ¿promoverá la creación de otros centros en las ciudades menos importantes del país, o permitirá que se sigan sosteniendo museos en condiciones precarias y con obras faltas de operatividad?

h. ¿Acogerá las manifestaciones artísticas politizadas? Si las acoge se verá en dificultades con la autoridad estatal y si no las

acoge no será un centro de arte actual. Dilema de hierro que por lo pronto conduce al naufragio de los museos de arte visual moderno, aun cuando sean sostenidos por particulares. Pero que puede ser resuelto si el museo es centro de arte, pues en él desaparece la exigencia de conservar, lo que probablemente determina la mayor severidad de la censura.

i. ¿No le cabría la importante tarea de impulsar el desarrollo del buen diseño? Aunque siendo tan vital este desarrollo, ¿puede ser impulsado por un museo, ni siquiera por un centro de arte?

• En resumen, ¿qué destino le cabe al museo de arte visual moderno, si se limita a coleccionar solamente arte "moderno"? Un destino incierto por las razones aducidas, que conducen a su eliminación como museo.

¿Qué destino le cabría si, rechazando arte "moderno", coleccionara solamente arte "contemporáneo" en la acepción indicada?

¿Tienen consistencia las obras como para interesar al visitante?

Por ser obras que denuncian un "franco estado de disolución", ¿conservan valor fuera del carácter revulsivo que tuvieron cuando se las hizo, como para conservarlas en un museo?

Y finalmente, ¿qué destino le cabría al museo que dejara de serlo para tomar el carácter de centro de arte actual? Su destino puede ser brillante, pero con dos condiciones esenciales: primera, que sea un centro, es decir, un lugar en que se encuentran personas para debatir sus problemas; segunda, que excluya toda preeminencia ideológica, fomentando el libre juego de la creatividad.

Aun así, ¿piensa el lector, después de haber examinado el problema con la debida amplitud, que la tarea de un museo o de un centro de arte en la actualidad puede ser fecunda? Sea a causa de la política, sea de los medios de comunicación masiva, sea del carácter particular de toda actividad industrial, nada permite augurarle larga vida.

Y sin embargo es necesario como centro, tal vez más necesario que nunca, pues ¿cómo proporcionar alimento para su historicidad al confundido hombre de hoy?

• Si las preguntas formuladas de acuerdo con el orden indicado, hubieran sido contestadas en la Mesa Redonda organizada por el Instituto Goethe, el diálogo hubiera sido fructífero. Como tal vez lo sea éste que le estoy proponiendo al lector, aunque no me responda, sólo por la fuerza dialéctica de las propias ideas que se le despierten.



ludovico liberal casagrande

nació cerca de Venecia. Su infancia transcurrió en un caserón —vinculado tal vez con el origen de su apellido—, en cuya sala central, forrada de maderas viejas, su abuelo, afanándose junto a la chimenea en la que crepitaba el fuego alegre, talló una Madonna que obsequió después a la iglesia del pueblo y que hoy es objeto de devoción celosa. La primera guerra mundial convirtió a ese sitio encantado, como otras veces en el curso de los tiempos, en un lugar terrible. El caserón fue ocupado por la oficialidad alemana, y buena parte de los aldeanos se alejó, pesarosa, de la zona de Belluno. De modo que desde pequeño Ludovico se enfrentó con la adversidad y aprendió a vencerla. Restablecida la calma, su padre, que poseía talleres de hilado de lana y lino, le enseñó el oficio de sastre. Ese progenitor, según se deduce de las confidencias del artista, influyó notablemente sobre la formación de su carácter y sobre el afinamiento de su sensibilidad. Era músico, y como tal integraba la orquesta pueblerina. En sus horas libres, llevaba al niño Ludovico a caminar por la región privilegiada que dio su cuna al Tiziano. Y Ludovico recuerda, emocionado, la impresión que le causaron ciertas obras vistas entonces: un Mantegna, una imagen sacra de Santa María Gloriosa del Frari, un cuadro que durante esa misma guerra se descubrió en el altar mayor de la iglesia de su pueblo y a cuyo autor llamaron "El Morto di Feltre"... Aquellas excursiones y aquellos hallazgos deslumbrantes despertaron la pasión que dormía en lo más escondido de su alma, y Ludovico, imitando a los pintores vénetos que acudían a su lugar en busca de paisajes, comenzó a ensayar su paleta. Viajes por Austria y Suiza y sus desplazamientos como soldado del 7º Regimiento Alpino, le hicieron conocer el vecino territorio, erizado de montañas y sonriente de lagos, legua a legua, leyendo, aquí y allá, las inscripciones inspiradas de Leopardi y Carducci que cantaban a la patria unida y a su grandeza inmortal.

Cuando vino a la Argentina, en 1928, traía consigo un bagaje espiritual incomparable. Era la fuerza maravillosa de la civilización latina, que latía en su sangre y en su memoria y que lo estimulaba a perseverar y a forjarse un futuro, contra viento y mares, mientras ensayaba profesiones dispares. Y, todo el tiempo, tanto cuando movía la aguja rápida sobre los lienzos, como cuando se afanaba en la fo-

restación del Delta, dirigía un recreo sobre el río Barca Grande o importaba casimires. Ludovico Liberal Casagrande soñaba con lo que debía ser, no bien se independizara de esa vida ardua: un pintor. Cada vez que podía, visitaba exposiciones y observaba la evolución de las tendencias, el surgir precipitado y venturoso de los "ismos" que revolucionaban el criterio estético. Sus ojos, iluminados desde la infancia por la visión clásica, se abrían, asombrados, entusiasmados, ante las experiencias audaces. Hasta que, en 1949, encontró a su primer maestro, Eugenio Menghi. A su lado, durante algunos años, aprendió técnicas y valores; luego una operación quirúrgica de importancia lo alejó de toda actividad y, restablecido, encontró en Horacio Butler al guía diestro que le indicaría con sus consejos oportunos la senda propicia que más convenía a su ánimo.

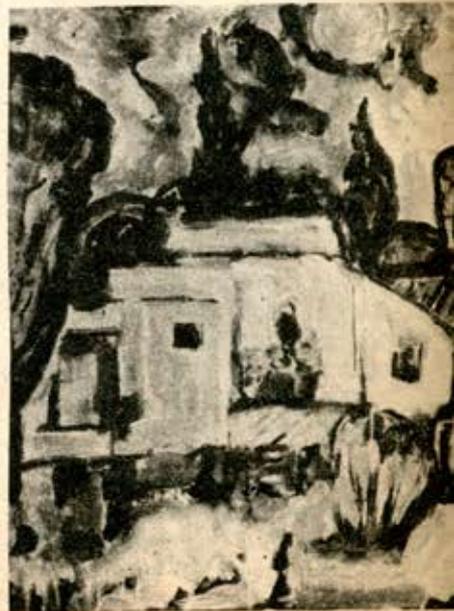
En Barracas, en una casa vieja que evoca el ayer casi aldeano de ese barrio tradicional, Casagrande organizó su taller. Allí trabajó empeñosamente, ejemplarmente. Allí he visto yo el fruto de su constancia, de su amor y de su sensibilidad, cuyas últimas realizaciones se ofrecen ahora al público. Ellas evidencian un dominio del "métier" indiscutible. Como buen europeo, Casagrande sabe que debe pintar un cuadro con el mismo rigor con que corta un traje, sin improvisar. La huella de Butler se advierte, apagada, en algunas de sus obras, pero sus óleos definitivos lo muestran liberado ya del ascendiente que tanto ha contribuido a modelarlo. Ya es, ya ha logrado ser *él mismo*. Y, cuando compone sus paisajes poéticos o sondea los ritmos cromáticos que lo aproximarán al planteo de los informalistas, su obra trasunta una presencia clara: la de una personalidad. Es la personalidad de un lírico y de un melancólico, de un misterioso también, extrañamente refinado, capaz de sugerir con su paleta de sutiles veladuras, de exquisitos claroscuros y de oposiciones musicales, un mundo interior, recoleto, de fascinadora sugestión. No me parece que su progreso lo lleve ya a desembocar en ese informalismo que sin duda lo atrae y que con el tiempo se concretará para él en expresiones significativas. Creo que Casagrande tiene todavía mucho que darnos sin abandonar la figuración, sin abandonar, sobre todo, esa interpretación del paisaje que al veneciano seduce e inquieta desde que abre los ojos a la luz y que confiere a la labor de este artista un sello propio, casi mágico, de peregrina gracia.

M. Casagrande

manuel mujica lainez
1961

Ahora que ha muerto, comprendemos muchos aspectos de su vida y de su arte, en los cuales no habíamos reparado, porque Casagrande posó entre nosotros como si siempre estuviera en trance de regresar. Regresar a un punto geográfico o sentimental que podía ser un misterio o la clave de su arte. Desde que expusiera por primera vez entre nosotros, en 1961, se ganó un lugar en los ojos y en la emoción de los espectadores de sus cuadros. Había nacido en 1906. Cerró sus ojos un domingo de este abril porteño de 1973.

eduardo baillari
1973



El antropólogo brasileño Darcy Ribeiro se encuentra actualmente en Perú, donde organiza un centro de estudios de participación popular, patrocinado conjuntamente por las Naciones Unidas y por el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS). Recientemente se refirió a los modelos de desarrollo en vigencia actualmente en Latinoamérica. He aquí algunas de sus definiciones:

Perú: "El régimen de Velasco Alvarado logró más que cualquier otro en su propio país; y logró tanto que sólo puede ser comparado con las revoluciones socialistas."

Chile: "Aún no hay un régimen socialista en Chile, pero las bases para el socialismo están dadas: la reforma agraria que hizo Allende se profundizó extraordinariamente. Toda la banca —toda la banca— está coordinada en manos del Estado; se recuperó el cobre, se estableció el control sobre el comercio exterior y un gran número de empresas —100 de las mayores empresas del país— pasaron al sector social. Todo eso ocurrió bajo muchas tensiones políticas, pero en verdad a un costo social muy bajo."

Brasil: "No tengo ninguna duda de que uno de los aspectos más siniestros de lo que allí ocurre es la incapacidad total de la estructura y del poder existentes de alcanzar la legitimidad por el voto popular. No es necesario para ello, mantener el carácter malolientemente represivo del régimen con concesiones al presidente."

Argentina: "A lo que acabamos de asistir en estas últimas semanas fue a la creación, en cierta forma, de la nación argentina. No podía haber nación en la Argentina si se mantenía esa incompatibilidad dolorosa y terrible de casi veinte años entre lo que el pueblo deseaba y pensaba y lo que era la estructura del poder. En este momento en que la Argentina tiende a marchar para crear una estructura de poder coherente con el deseo de la población y hay una fluidez entre la voluntad de los más y la postura de los que mandan, en este momento la Argentina logra constituirse, cristalizarse como nación, y es llamada como nación a representar un papel extraordinario e importante no sólo internamente: es el desafío que se plantea al peronismo también internacionalmente."

Edgar Ceballos Condarco, uno de los mejores escritores bolivianos, se encuentra preso por deudas desde hace ocho años. En ese lapso, ha escrito tres libros, *Los imposibles otros*; *El arriero* y *Los vencidos*: curiosamente, ninguno alude a su vida en prisión. En la mayoría de sus cuentos, de excelente factura, Ceballos Condarco ha desarrollado una temática que podría calificarse de "marginalista". Sus personajes, como ese delicioso hindú de la película "la fiesta inolvidable" que para atarse los cordones de sus zapatos se apoya sobre un fulminante y convierte en talco a una fortaleza, van desatando la tragedia en la más inocente de sus caminatas. En el mejor de sus relatos, "La luz tangencial", Ceballos Condarco desnuda el aparato represivo boliviano mediante el expediente de exacerbar la idea de propiedad privada. El relato narra el enfrentamiento entre un criminal y un jefe de policía. El custodio del orden regentea su destacamento como un negocio, paga los jornales de su bolsillo, financia las mejoras del edificio, trata a sus subordinados de igual manera que una madre esquizoide trata a sus hijos, y va organizando a su alrededor vínculos familiares enfermos.

En la actualidad, Ceballos Condarco está finalizando una novela sobre una familia cruceña, cuyo título tentativo es *La segregangrena*. La originalidad de su nuevo intento reside en el enfoque. La familia Habeguer Rosales, protagonista de la novela, vive en los intersticios de la historia. Algo así como Rosencrantz y Guildenstern, que padecen su oscuro destino entre bambalinas, mientras del otro lado del escenario, Hamlet asesina a Polonio o seduce a Ofelia. Según lo manifestó Ceballos Condarco en reciente reportaje: "Mi propósito es que la historia de los Habeguer Rosales vaya silueteando por omisión, el reciente pasado boliviano, para hacer surgir la tragedia de diálogos estrictamente bairns".

"los restos marchitos de cosechas extrañas". Angele Zago y Efraín Labana Cordeiro, con sus trabajos Aquí no ha pasado nada y T. O. 5, campo antiguerrillero, han creado un espacio propio, a puro recuerdo, y han cosechado el bestsellerismo de fronteras para adentro.

Angele Zago pasó un año y medio en las montañas del Estado Lara y llegó a comandante guerrillera. Su experiencia tiene la frescura y el gancho de una persona que se asoma por primera vez a una máquina de escribir, y se siente actuar.

Efraín Labana Cordero ha ido mucho más allá. Su testimonio tiene que ver exclusivamente con la literatura oral. Es un hombre humillado al que una patrulla de la policía política venezolana confundió con un guerrillero y, luego de detenerlo, lo sometió a torturas dignas de Auschwitz. Cuando Labana Cordero cuenta sus padecimientos frente a un grabador, el horror se va dando en los intersticios. Sus frases sólo sirven para la vida cotidiana, y están contaminadas de refranes, proverbios y humoradas. El resultado es fascinante porque obliga al lector a ayudar mentalmente al narrador en sus olvidos y tartamudeos; cuando se llega a ese nivel cae en las redes del sistema, como los acreedores de Papá Grandet caían en la trampa del viejo avaro, cuando debían ayudarlo en su fingida tartamudez.



Aquel que intente trazar un arco para unir los nombres más conocidos de la narrativa contemporánea venezolana debería partir de la literatura engrillada que prodigan en la tercera década de este siglo hombres como Antonio Arraiz (Puros Hombres), Miguel Otero Silva (Fiebre), José Rafael Pocaterra (Memorias de un venezolano de la decadencia) para culminar en la literatura enguerrillada que tiene su vocero más notorio en Adriano González León (País portátil) y sus flecos en Argénis Rodríguez (Entre las breñas; Gritando su agonía) y en Carlos Noguera (Historias de la calle Lincoln). Encabalgados entre la ficción y el testimonio aparecen José Vicente Abreu (Se llamaba S.N.), Domingo Alberto Rangel y Simón Sáenz Mérida. Sin embargo, la mejor literatura de la violencia está escrita en Venezuela por dos personas que han tenido el buen criterio de suponer que lo válido es no apelar a

Hace dos años, en Colombia, el premio de novela "Esso" fue concedido a Mateo el flautista, de Alberto Duque, joven escritor de Barranquilla. Duque se metejoneó en tal forma con la literatura cortaziana que hasta se permitió hacer aparecer a un grupo de costeños tomando mate y escuchando tangos.

En España ocurrió algo similar. Una editorial barcelonesa ha publicado una colección que se titula "Galería de no premiados": por lo menos en la mitad de las novelas aparecidas hay siempre de por medio un argentino, alguien que recuerda la calle Corrientes y, por supuesto, un mate.

Otro colombiano, el novelista Manuel Mejía Vallejo, acaba de ser galardonado por una obra que se titula *Aire de tango*. Según un crítico, se trata de "una maravillosa obra que recrea el ambiente bohemio y rudo del turbulento barrio de Guayaquil, en Medellín. En Guayaquil se tiene una honda tradición tanguera y, después de la muerte de Gardel, el tango empezó a vivir en ese antiguo barrio... donde, según se dice, la vida no vale nada".

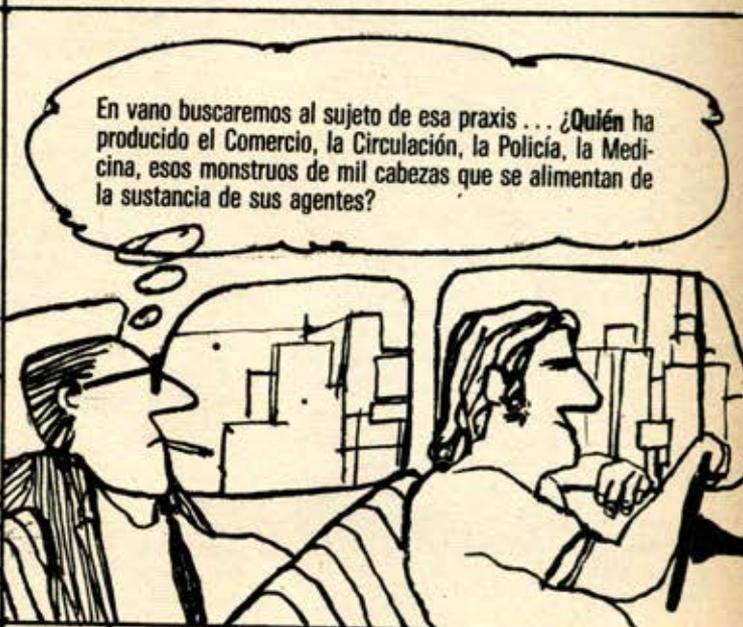
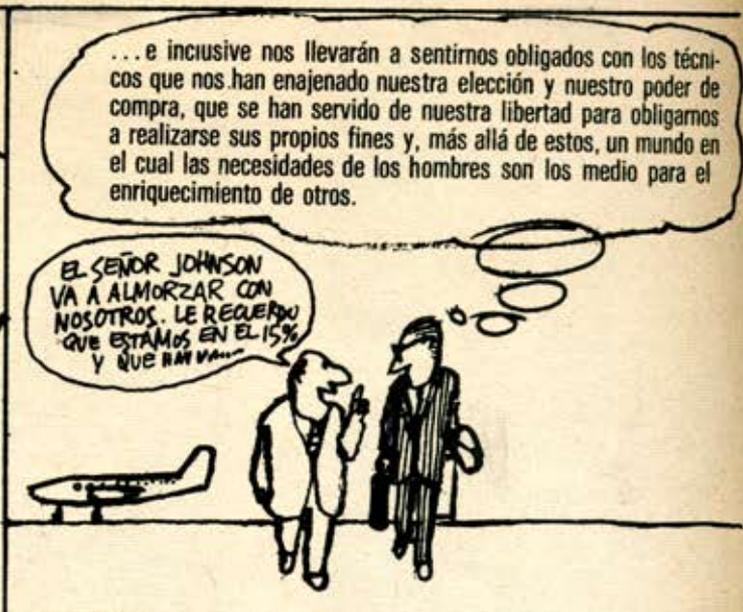
Es interesante como una moda puede distorsionar una escritura ya que el crítico, en vez de señalar el hiato entre letra y música de tango y en vez de confrontar dos realidades tan disímiles como la argentina y la colombiana, ha preferido simular que ambas realidades se encastran perfectamente haciendo de Guayaquil un "barrio" con salida al Río de la Plata.

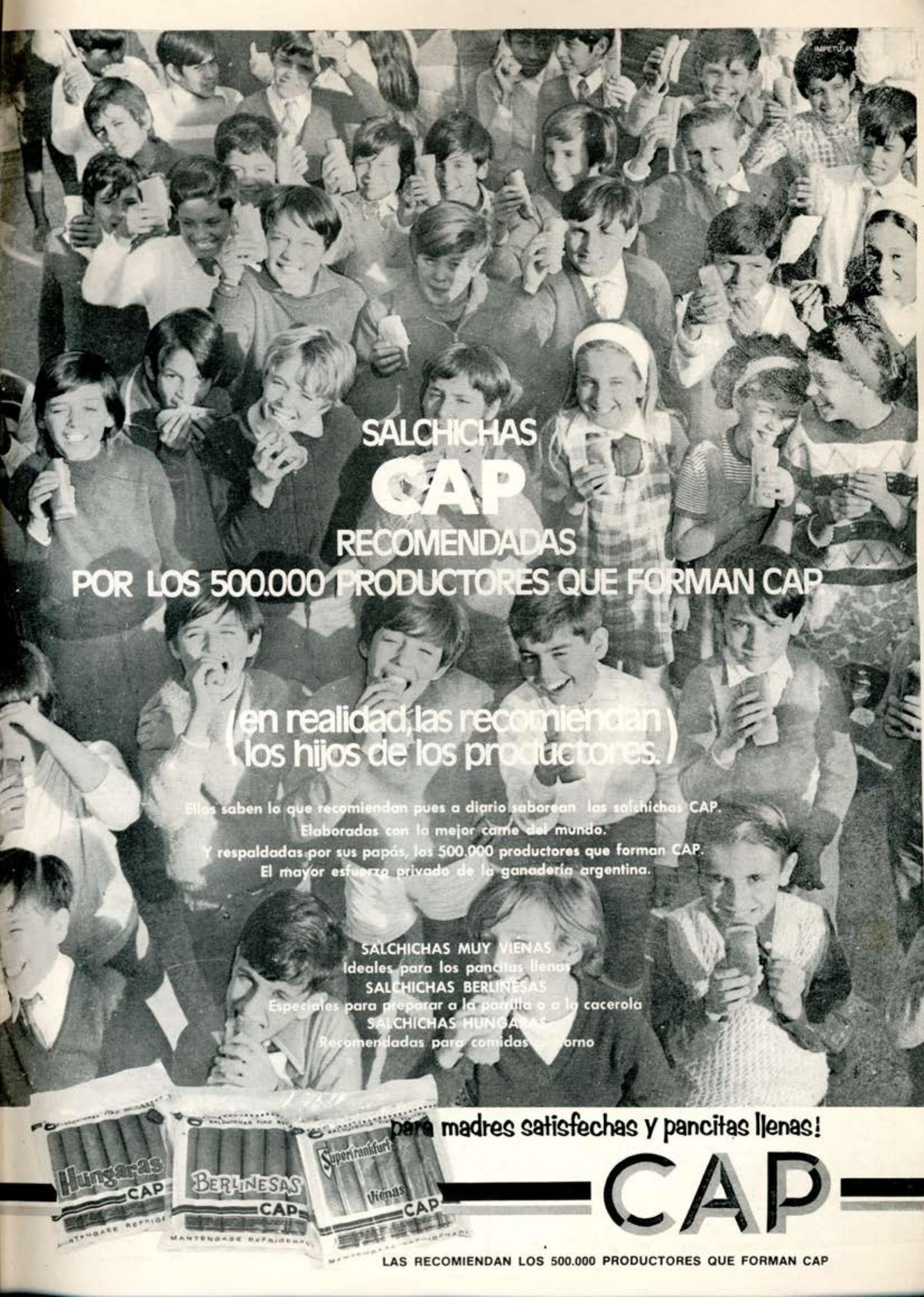
En la mañana del lunes 2 de abril, el director de CRISIS, Eduardo Galeano, fue detenido por la policía política uruguaya. Permaneció preso e incomunicado hasta que un juez militar le tomó declaración y dispuso su liberación al atardecer del martes 10. La prisión, sin razones ni explicaciones, del escritor oriental dio origen a varias declaraciones de escritores y periodistas latinoamericanos, preocupados por la situación que aflige al vecino país.

lectura de gorz

kalondi

nota: los textos de esta historieta han sido arbitrariamente extraídos del libro de andré gorz "historia y enajenación" (fondo de cultura económica, méxico, 1969.) merci.





SALCHICHAS
CAP
RECOMENDADAS
POR LOS 500.000 PRODUCTORES QUE FORMAN CAP

(en realidad, las recomiendan
los hijos de los productores.)

Ellos saben lo que recomiendan pues a diario saborean las salchichas CAP.
Elaboradas con la mejor carne del mundo.
Y respaldadas por sus papás, los 500.000 productores que forman CAP.
El mayor esfuerzo privado de la ganadería argentina.

SALCHICHAS MUY VIENAS
Ideales para los pancitas llenas
SALCHICHAS BERLINESAS
Especiales para preparar a la parrilla o a la cacerola
SALCHICHAS HUNGARAS
Recomendadas para comidas a horno

para madres satisfechas y pancitas llenas!



CAP

LAS RECOMIENDAN LOS 500.000 PRODUCTORES QUE FORMAN CAP

**CINZANO
ES EL CAMBIO
...MEJOR UN
CINZANO**

