

LATINO AMERICANA 1



LATINOAMERICANA

Número 1 - Año 1
Diciembre de 1972

Publicación
cuatrimestral

Dirección:
Alberto Vanasco
y J. C. Martini Real

Número a cargo de:
J. C. Martini Real

DIRECTORES:
Alberto Vanasco
y J. C. Martini Real

REDACCION:
Manuel Scorza (Perú),
Salvador Garmendia (Venezuela),
Haroldo Conti (Argentina),
Jorge Ruffinelli (Uruguay),
Jaime Mejía Duque (Colombia),
René Avilés Fabila (México),
Eduardo Galeano (Uruguay),
Jorge Lafforgue (Argentina),
Rodrigo Quijada (Chile),
Augusto Roa Bastos (Paraguay).

CORRESPONSALES EN ARGENTINA
Jorge Estrella (Tucumán),
Andrés Fidalgo y Héctor Tizón (Jujuy),
Jorge Riestra (Rosario),
Américo Alvarez (Mar del Plata),
Daniel Moyano (La Rioja),
Hugo Gola (Santa Fe),
A. Migó (Catamarca),
Francisco Squeo Acuña (Coordinador).

© Ediciones Corregidor
Registro de la Propiedad
Intelectual en trámite.
Queda hecho el depósito
de ley.

DOCUMENTACION:
Marcelo Gianelli

PUBLICIDAD:
Susana Amado

EDICIONES CORREGIDOR
Talcahuano 463
Buenos Aires
República Argentina



SUMARIO

- 5 INTRODUCCION A LA NARRATIVA LATINO-AMERICANA
Ilustración de Lorenzo Amengual
- 5 ACERCA DEL DENOMINADO "BOOM"
Alberto Vanasco
- 9 DEFENSA DE LA NOVELA
J. C. Martini Real
- 12 LATINOAMERICA: CONTINENTE NOVELESCO
Augusto Roa Bastos
- 14 LA CONTINUIDAD DE LA CULTURA
Alberto Vanasco
- 16 ¿UNA NARRATIVA REVOLUCIONARIA?
Luis Gregorich
- 19 LITERATURA Y POLITICA
Jaime Mejía Duque
- 21 LA ACCION DEL LECTOR
Mario Benedetti
- 24 LAS LITERATURAS NACIONALES
Augusto Roa Bastos
- 26 CONSIDERACIONES AL MARGEN DE LA N. N. L.
Jorge Lafforgue
- 30 DESCOLONIZAR A DIESTRA Y SINIESTRA
J. C. Martini Real
- 34 REVOLUCION Y PROSPECTIVA
Alberto Vanasco

- 39 JOÃO CABRAL DE MELO NETO
Poemas traducidos por Edgar Bayley
- 47 UN CUENTO SECRETO DE JUAN CARLOS ONETTI
Jorge Ruffinelli
Ilustración de H. Sâbat
- 51 CONVALECENCIA
Cuento de Juan Carlos Onetti
- 58 PROBLEMATICA DE LA CULTURA LATINO-AMERICANA
Pedro Geltman
- 67 EL MANIFIESTO DE SAN JOSE
Ernesto Cardenal y otros
- 73 JUAN RULFO: AUTIOBIOGRAFIA ARMADA
Recopilación de Reina Roffé
Ilustraciones de Lorenzo Amengual, Roberto Duarte y Jorge Werffeli.
- 89 LOS POETAS COMUNICANTES
Mario Benedetti
- 99 EL ROMANCE DE LA PIEDRA DEL REINO
Ariano Suassuna
Nota y traducción de Eduardo Galeano
Ilustración de Taparica
- 107 JOVEN POESIA CUBANA
Selección de Víctor Casaus y Raúl Rivero
- 129 LA ESPERA
Cuento de Haroldo Conti
- 137 SOBRE LIBROS
David Viñas, por Rodolfo Mattarollo Benasso
Gabriel García Márquez, por J. C. Martini
Real

ULTIMAS NOVEDADES DE SIGLO XXI

Signos para un mundo que se piensa

Mónica Peralta Ramos

ETAPAS DE ACUMULACION
CAPITALISTA Y ALIANZA DE CLASES
EN LA ARGENTINA

Gastón Bachelard

LA FORMACION
DEL ESPIRITU CIENTIFICO

Pierre Guiraud

LA SEMIOLOGIA

De próxima aparición

Antonio Skermeta

TIRO LIBRE

Rodolfo Walsh

UN OSCURO DIA DE JUSTICIA

Fernando Solanas - Octavio Gettino

CINE, CULTURA Y DESCOLONIZACION

Quino

A MI NO ME GRITE

León Rozitchner

FREUD Y LOS LIMITES
DEL INDIVIDUALISMO BURGUES

Tulio Halperin Donghi

REVOLUCION Y GUERRA

Avda. Córdoba 2064 - Buenos Aires

LIBROS LIBRES

DIARIO DE UN EDUCASTRADOR.

Jules Celma

De cómo la educación común castra a los niños, en el informe de un maestro francés que en los inquietos días de mayo de 1968 deja a sus alumnos en libertad y goza con ellos la experiencia.

JARANA. *Alberto Cousté*

Una novela en la que el autor de EL TAROT O LA MAQUINA DE IMAGINAR, viola tabúes de lenguaje para contar con gracia y estilo los recuerdos del amor.

LAS TUMBAS. *Enrique Medina*

(Segunda edición)

La mala vida en los reformatorios, como réplica de la lucha de clases, en una estremecedora novela autobiográfica. Un nuevo autor argentino que rompe las barreras de la represión verbal para contar su historia.

HOTEL FAMILIAS. *Pedro Orgambide*

Dos novelas que calan ácidamente en la realidad argentina a través de la crueldad y el humor habituales en el autor de MEMORIAS DE UN HOMBRE DE BIEN.

EL IDIOMA DE LOS GATOS

Spencer Holst

Miniaturas fabulosas con una siniestra red de posibilidades. ¿Cuánto hace que no le cuentan buenos y apasionantes cuentos?

PROSTIBULOS. *Pedro F. Miret*.

Un narrador mexicano que envuelve hasta la asfixia con cuentos llenos de magia, presentado por Buñuel.



EDICIONES DE LA FLOR

Uruguay 252 - 1º B

Buenos Aires

Argentina

INTRODUCCION A LA NARRATIVA LATINOAMERICANA

ACERCA DEL DENOMINADO "BOOM"

Alberto Vanasco

Así como la poesía francesa de los años veinte y la novela norteamericana de la década siguiente fueron los fenómenos literarios más singulares e importantes en la primera mitad de este siglo —marcando con su sello, de alguna manera, toda la literatura contemporánea—, hoy parece ser la novela latinoamericana (y también, en cierta medida, su poesía) la que tiende a ocupar ese plano de preponderancia y gravitación en el panorama cultural de occidente. Tal *nos parece* a nosotros, por lo menos, que por estar dentro del proceso podemos no tener una idea totalmente objetiva de su desarrollo y engañarnos por la perspectiva. Sin embargo, es indudable que la novela latinoamericana ha accedido, por primera vez y de una manera natural y simultánea, a casi todas las otras lenguas que denominamos cultas. Pero lo importante es que entre nosotros, en la América de habla española, esas novelas han alcanzado una difusión inusitada y logrado una efectiva popularidad. Ese es el hecho significativo y concreto que sería útil analizar.

En otras palabras, lo más importante que nos ha sucedido en literatura últimamente es el vuelco que hemos hecho desde la periferia al centro, que la mirada ha dejado de ser dirigida hacia afuera para volverse sobre nosotros mismos. Europa deja de ser la zona obligada de consagración y esperanza y nuestros escritores empiezan a sentirse realizados solamente con el reconocimiento de su propio público. Antes de 1950 el no-

velista latinoamericano era un ente remoto (de tipo académico, muchas veces, como Eduardo Mallea o Rómulo Gallegos, y algunas otras, revolucionario, en su momento, como Jorge Icaza, el de *Huasipungo*), las editoriales difundían, sobre todo, la producción extranjera y los lectores se atiborraban de traducciones. De otra manera: los autores latinoamericanos no escribían, porque las editoriales no publicaban, porque los lectores no consumían, y los lectores no consumían porque no había autores. El círculo vicioso era de fierro, casi imposible de quebrar. Sin embargo, a partir de 1950, se rompe en todas sus partes; hay autores que escriben, lectores que consumen y editores que editan. ¿Quiénes fueron los primeros en romper ese círculo? Ninguno de ellos en particular porque la ruptura fue simultánea en cada uno de sus sectores.

Ahora bien, el público parece volcarse hacia sus novelistas como buscando en ellos la expresión o el esclarecimiento que no halla en los gobernantes ni políticos ni militares, en los hombres públicos que por su función específica estarían más capacitados u obligados a asumir esa representatividad. América Latina experimenta el despertar político y económico del Tercer Mundo, empieza a sentir la necesidad de la liberación, y la acción de algunos dirigentes revolucionarios, ciertos movimientos populares y nacionales como el peronismo, la revolución cubana y las continuas crisis que descalabran cada vez más la situación de la clase trabajadora, hacen que las estructuras verdaderas de la sociedad latinoamericana vayan quedando a la vista, y el hombre sudamericano, entonces, quiere saber sobre él mismo, se pregunta por su realidad, y empieza a leer psicología, sociología y literatura. En la literatura los elegidos son los novelistas.

¿De qué manera responden éstos a esa demanda? Todos estos escritores pertenecen a la élite cultural de sus respectivos países, con alguna excepción, como García Márquez. Todos ellos intentan llevar más allá los medios de expresión, los problemas formales y los recursos temáticos que han heredado de esa misma élite de que provienen. Bordean la fantasía (con García Márquez y otros), y la metafísica o la alegoría (Cortázar, Onetti y demás), acometen los experimentos de lenguaje (todos ellos) y las innovaciones técnicas (todos).

explotan el humor (casi todos), plantean conflictos culturales, psicológicos o existenciales casi exclusivamente obviando directamente lo socio-histórico. (Hay excepciones, como la de Vargas Llosa con *La ciudad y los perros*, donde hay una crítica frontal a la sociedad, aunque al precio de gruesas concesiones al naturalismo; y en *La casa verde* la preocupación formal prepondera otra vez siguiendo la tendencia general y la excepción desaparece).

Hay entonces un divorcio evidente entre lo que el público esperaba de sus escritores y las obras que éstos les entregan. Aparecen libros bizantinos y enigmáticos, de sutiles efectos que a veces se agotan en la broma o el sarcasmo, que para nada tienen en cuenta la realidad inmediata y agobiante que nos rodea. Libros casi siempre incomprensibles, que hacen sentirse a sus lectores profundamente ignorantes y majaderos, salvo verdaderas excepciones como *Cien años de soledad*, de García Márquez, aunque resulte prácticamente imposible desentrañar sus claves, alusiones o referencias a las preocupaciones cotidianas. ¿Es que estamos en presencia, otra vez, de una literatura embrutecedora, como la que durante cincuenta años doblegó el intelecto y el espíritu del sudamericano? Cuando se arriesga una denuncia o una crítica en esas obras se aplica por lo común en el pasado, porque en el presente el sentimiento general está contra el peronismo, entre los autores argentinos, o contra la revolución cubana, es decir, coinciden en lo importante con la reacción. ¿Es ésta una literatura reaccionaria? Todos estos autores declaran o demuestran sostener posiciones o actitudes políticas de izquierda, con la excepción de Jorge Luis Borges, a quien alcanza también el auge al cabo de muchos años de restringida notoriedad, como sucedió asimismo con Juan Carlos Onetti y Alejo Carpentier.

Pero hay algo mucho más significativo, y es que estos escritores son aceptados y promovidos por una crítica que teóricamente predica la literatura comprometida y desmitificadora, de tendencia popular y revolucionaria. Veamos, por lo tanto, los aspectos positivos de esta ola explosiva. La verdad es que no hay ninguna clase de golpes bajos al vientre del sistema, ningún cross a la mandíbula, como recetaba Roberto Arlt, pero hay otras cosas,



DEFENSA DE LA NOVELA

J. C. Martini Real

Las académicas disquisiciones en torno a la novela y a una supuesta e infausta crisis del género —ideas bastante bien divulgadas en nuestro medio, y no hace mucho de esto, por cierto— le dieron a José Ortega y Gasset, entre otras cosas, la oportunidad de quedar definitivamente como el falso profeta de nuestro tiempo. Por aquel entonces, en la época que el pensador español brillaba con las promocionadas exposiciones de sus augurios, América Latina se preparaba a vivir otra de sus etapas decisivas: José Eustaquio Rivera, Rómulo Gallegos, Ciro Alegría, Miguel Angel Asturias, entre otros, inauguraban de algún modo el actual fenómeno novelístico, que en menos de pocas décadas aportaría una de las más importantes revonaciones a la literatura del siglo XX.

Pero tal movimiento no surgió por un simple espíritu de contradicción a los vaticinios del autor de La rebelión de las masas ni en nombre de la novela como género, sino como una expresión nueva, una faceta más, dentro del proceso histórico de un pueblo por revelarse a sí mismo. Si bien al principio coincidió con la afirmación de una conciencia burguesa nacional y en insipiente maduración —muchas veces chauvinista y sin comprender la balcanización latinoamericana—, hoy sus objetivos son de mayor alcance, y sería torpe no considerar esta eclosión literaria como uno de los momentos o formas de la lucha revolucionaria de uno de los pueblos del Tercer Mundo. Por eso se hace necesario señalar ciertas claves y condiciones para asegurar este hecho cultural, tan útil para la integración nacional latinoamericana. Y tan peligroso por lo contrario.

Es sabido que ningún género literario ha jugado un papel histórico y específico como la novela en Occidente. “La novela no es cualquier ejercicio narrativo sino un determinado procedimiento que dentro de la historia general de la narrativa se da a partir de una época bastante precisa, se desarrolla en una dirección perfectamente definida y culmina —podemos agregar— a lo largo de dos centurias seminales, los siglos XVIII y XIX que corresponden a la plenitud de la sociedad bur-

guesa europea", dice Jaime Rest en su trabajo *La novela tradicional*. Pero es conveniente admitir que la novela europea había escapado del lugar de su gestación y hasta de su continente, y que llegaría a su mayor intensidad recién en Rusia y Estados Unidos. *Aquello que comenzó prefigurado con el Decamerón y que lograría su concepción clásica y primera con Don Quijote de la Mancha, no podía delimitarse —tal vez por su misma esencia— en algo definitivo y cerrado, y menos pertenecer con rigurosidad a un status social o geográfico perentorio.* "Stendhal y Flaubert, a quienes se puede agregar Balzac —había dicho antes Eliot—, son exploradores del alma individual tal como se da en una etapa particular de la sociedad; y en estos escritores es posible hallar en igual proporción sociología y psicología individual. Por cierto, ambos aspectos son manifestaciones de un mismo hecho; y los mayores novelistas franceses, de Stendhal a Proust, nos ofrecen la crónica del ascenso, predominio y decadencia de la alta burguesía." Sin embargo, esto acaeció en Francia y sólo apunta a la novela realista; será muy distinto en Melville o Dostoievsky. *Aemás, Eliot, Weidlé y otros afirmaron tesis que Kafka y Joyce rebatieron en corto tiempo, en la misma Europa. No podemos creer, ya, que la novelística europea ha llegado a su fin, ni menos que debería forzosamente sucumbir la novela por ser un neto producto europeo burgués. Acaso, ¿el teatro no nació en Grecia como rito y perduró en Occidente como una forma de arte? No existe, por cierto, ningún tipo de expresión o comunicación humana que a través del tiempo conserve una funcionalidad rígida o definida dentro de un marco social o como desencadenante de un factor económico determinado. Sería anacrónico considerar un hecho artístico como reflejo directo y mecánico de una realidad social o de un mero individuo; absurdo por demás, un género literario, el mismo precisamente que atenta contra el concepto de "género" como singularidad esquemática.*

¿Por qué la novela y no el cuento, la poesía o el teatro? se preguntarán algunos. Nos llevaría tiempo exponer las cualidades o fronteras de cada género: porque ninguno es excluyente de los otros. Hay un dominio de la poesía, como otro del cuento, y así sucesivamente. Aunque la novela —y por algo siguió paralelamente a la historia de Occidente para que se pronostica-

se una crisis final del género— parece corresponder a una totalidad artística diferente, en donde las licencias perdieron su vigencia en el momento mismo en que ingresa o se concreta como forma literaria. Sería arriesgado tildarla de *Summa*, pero resulta bastante aceptable la idea de *versión total*. Algo así como una bolsa de libertades, que insta a ser identificada con la vida; porque, de una u otra manera, la novela tiende a romper con la visión limitada del conflicto humano.

Es una concesión lícita, pues, otorgar a la novela aquello que le pertenece. "Sobre formas literarias se tiene que interrogar a la realidad, no a la estética" (B. Brecht): de ahí, los procedimientos nuevos incorporados (de los otros géneros literarios, del psicoanálisis, del cine, del teatro, del periodismo) y de los argumentos vírgenes descubiertos día tras día. *Cualquier teoría acerca de la novela deberá seguir su desarrollo y el cauce histórico que la posibilita y que, por otra parte, predispone su evolución. Puede darse una gran novela o buen novelista en un país, en cierto tiempo, y no significa que en ese país y en ese tiempo exista verdaderamente la novela. Para hablar de la novela, decía Carpentier, es menester que haya una novelística.* Sin embargo, el hombre no es tan viejo como se dice —con pocos milenios de historia escrita—, ni el género novelístico tampoco. A partir del Renacimiento, ese hombre histórico y terreno denuncia y se denuncia en los dramas de su marginación. América irrumpe en la historia grande, apenas hace cinco siglos, y lucha, padece, se prepara, evoluciona; es conquistada, colonizada y ultrajada, con distintos caracteres, y en la misma forma, dividida en dos bloques, signada la suerte heroica del grupo indígena-latino en la propia incorporación del mundo americano a Occidente. El siglo XIX verá a América Latina en pugna por su independencia y unificación. Luego, el fracaso: la balcanización imperialista, y cien años de luchas parciales, de continuas derrotas y pequeños triunfos, la odisea de un pueblo por no perder su rumbo vacilante pero grandioso. La novela hubiese sido prematura, por no decir imposible, como lo demuestran los pocos intentos que se registran, antes de 1920. La poesía marcaría la vanguardia y prepararía, en cierto modo, la aparición del actual fenómeno narrativo. *En el acontecer de todos los pueblos, la novela es un género tardío, tal vez una modalidad de expresión*

madura y reflexiva y en relación con las fuerzas productivas del desarrollo de las sociedades; la presente novelística latinoamericana corresponde a un tiempo cronológico preciso de la conciencia histórica de su pueblo: ¿Qué surge, pues, en un primer análisis del boom, cómo relacionar la especificidad literaria con las claves socio-históricas que la fundamentan y a qué remite lo positivo del acontecimiento?

LATINOAMERICA: CONTINENTE NOVELESCO

Augusto Roa Bastos

El auge, o mejor dicho, el estallido de la novela latinoamericana ha puesto de resalto, entre otras cosas, la madurez, la condensación interior de una cultura comprimida por las presiones, de pronto ya intolerables, de su atraso material, de su situación de dependencia; de una cultura comprimida y al mismo tiempo altamente dinamizada, explosiva, bajo el juego de acciones e interacciones entre esta base de una civilización material atrasada y tributaria y la superestructura cultural abierta al cambio, ávida del cambio, anunciadora de mutaciones, de transformaciones verdaderamente revolucionarias. Y no solamente en el terreno político. En un sentido general, es la situación en su conjunto de lo que se ha dado en llamar Tercer Mundo, con mucha precisión semántica e histórica, y que en América Latina, acaso por la misma unidad de lengua y tradición, de destino, pese a sus artificiales fraccionamientos políticos, asume una conciencia más clara del fenómeno y del alcance de sus proyecciones. Podría decirse que esta situación, declarada, aludida o soslayada por los novelistas, se ha convertido en la materia prima de nuestra novela actual. En todo caso, sobre este campo de tensiones que se va densificando cada vez más, es donde se inserta y se nutre el trabajo de nuestros escritores, no importa cuál sea su estética, sus condicionamientos ideológicos, en una palabra, su visión personal de la vida y del mundo.

Por ello mismo también, esta "explosión" de la novela expresa tal vez de un modo más flagrante que otros géneros literarios y más aún que otras disciplinas —la sociología, la historiografía, por ejemplo—, las contradicciones profundas de nuestra

sociedad: la crisis global que la afecta en todos sus niveles. Registra la drástica ruptura de un ritmo sincrónico entre el peso muerto de un pasado que se quiere negar, superar, y las necesidades insoslayables de un futuro inmediato que es proyectado sobre este diseño, sobre esta línea de fuerza de tales necesidades y aspiraciones. Y lo que es mejor aún: registra esta ruptura conjugando de una manera también cada vez más potente y definida el pulso de la vida colectiva con los modos de la creación individual. Ello se produce, además, con el aprovechamiento al máximo de los aportes, de las tendencias, de los elementos germinales o fertilizantes que han dejado los precursores, sin otra condición que la de su legitimidad creativa.

El mismo estallido de la novela latinoamericana —un fenómeno que ha sobrepasado las previsiones de los sociólogos, de los historiadores de nuestra cultura y que está llamando poderosamente su atención—, la exacerbación o desintegración de sus formas, el encarnizamiento en las tentativas experimentales, su agresividad polémica y problemática, serían otros tantos indicios de su reacción ante la crisis y, por consecuencia, la reacción —en un plano más técnico— de una necesidad imperiosa, sentida por el escritor de ficciones, de lograr que la materia verbal vuelva a adecuarse a sus intuiciones. No digamos ya la reacción ante los estereotipados esquemas regionalistas, naturalistas o dialectales, superados luego de una excesiva longevidad en nuestra novela tradicional de "lo" americano. La madurez de una cultura se expresa justamente en esta capacidad de selección y asimilación de las riquezas potenciales a este continuo que brota de una fuente común; de hacerlo sin anteojerías mentales, negándose a las trampas de los prejuicios ideológicos, de las supersticiones de toda índole; aun de aquéllas que se dan con signo aparentemente "progresista", y que no esconden en el fondo sino una nueva forma de dogmatismo cerril: esas manías de la confiscación sociologista —en el espíritu de secta más grosero o ingenuo— que hoy por fortuna —al menos en los más lúcidos y responsables, ya sean productores, enjuiciadores o simplemente consumidores de literatura— van cediendo bajo el impacto de esta deslumbrante etapa de creación americana, forjada al filo de la inquietud revolucionaria que la conmueve sísmicamente en to-

da su extensión, en toda su profundidad, y que no necesariamente asume en todos los casos los caracteres típicos o tópicos de la "denuncia", del "mensaje", de la "protesta", o más recientemente aún, de la "contestación".

En estas condiciones de ebullición, de conflagración de energías, la realidad de nuestra América en su conjunto se ha hecho novelesca, en el sentido de que todos sus elementos, toda esta "materia prima", caldeada a la misma temperatura en que trabaja la imaginación, se constituye en el significativo primordial de lo mítico, de lo utópico, en el corazón mismo de lo cotidiano, de lo posible, de lo históricamente concreto. Y no es una objeción irrefutable el hecho de que esta deslumbrante etapa de creación, estos fogonazos de novelas de primer orden —algunas de ellas verdaderas obras maestras— desborden y sobrepasen el nivel de comprensión y percepción del lector medio o sean prácticamente inaccesibles o ininteligibles para el lector masa, el más necesitado de esta suerte de apoyo, de nutrición, de iluminación imaginativa. Este es otro de los aspectos curiosos y por el momento inexplicables del fenómeno. Pero lo cierto es que todo arte de avanzada ha tenido siempre una función o, al menos, un carácter de acción o de interpretación precursora. Y tal es la calidad arquetípica de lo novelesco, desde Cervantes hasta nuestros días.

LA CONTINUIDAD DE LA CULTURA

Alberto Vanasco

Esta generación del *boom* —de esa forma— acaba de una vez por todas con la duplicidad que desgarraba y deformaba nuestras literaturas, esto es, termina con la existencia de dos realidades literarias, una oficial, reconocida, en la superficie, y otra subterránea, sumergida, negada; la primera cultivada por correctos y dóciles literatos de actitud profesoral y la otra sustentada penosamente por rebeldes, alucinados y muchas veces resentidos. A partir de ellos la literatura latinoamericana que se conoce y trasciende es la que realizan los escritores auténticos, según la perspectiva de cada uno.

Surgió con ellos una nueva oficialidad, pero ahora viva. Y esto

lo han conseguido, en espontánea y unánime coincidencia, sin hacer ninguna clase de concesiones al mismo *boom* que los ha lanzado a la popularidad y que el interés de los lectores promueve y sostiene hasta el presente. Han hecho su obra atendiendo a sus propias preferencias y necesidades, en una labor individualista y autónoma. *Han tomado —como dijimos— los mismos valores de la élite cultural a que pertenecían y les han dado sus propias formas, y a falta de una tradición homogénea han inventado su propia tradición.* Vale decir, en lo que se refiere a las letras, la continuidad de la cultura, en la revolución, estaba asegurada.

Pero hay que advertir que cuando un escritor que proviene de la clase media habla de continuidad de la cultura puede sospecharse que lo que desea es conservar, de alguna manera, la vigencia de la tradición cultural en la que se ha formado y a la que, sin duda, ha contribuido con su obra. No cabe duda de que un sentimiento de ese tipo se halla presente en toda tendencia a la conservación. La pretensión de la permanencia de los productos de la creación es un sentimiento justificable en todo artista y nunca deja de estar presente en cualquiera de sus planteamientos.

Pero, aparte de ello, el hecho concreto de la continuidad de la cultura puede formularse y, de hecho, se ha presentado siempre de ese modo, en términos totalmente objetivos y categóricos. Por una parte la continuidad de la cultura se ha mantenido siempre a través de grandes transformaciones sociales y de profundas perturbaciones históricas. Por otro lado, la necesidad de su mantenimiento puede preconizarse sólo a fin de que ciertas experiencias no tengan que ser repetidas con un sentido similar, para que no deban transitarse dos veces las mismas etapas. La procuración de la continuidad de la cultura no puede tener otra finalidad que la de posibilitar el enriquecimiento o la profundización de la actividad creadora en algún cierto sentido, sobre todo en cuanto pueda contribuir al cumplimiento mismo del cambio evitando que se produzcan en el desarrollo cultural hiatos demasiados pronunciados que puedan dar lugar a esa clase de errores o reacciones o frustraciones que generalmente sirven de pretexto a la contrarrevolución.

¿UNA NARRATIVA REVOLUCIONARIA?

Luis Gregorich

¿Qué relaciones estructurales guarda la nueva narrativa de América Latina, en todos sus niveles formales y significativos, con las transformaciones revolucionarias ocurridas o en vías de ocurrir dentro de las sociedades que la originan? ¿Cómo conectar la verdad artística de esta nueva narrativa con los programas de liberación del hombre que contienen los proyectos de una sociedad socialista?

Para los que no creemos que el arte —y menos, el literario— sea una isla privilegiada y atemporal y más bien lo concebimos como una actividad creadora con sus propias leyes y tensiones pero que menta e ilumina los mismos fenómenos sociales e individuales que otras disciplinas de acceso a la realidad, para los que creemos que el socialismo resulta todavía uno de los mitos fecundos capaces de operar en la historia y la conciencia humanas, nada más lícito que hacerse estas preguntas. No implica ello que podamos contestarlas completamente: pero si las planteamos en sus aspectos más característicos, tal vez comencemos a hacerlas innecesarias.

Uno de los rasgos de la nueva narrativa —no sólo de la latinoamericana— es la presencia en el lenguaje y la estructura de sus obras de la disgregación de las pautas de todo orden que cimentaron el auge de la sociedad capitalista burguesa. De ninguna manera esta disgregación ha podido alcanzar grandeza artística a través de formas discursivas o utilizando estructuras realistas tradicionales; por eso debe rebatirse el historicismo de corto alcance de Lukács, que prefiere las novelas de Thomas Mann a las de Kafka y Joyce, solo para dar coherencia a una teoría del realismo narrativo sin cortes ni discontinuidades. En rigor, las obras que están más cerca de la revolución y del socialismo son las de Kafka y Joyce, que asumen sin concesiones, en la interioridad de su actividad específica, la crisis del mundo en que viven, y no las de Mann, que recogen formas y lenguajes dados para "opinar", con postura olímpica y goetheana, sobre la sociedad contemporánea. Poco importa, para el caso, que momentáneas razones de política cultural o miopía administrativa impidan o hayan impedido la cir-

culación de los libros de Kafka y Joyce en los países socialistas; lo relevante es que, mientras el realismo de Mann, que oscila entre un cuestionamiento puramente discursivo y seudometafísico de su contorno y una más profunda adhesión a los rituales sociales y las convenciones estéticas del mundo burgués del que el escritor proviene, queda como incrustado en la sociedad capitalista burguesa, los intentos de Kafka y Joyce, a pesar de configurarse en esa misma sociedad (lo mismo sucede, por otra parte, con el marxismo), le erigen una crítica devastadora en todos los niveles, expresada en una suerte de incompatibilidad entre las estructuras de sus obras y las estructuras sociales que quieren sobrevivir. *Con lo cual llegamos a la primera relación básica para nuestra pregunta del comienzo: la nueva narrativa, respecto a las anacrónicas estructuras sociales en que se mueve, es incompatible, es decir, imposible, inconcebible para cualquiera de las propuestas de la vieja sociedad.*

Esto significa que las preocupaciones de los nuevos narradores latinoamericanos por renovar sus herramientas expresivas, por deshacer la ligazón con el costumbrismo realista o el psicologismo de filiación europea, constituyen su mejor carta de presentación para la empresa revolucionaria que los compromete con el futuro. *La vigencia y el alcance artísticos de sus novelas no se agotan aquí; tampoco está todo dicho respecto a sus deberes de ciudadanos y de militantes, si es que admiten estos roles; pero la vinculación queda establecida, y no podrá quebrarse, salvo una regresión que será a la vez artística y política.* (El caso más flagrante, dentro de América Latina, es el del cubano Guillermo Cabrera Infante; su novela *Tres tristes tigres* es una de las más auténtica y minuciosamente revolucionarias de las nuevas promociones; después de escrita la obra, el autor se separó de la Revolución Cubana, se radicó en Londres y se dedicó a criticar el régimen de su país desde una perspectiva de delirio anticomunista. Puede pronosticarse —en vista de la publicación de algunos fragmentos y nuevos relatos de Cabrera Infante— la recaída en una literatura exclusivamente lúdica, la sumisión a modelos prestigiosos, el esquivo de los riesgos que suponía la apertura de *Tres tristes tigres* y que obligaba al autor a una sutileza y a una profundidad semejantes en todos sus otros planos de acción).

No quiere decir esto que los nuevos narradores asuman las modificaciones de su realidad a un nivel meramente técnico y artesanal. El injerto de técnicas expresivas avanzadas en un contexto mental e ideológico tradicional origina esas obras ambiguas que simultáneamente se ven tironeadas por el formalismo y el conformismo y cuyos estratos aparecen desarticulados y sin soldarse jamás en una unidad superior. Las obras verdaderamente significativas se presentan, desde un comienzo, con sus estructuras expresivas "impregnadas" de la nueva situación social, ética y psicológica; así, la ironía trágica y el uso de monólogos interiores e inversiones en la cronología resultan, en la obra de Rulfo, las más seguras vías de acceso a las normas en disolución de un mundo campesino acorralado por el progreso; en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, el realismo mágico y la apelación a procedimientos de crónica que constantemente se ven asediados por una dimensión poética que otorga al cuadro una rara plasticidad, ejemplifican una nueva concepción de la historia y de la vida en América, cuya propuesta principal es la existencia de formas de vida y de muerte genuinas y vírgenes, en los que los modelos europeos apenas han actuado a manera de capas superpuestas y nunca insertándose en profundidad; en *Este domingo*, de José Donoso, el análisis de hechos de conciencia y la utilización del lenguaje cotidiano tiende a presentar, en adecuadas estructuras narrativas, algunos de los mecanismos psicológicos principales que brotan de la vida social burguesa: recaídas edípicas, proyecciones de la infelicidad personal, disgregación de la personalidad; en la ya citada *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, el uso de las más variadas técnicas de la "obra abierta" ilumina, en una especie de negativo, las violentas contradicciones sociales de la Cuba batistiana.

La nueva narrativa y el proyecto revolucionario tienen, pues, objetivos en común y negaciones compartidas que los acercan estructuralmente, pero que, desde luego, no son suficientes para igualarlos y confundir sus campos de actividad. Un arte "posible" frente a la imposibilidad vetusta de los jirones del arte tradicional del mundo burgués, una sociedad "posible" frente a las deformadas supervivencias de la sociedad capitalista, son dos términos complementarios cuya fusión concreta sólo podrá tener lugar —si es que ello ocurre alguna vez—

en una nueva situación humana total, en la que el arte aparezca despegado de la vida social y donde ésta no obligue al arte a refugiarse en lamentables torres de marfil. Mientras tanto, la tensión hacia el futuro —en la que tanto el proyecto revolucionario como el nuevo arte conservarán sus formas operativas específicas, sus lenguajes peculiares— continuará uniendo a quienes quieren transformar a la sociedad y al hombre y a quienes pretenden expresarlos, con mucha más fidelidad que la dada por consignas dogmáticas o realismos socialistas. *En una concepción semejante, no caben las escatologías: ni el arte se ha acabado, y debe necesariamente transformarse en otra cosa, ni la sociedad humana marcha al aniquilamiento; a lo sumo, este sentimiento apocalíptico marca el final histórico de cierto arte y de cierta sociedad.*

Terminemos haciendo un severo llamado de atención a quienes proponen la reducción u homologación elemental de las obras narrativas y literarias en general a las condiciones políticas y sociales del medio en que han sido producidas; esta tarea sólo puede tener sentido junto al análisis de grandes períodos históricos o de grupos sociales definidos, nunca desde la perspectiva del mero reflejo coyuntural. De esta manera el valor subversivo y revolucionario de la nueva narrativa no ha de depender de consignas partidarias ni de predilecciones temáticas momentáneas, sino de una fidelidad más profunda —y asumida en su propio terreno— a la transformación de la sociedad, que incluye también la transformación del papel del escritor y de la función de la lectura. Despejar este valor, contrastarlo con los escamoteos estetizantes o formalistas, puede ser a su vez el cometido de una nueva crítica que quiera, asimismo, cumplir con un proyecto revolucionario.

LITERATURA Y POLITICA

Jaime Mejía Duque

El *Periquillo Sarniento*, considerada la primera novela latinoamericana, del mexicano Lizardi, publicada en 1816, o sea en el centro de la coyuntura de las guerras de independencia, es medularmente política. Es la época en que menudean las sátiras teatrales y los epigramas, muchos de ellos anónimos, ins-

pirados por las "sociedades democráticas" o emanados de ellas (similar a lo que ocurría en Rusia en el mismo período a raíz de la propagación de las ideas liberales entre la juventud aristocrática: de ahí el drama de los decembristas y las vidas y obras de un Pushkin y un Lermontov).

Nos hallamos pues lejos, en la literatura latinoamericana desde los tiempos de *Periquillo Sarniento*, del criterio profesionalista de Stendhal: "Escribir de política en una obra literaria produce el mismo efecto que un pistoletazo en medio de un sublime concierto. Resulta algo así como una grosería que, como tal, siempre llama la atención" (*La Cartuja de Parma*, capítulo XXIII). También es cierto que esta opinión surgía varias décadas después de consumada la obra literaria y política de los enciclopedistas, y que polemizaba contra los románticos cuyo populismo sentimental de fondo reaccionario repugnaba a hombres como el autor de *La Cartuja* y Enrique Heine.

Hoy la literatura en Latinoamérica se independiza de la política en sus formulaciones inmediatas y específicas, como forma distinta, no intercambiable, de conocimiento y recreación. El escritor asume su función sin remordimientos agitacionales y corre el riesgo de su propio campo de posibilidades aunque comparta cada vez más el destino de la revolución. Más centrado en la literatura que los "estetas" criollos de ayer, ni siquiera necesita debatir el sueño aislacionista de aquéllos.

Independizarse de la política no significa, desde luego, que la literatura se desentienda de la praxis social, pues a este nivel de los hechos tal indiferencia es imposible; sino que se asume como arte, gana conciencia de sus medios, de su lenguaje, que no puede ser el de las luchas sociales y sin embargo, gracias a los elementos suscitadores de conciencia que pone en juego, *participa* de ellas implícitamente como expectativa que subyace al proyecto mismo de escritura, que da la tonalidad afectiva del estilo y hasta condiciona la gama de planteos probables en cuanto a la solución de problemas estéticos (las llamadas "figuras", los tropos y recursos técnicos del escritor derivan de esa actitud esencial devenida situación generatriz de estilo y que es el modo de hacerse el individuo escritor: una retórica recubre —y denuncia— una toma de posición, como forma

de asumir la vida y que por eso es algo mucho más radical y complejo que la mera consecuencia de un "principio", aunque va de suyo que también contiene una ética). De ahí el que la noción de "reflejo" se nos revele mecánica e inadecuada para la crítica y la teoría del objeto literario. Pues lo que se denomina mediaciones en la plasmación literaria respecto de la situación histórica o biográfica originaria, no viene a ser sino la acción que los fines de toda escritura literaria (*imaginario* que individualiza una cosmovisión) ejercen desde dentro en ella a medida que se da a través de las infinitas alternativas de la palabra, a medida que cristaliza en texto.

Esta literatura se aligera de la anécdota política —la reelabora fabulándola— y reivindica su especificidad lingüística, se afirma —se vive— a través de una forma de comunicar que es cualitativamente diversa a la del discurso político. La dialéctica interna que en ella ha generado la autonomía formal respecto de los "compromisos" inmediatos, la impulsa también a superar su tradicional pasividad frente a los modelos europeos y norteamericanos, puesto que aquel proceso de determinación "formal" es, a todos los niveles del ser de lo literario, un proceso de individuación.

A costa de la experiencia de varias generaciones de escritores hemos arribado a una certidumbre que se enriquece con cada nuevo acierto. Por eso lo que antes era amenazada excepción (un Machado de Assis, un Quiroga, un Rivera), ahora es lícita exigencia. La literatura latinoamericana ha llegado a la edad de la razón, es responsable de sus pretensiones de universalidad y de sus opciones de procedimiento. Como dijera Octavio Paz, *por primera vez somos contemporáneos de todos los hombres*.

LA ACCION DEL LECTOR

Mario Benedetti

La comunicación que evidentemente se va estableciendo entre autor y lector, ese alcance de la obra literaria a sectores de público cada vez más amplios, trae consigo también nuevos reflejos, nuevos deberes, nuevas leyes de interrelación. Cual-

quer lector medianamente sensible o inteligente, está hoy dispuesto a admitir que el escritor lo provoque, lo contradiga, lo vapulee, lo haga pensar, le contagie dudas; lo que generalmente no está dispuesto a admitir, ni mucho menos a perdonar, es que el escritor (entiéndase bien, el *escritor* y no el *personaje*, a quien algunos críticos tienen la abusiva tendencia de identificar invariablemente con el autor) contradiga sus propias convicciones, se traicione a sí mismo. Vale la pena relevar este aspecto de la vigilancia que ejerce el lector latinoamericano sobre sus autores, en especial porque semejante actitud no se corresponde exactamente con la del lector norteamericano o europeo.

Por supuesto, la nueva exigencia nace simultáneamente con otro fenómeno: el deterioro del político profesional. En América Latina, éste se halla demasiado corrompido, burocratizado, anquilosado, como para que el hombre común pueda confiar en un planteo honesto y creador, milagrosamente formulado a partir de esa venalidad o aquella rutina. La verdad es que los viejos caudillos de obsesión nacionalista se han ido apagando, y los líderes principistas se han vuelto amnésicos. Una terca e inmortal gerontocracia sigue atornillada a sus pedestales, aparentemente sensible a los clamores pero en realidad desentendida de un auditorio que, en el mejor de los casos, bosteza, y, en el peor, se muere de hambre. El político profesional, aunque todavía conserva el poder, ha perdido el papel de orientador. Sería absurdo, y peligrosamente ingenuo, pretender que el escritor ha sustituido al político en esa función, pero lo cierto es que hay un sector de público que estaba descolocado y confuso y no sabía a quién acudir para que le explicara qué estaba pasando en el ancho mundo. Casualmente, el escritor estaba a mano; ese escritor que, en el mismo momento, estaba tratando de explicarse a sí mismo parecidos problemas. Si la gente acude a él, es porque los otros que podrían iluminarla, o están corrompidos (como en el caso de los políticos) o hablan y escriben (como en el caso de los técnicos propiamente dichos: los ecónomos, los sociólogos, los antropólogos, los psicólogos) un lenguaje demasiado especializado, demasiado esotérico. Los escritores, en cambio, y especialmente los narradores y los dramaturgos, hacen hablar a sus personajes, y éstos, aunque expresen un pensamiento especializado, por lo general lo di-

cen en palabras corrientes. No obstante, después de haber sufrido en carne propia la amnesia de los políticos principistas, el lector se ha vuelto desconfiado. Así que, cuando lee, no le alcanza con asentir, no le alcanza con conmoverse o indignarse; también se siente obligado a vigilar la conducta del escritor, para asegurarse de que éste habrá de seguir mereciendo su confianza.

Es posible que el escritor latinoamericano no estuviera preparado para soportar esa exigencia. En realidad, la historia anduvo demasiado rápido, y en un abrir y cerrar de ojos incluyó revoluciones, acabó con imperios, provocó catástrofes. Como no estaba preparado, el escritor cayó fácilmente en el estupor, y el estupor lo llevó a definirse. Unos se definieron por horror a la militancia; otros, por horror a la evasión; muy pocos, por atracción, por amor, por afinidad. No descarto que escritores y lectores europeos, acostumbrados a considerar obra y conducta en compartimientos estancos, sonrían frente a semejante provincianismo. Sería necio que nos agraviáramos con esa sonrisa que, después de todo, es la sonrisa del desarrollo. Pero en nuestros países (desnivelados, caóticos, y, por supuesto, subdesarrollados) el producto literario crece inevitablemente entrelazado con lo social, con lo político. Por eso, cuando en América Latina el público vigila la conducta de un intelectual, éste no siempre tiene el derecho de interpretar que está siendo agredido con una curiosidad malsana; más bien se trata de un expediente (quizá un poco primitivo) que el público inconscientemente elige para demostrarle que su pensamiento y su palabra tienen eco, o sea que importan socialmente. Ese interés, esa vigilancia, esa atención del lector, han tenido a su vez repercusión en la obra creadora. Hoy sería fácil confeccionar una importante nómina de buenos escritores latinoamericanos que empezaron escribiendo narraciones fantásticas o juegos intelectuales y hoy están —en cuanto escritores, y sin hacer panfletos ni abdicar su condición de literatos— metidos hasta la garganta en el drama que los rodea o en el conflicto del que participan como individuos.

LAS LITERATURAS NACIONALES

Augusto Roa Bastos

Si es cierto que la literatura hispanoamericana nace con el Descubrimiento, es decir, con las Crónicas, la verdadera literatura americana nace con el surgimiento de las literaturas nacionales. Para la narrativa, estos tres siglos de historia colonial o virreinal son un tramo baldío, pues los primeros cuentos y novelas dignos de tal nombre surgen a partir del período independiente. Y esto no es en modo casual; conocemos las causas que cohibieron el nacimiento o, por lo menos, la difusión de la novela y del cuento en el orden cerrado y riguroso de la Colonia. Y de qué modo también quedaron ocluidos los grandes Libros y la tradición oral de nuestras culturas autóctonas, que hubieran podido fertilizar y acelerar en gran medida el proceso de nuestro mestizaje cultural que es el carácter y la clave de este proceso.

Nacidos la novela y el cuento bajo el sello de la observación directa de la realidad en el enfrentamiento del contorno físico y humano, en el examen de los problemas de la época y de las necesidades permanentes del hombre estos géneros fueron, desde sus comienzos, esencialmente realistas; aportaban una voluntad de análisis y una visión crítica de la realidad —las dos cualidades definitorias de la novela burguesa—; pero un género de tal índole no podía florecer sino con el cuarteamiento de una sociedad semifeudal, celosa de sus fueros basados en el privilegio, en la opresión política y en la exacción material. La primera tarea que se impuso entonces nuestra literatura de imaginación fue la de apuntar crítica e ideológicamente contra sus estructuras. Ella le impondría también desde el comienzo, casi más que la preocupación de orden estético, la preocupación social de orden ético, para intervenir activamente en la transformación de esta sociedad, el carácter de una insurrección y de una acción contra el espíritu colonial cuyos vestigios persistían fuertemente, incluso después de la Independencia, ya que el lento proceso de descolonización, interrumpido en muchos aspectos de nuestra realidad, no ha logrado liberarla de su enajenación y completar su autonomía, en lo político, social y económico.

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

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

Pero, además, las literaturas nacionales en Latinoamérica no están contenidas en compartimientos estancos. “La literatura desborda las fronteras —escribió Octavio Paz en el prólogo de su *Literatura de Fundación*—. Los problemas de Chile no son, demás está decirlo, los de Colombia, y un indio de Bolivia no tiene gran cosa que ver con un negro de las Antillas, pero la pluralidad de situaciones, de razas, de paisajes, no destruye en absoluto la unidad de historia y de cultura. Unidad no es uniformidad. Los grupos, los estilos y las tendencias literarias no coinciden con las divisiones políticas y geográficas”. Angel Rama concuerda con él cuando expresa: “Desde luego no hablamos de una sociedad equiparándola a patria: el panorama americano muestra varias modulaciones que responden a regiones que superan fronteras, y todo el fenómeno de

la literatura americana se sostiene sobre el afán de la intercomunicación y hasta de la homogeneización creadora”.

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

No se puede hablar en términos más concretos de los factores inmediatos de alienación (no hay más remedio que usar la mal traída y llevada palabra cuyas connotaciones se van desdibujando) que gravitan sobre nuestra vida cultural. Pero vemos que, a despecho de ellos, el carácter y el tono de nuestra narrativa tienen por denominador común un sentimiento permanente de unidad, la unidad de comunicación interhumana, de vida intra-histórica; sentimiento de cohesión que no hubiera podido existir sin esa unidad de conceptos esenciales, sin esa peculiar cosmovisión que impregna y sostiene nuestra cultura y que se manifiesta en las obras de nuestros escritores más representativos.

CONSIDERACIONES AL MARGEN DE LA N. N. L.

Jorge Lafforgue

La historia es dialéctica hasta en sus meras apariencias. Con respecto a la n(ueva) n(ovela o narrativa) l(atinoamericana) se ha pasado, en menos de diez años, de su más radical exaltación a una negativa igualmente rotunda, y hasta es posible avizorar ya las actitudes juiciosas, los signos del remanso, el balance que se quiere imparcial: esa inevitable síntesis.

Sin embargo, hay quienes aún tienen atrasado el reloj. Desde

luego ciertos académicos vetustos que se escandalizan ante cualquier delicado mecanismo suizo, puesto que tampoco conocen la arena o el sol: están más allá de todo este vaivén, en la atemporalidad del ningún lugar. En terrenos menos erosionados por la carcoma erudita, se demoran algunos protagonistas del proceso, intérpretes solícitos para el autoelogio: habiendo caratulado positivamente el caso, persisten todavía en el momento de la tesis —atrapados, ellos también, en el en sí— y niegan la negación —son remisos a la autocritica—. La demora en estos jóvenes ya no tan jóvenes se parece cada vez más a un refugio. Por último, retozan levemente contritos los augures de siempre, los notorios pontífices, los sumos sacerdotes de la gran patraña: los que antes dieron el dictamen cabal y rugieron el ditirambo enloquecido, los que exorcizaron genios a cada vuelta de esquina, y hoy se muestran igualmente asombrados y azorados ante el no ser y la nada. Naderías para uso exclusivo, en verdad. Pues si ayer batieron palmas frente a cada petardo que ponían a los santos más estóolidos, como si se tratara de la mismísima revolución, ahora se encuentran con que sus profecías no devinieron milagros duraderos. Para estos agoreros de mala muerte ha llegado la hora de la reconvención. Pero su medio es la facilidad, el dogmatismo del consumo, la sofística de la sofisticación, de allí que si en el pasado reciente fabricaron los esplendores del auge, con idéntico fervor, se apresuren a colocar en un presente menos auspicioso los crespones que instauran supuestas, negras decadencias. Ahora bien, como entre estos exaltados caballeros no todos son periodistas de protesta, hay quienes manifiestan una discreta sensatez y, en consecuencia, una mínima penetración del fenómeno real. Por momentos rozan el quehacer crítico: sus juicios se vuelven entonces más ecuanimes, quizá menos histéricos.

Lo mismo en términos no tan metafóricos: todos conocemos a profesores universitarios, investigadores sesudos u obstinados becarios que se pasan las horas, los días, los años de la vida recopilando hasta el último papelito de aquel gran escritor X de una localidad meridional de la provincia noreste de tal país southamericano, a la vez que desconocen cualquier suceso de la actualidad. Dentro de esta categoría, sus exponentes más virulentos y respetables serían aquellos que, sin

caer en la ignorancia simple y llana, continúan exagerando los valores de regionalistas como Rivera, Gallegos o Icaza en detrimento de quienes les siguieron con ímpetus renovadores (recuérdese la ejemplar, en tal sentido, intervención de Manuel Pedro González en el *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, México, F.C.E., 1967).

El eje de estas coordenadas condenatorias, al igual que el centro del "ruido" con respecto a la n.n.l., debe buscarse en la santísima trinidad (Julio Cortázar, Vargas Llosa y García Márquez) y sus colaterales (de Carlos Fuentes a Guillermo Cabrera Infante). Por su parte, estos narradores —que sin duda constituyen el pivote de un importante movimiento real— parecieran haberse cerrado sobre sí mismos, segregando una especie de cristalización a la defensiva más allá de sus gestos soberbios. En gran medida esta actitud responde a las presiones que se generan a partir del endiosamiento (o integración social o estatuto del escritor consagrado), de las fulguraciones de la bilis y aun de las críticas más justas. En el pináculo de su gloria la mafia ya no muestra la lozanía de antaño: un deterioro sutil la amenaza, la corroe sin compasión. Algunos de sus desprestigios no son infundados. Por ejemplo y sin ir más lejos, a nivel de la producción crítica: el artículo de Fuentes (en el suplemento cultural de *¡Siempre!*) podía resultar precursor a fines de junio de 1964; en los años siguientes las declaraciones de estos narradores y hasta algunos de sus escritos (por ejemplo, los artículos de Cortázar y de Vargas Llosa "descubriendo" a Lezama Lima o el ensayo del mismo Fuentes sobre *La nueva novela hispanoamericana*, México, Mortiz, 1969) podían incluirse sin menoscabo en la polémica del momento, en cierto sentido aún arremetían contra la modorra académica; hoy, en cambio, el libro que Mario Vargas Llosa dedica a su amigo colombiano (*García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona-Caracas, Barral-Monte Avila, 1971) es objeto de una aceptación significativa: publicaciones que se habían mostrado particularmente reticentes frente a la novelística del escritor peruano han aplaudido sin reservas su última contribución a la mayor gloria de la demonología o, tal vez, de la amistad. Sin embargo, nadie que se acerque a ese grueso volumen con una actitud de mínima cautela e imparcialidad podrá dejar de advertir su circularidad y su anacronismo teórico. Pues, por una

parte, esta obra revela más sobre las concepciones literarias de Vargas Llosa que acerca del mundo imaginario presuntamente relevado y, por otra, restituye —como lo ha puntualizado Angel Rama— un concepto básico de la estética romántica: “el escritor inspirado, el escritor protegido de las musas, el escritor de la intimidad terrible y sagrada, el escritor poseído por los demonios” (“Demonios, vade retro”, nota reproducida en el número 8 de *Nuevos Aires* y que, publicada en *Marcha* de Montevideo, dio lugar a una polémica entre el novelista peruano y el crítico uruguayo, cf. los números correspondientes al 21 y al 28 de julio pasado).

El tercer elemento disociador en el proceso de la n.n.l. se ha generado a partir de sus niveles de producción extrínseca, o sea en los engranajes de propaganda y venta de la maquinaria comercial que gira en torno del libro. Sólo señalaré —dados los límites de estos apuntes— que las ciudades de México y La Habana, de Barcelona y Buenos Aires habrían de constituirse en las principales agencias de una eficaz campaña publicitaria, que se hizo patente en el inusual surgimiento, proliferación y despliegue de empresas editoriales, en la realización de concursos literarios con premios nada despreciables y en otras varias ceremonias conexas. También *last but not least*, contribuyeron poderosamente a calificar el movimiento diarios y revistas, reporteros y comentaristas de libros. A orillas del Plata cabe recordar la enorme y, al respecto, paradigmática influencia de *Primera Plana*, cuyas notas centrales y aun sus tapas no pocas veces se vieron “prestigiadas” por los rostros y las palabras de las vedettes del show literario latinoamericano. Quienes en esta revista —y en otras que devinieron de ella— exaltaron hasta los cuernos de la luna a la santísima trinidad y a sus más preclaros acólitos llamaron sí la atención sobre un proceso que aún no había sido bien advertido por los profesionales de la materia, pero al mismo tiempo deshistorizaron el fenómeno convirtiéndolo en una entelequia retórica e invalidaron la ideología ante los esplendores del lenguaje; también contribuyeron a un real acercamiento entre el público lector y los nuevos escritores latinoamericanos, pero al mismo tiempo produjeron un grave desfasaje al buscar a todo trance el impacto del oropel y la originalidad *sui generis*. Estos periodistas tuvieron que alimentar el apetito de una voraz socie-

dad de consumo, y ése fue el bocado literario que entonces eligieron. Pero los requerimientos nutritivos de hoy han variado, bajo un clima menos eufórico que el desarrollismo frondizista, y, en consecuencia, estos tenaces servidores acaban de decretar la muerte de la n.n.l. (cf., por ejemplo, Ramiro de Casasbellas: "Apogeo y caída de la nueva novela latinoamericana", en la edición internacional de *Siete Días*, N° 6, 31-VII-13-VIII-1972, y Tomás Eloy Martínez: "Ascenso y declinación del fervor por la moderna literatura latinoamericana", *La Opinión*, 9-IX-1972). Claro, se reiteran: sus decretos son de aquellos que "no cambian las estructuras".

Esta triple indicación, que no agota la lista de tergiversaciones, esta excrecencia dialéctica, esta apreciación superficial de la n.n.l. no es otra cosa que el dichoso *boom*. Así, éste no sería más que la mirada turística y mundana de un fenómeno histórico mucho más profundo y vasto: la *nueva narrativa latinoamericana*. Y si la historia es dialéctica hasta en sus meras apariencias, la dialéctica —como bien lo sabía Hegel— es la realidad misma.

DESCOLONIZAR A DIESTRA Y SINIESTRA

J. C. Martini Real

Desgraciadamente; el "dichoso *boom*" —como emergente de todo un proceso mucho más vasto y multifacético— se convirtió en modelo literario, en vademecum de las nuevas promociones de escritores latinoamericanos. A nadie se le ocurrió pensar que Guimarães Rosa, Arguedas o Rulfo también representaban —son— la madurez expresiva de un continente desgarrado, de un país inconcluso, al decir de Abelardo Ramos. Las nuevas generaciones —a pesar de una conciencia política cada vez más exaltada— siguen la tutela y las influencias de maestros que han cumplido con su momento, pero que, salvo honrosas excepciones, dificultan el paso o el camino de llevar a buen fin el itinerario narrativo que ellos mismos coronaron exististamente. *Se continúa profundizando en el manejo del lenguaje, en las técnicas literarias, en el verbalismo, y se acentúa, por lo tanto, la distancia a lo esencial que implica o incumbe al movimiento: el hombre nuevo, América Latina, la lucha por su emancipación.* Por otro lado, también acecha el "con-

tenidismo", como señala Cortázar, símbolo muchas veces del "stalinismo" cultural, represa que en tantas oportunidades se levanta contra la libertad del creador en nombre de la supuesta libertad de todos. La advertencia no puede caer en la polarización del fenómeno.

Por eso, cuando apuntamos hacia una conciencia estético-ideológica de la creación, pensamos como Hegel que "sólo el animal es verdaderamente inocente". Si bien Marx respetaba a artistas como Balzac, católico y monárquico —Lenin hacía otro tanto con Tolstoi, místico cristiano—, y comprendemos a artistas que han legado obras maestras en base a una concepción falsa del mundo, también es dable pensar en artistas que proclaman una sana intención política y yerran con el hecho artístico. Porque una cosa no asegura la otra; o tal vez Balzac y Tolstoi no fuesen en el fondo tan reaccionarios, ni el arte tenga tantas banderías. En este terreno se hace muy común el maniqueísmo que propicia, tarde o temprano, la división de todo quid intelectual, cultural o político: la derecha por un lado y la izquierda por otro. Claro que si juzgamos que "la Naturaleza es de derecha" (Ramuz) por cuanto todo es inmutable y se repite hasta el infinito, tendremos que colocar al arte, como producto y agente que, por encima de las circunstancias históricas que lo condicionan, tiende al cambio y a la modificación sociales. Así llegaríamos fácilmente a cualquier estrambótica afirmación: la Naturaleza es de derecha y la literatura de izquierda. Aclaremos esto irónicamente porque la mayoría de los escritores de la actual narrativa latinoamericana se dice de "izquierda" y afirma repudiar la triste realidad social de nuestro pueblo; y sin embargo, vemos que eso no asegura nada al arte ni, por ende, al cambio. Una mayor conciencia histórica no fructificaría con tantos verbalismos y "escapes temáticos"; tampoco nos llevaría a dudar del buen puerto hacia donde se tiene que dirigir el presente movimiento.

Resulta sospechoso, aún más, que se tienda a eludir el conflicto volviendo hacia el pasado y con una persistente proclividad a la obra literaria enigmática o conjetural. Se evidencia una reacción a lo popular —una alergia delicada en escritores de "izquierda"— satirizando inconscientemente costumbres, subestimando a las clases bajas con mordaces elementos y

procurando ridiculizar sus prejuicios, supersticiones e incultura. Y no puede considerarse como azaroso que el lector estudiantil —que es el que más se niega a una complicidad social—, ávido de otras satisfacciones en materia de literatura, se aleje poco a poco de escritores que escriben muy bien pero que no tienen mucho que decirles. No podemos aceptar las argumentaciones de los que se justifican con lo “puramente literario” o en nombre de la literatura misma. Hemingway hablaba del principio del iceberg, que tiene tres cuartas partes bajo el agua por una parte que muestra. Y se refería a una obra maestra suya: *El viejo y el mar*. Que no es una obra política ni sociológica, ni menos un diccionario de pesca. *Porque la pasión humana, los conocimientos, la carga inconsciente de las vivencias, su conciencia histórica, su afán ético, lo social, la justicia, la vida, el instinto, su propensión a lo bello, la subjetividad, el mundo y todo aquello que constituye la parte invisible del iceberg son la suprema definición de un escritor.* A eso nos referimos cuando pedimos los pies sobre la tierra y no a otro tipo de compromiso, aunque pueda ser válido autotitularse políticamente como escritor de izquierda. “A veces se confunde *literatura comprometida* con *literatura política*; otras veces, se confunde *compromiso* con la actitud política de un autor determinado” (Mario Benedetti). Y suele suceder que también, entre tantas confusiones, se confunda la literatura con un ejercicio de palabras, puntos y comas.

Algunos, y entre ellos Vargas Llosa, han señalado una coincidencia demasiado venturosa para nuestro porvenir; y es que, posiblemente, las grandes épocas de la novela precedieron a alguna conmoción social, y no por incausalidad. ¿Los casos más notables? La novela de caballería cuando la Edad Media se desmorona, la novela erótica y maldita del siglo XVIII que anuncia la Revolución Francesa, la novelística rusa del siglo XIX que se produce en una sociedad con los días contados. Pero todo esto, si bien tiene mucho de nuestros deseos y proyecciones, es tan relativo como profético. Tendríamos que demostrar que a todo período revolucionario antecede una renovación artística, y de qué manera, y cómo, en especial, contribuiría la literatura a precipitar las etapas revolucionarias. Es más importante para un escritor, por ahora, reafirmar la novelística latinoamericana y alertar a los otros y a sí mismo

de los peligros de conducir hacia lo anodino y preciosista un fenómeno que, creemos, debe ubicarse mucho más allá de la simple renovación semántica.

Habrá que romper con las pautas y la concepción estética de la colonización pedagógica europea; abrir las puertas de lo imaginario para que América Latina se pueda filtrar como un mundo nuevo, también a través de su literatura y de su arte, sin repetir modelos recorridos por la cultura occidental a la que, inevitablemente, pertenece; profundizar un corte que no se circunscriba sólo a lo económico y político, instancias que no descartan ni menos determinan en forma mecanicista el viaje hacia el fondo mismo de la fantasía y el sueño revelados por el lenguaje y la creación literaria o artística; oír los rugidos de lo insólito, vibrando en cada desgarramiento del hombre latinoamericano en pos de su identidad nacional. La nueva narrativa dará, en verdad —dentro de un plano, el de la cultura, en este caso—, una de las muestras de la lucha histórica y de la conciencia ideológica del movimiento social y anticolonialista de esta parte del Tercer Mundo; le toca a ella, a los hombres que hicieron posible afianzarla como fenómeno, a las novísimas generaciones que impugnan también la validez de los géneros literarios —¿no será ése otro de los pozos o escándalos de sorpresa y prodigio a la que está sentenciada la novela como género?— llevar a cabo hasta sus últimas consecuencias la inédita y singular aventura de la militancia de la literatura como arma de combate, aún sabiendo que un libro no cambia el mundo, pero que tampoco es un objeto pasivo, aislado, atemporal e indiferente, ni menos una fosa en donde se entierran lujosos regalos o el inexplicable cadáver de un idioma que respira alevosamente. Este suceso narrativo latinoamericano, con todas sus implicancias, sólo podrá ser enjuiciado en función de una realidad concreta y humana, aún sus propias modalidades o renovaciones lingüísticas y formales. *“La descripción del mundo, el que constantemente se modifica —decía Bertold Brecht—, exige siempre nuevos medios de representación. A los nuevos medios de representación se los tiene que juzgar conforme a su éxito frente al respectivo objeto, no en sí, desprendidos de su objeto, sino mediante comparación con los viejos medios. A la literatura no se la ha de juzgar desde la literatura misma, sino por el mundo, por ejem-*

plo, desde el fragmento de mundo de que se trata..." Le queda a nuestros escritores, como hombres latinoamericanos, gran parte de la responsabilidad de nuestro tiempo. El terreno cultural, la literatura, el arte, de ningún modo, podrán quedar en manos de la reacción.

REVOLUCION Y PROSPECTIVA

Alberto Vanasco

Escritor reaccionario es aquel que toma, presenta o postula, consciente o inconscientemente, *los intereses o problemas de su propia clase en términos absolutos, y, por lo tanto, como de trascendencia humana*. Nada de esto cometen o dicen no cometer los autores del *boom*. De las dos actitudes que puede asumir el escritor ante una sociedad injusta y deshumanizada (el rechazo total y la afirmación de los nuevos valores que pueden corresponder al futuro o a las clases revolucionarias), ellos han elegido la primera. *Ninguno acepta porque sí las convenciones, principios o sistemas en que se apoya el orden social y político de América Latina*. Hay en todos un rechazo elaborado y total. Este rechazo llega al punto de que casi todos han emigrado de sus respectivos países o del continente, lo que a su vez los aleja del crudo paisaje donde se los lee, lo que los imposibilita, por cierto, cada vez más, de asumir la segunda actitud, la afirmativa.

Esta nueva novela, por lo tanto, es contemplada, desde lejos, con cautas reservas desde los pocos reductos que aún persisten de la ex literatura oficial. Aunque cada vez se la comenta con mayor confianza. Y por otra parte, los aparatos de contención de toda América le permiten circular sin dificultades por su alto grado de inocuidad. Y esto no es casual. No hay que olvidar que el público al cual forzosamente debe dirigirse pertenece a las clases medias de las grandes ciudades y pueblos del continente: profesionales, empleados y en especial estudiantes. Todos ellos constituyen la vanguardia cultural de la burguesía latinoamericana. Tienen interés en comprender la situación en que se encuentran y pretenden de algún modo participar o contribuir a la liberación de sus pueblos, casi siempre de espaldas a la clase trabajadora, pero de ninguna

manera aceptarían que se les echara en cara su complicidad clasista con el estado actual de la sociedad y menos aún que se les proponga un cambio radical de su sistema de vida, salvo tal vez los estudiantes.

Los nuevos novelistas cumplen con este lector en la medida en que rechazan y muestran lo absurdo de la realidad y también en cuanto no cuestionan todo lo demás. La crítica, a su vez, se va haciendo bizantina, anodina y benevolente. Los autores jóvenes parecen querer llevar más allá todavía los aspectos formales y verbales acentuados por sus predecesores. Las presiones enormes que soportan los nuevos escritores los llevan al extremo de plantearse la aparente alternativa, y hasta la antinomia, entre la creación y la acción, entre la literatura y la militancia revolucionaria. Antinomia ficticia y, en el fondo, incomprensible, ya que el escritor —como cualquier otro artista o el gráfico o el técnico— sólo como escritor o artista pueden ser realmente útiles en el proceso cultural. Lo que no lleven a cabo como creadores corresponde a otro plano donde, por supuesto, como individuos, todos tienen las mismas perspectivas y obligaciones y cada uno deberá dar cuenta de ello en otro lugar. Pero todo eso pertenece al orden personal, y nadie divulga públicamente en este aspecto ni sus recursos de lucha ni sus tácticas políticas. Sería abusivo pedirle al escritor que lo haga. Hay autores que se imaginan que la gente (vale decir, el público, los lectores, y, en última instancia, el pueblo) hubiera preferido que, en lugar de escritores, ellos hubiesen sido algo así como activistas políticos, lo cual no es más que una manera de disimular el hecho de no poder realizar desde y en la literatura lo que como escritores sólo ellos podrían llevar a cabo, con lo cual también cumplirían su papel de activistas políticos. Cuando esto no ocurre, sobrevienen entonces los sentimientos de culpa y las frustraciones personales. lo cual, por ende, conduce también a la mala literatura. A esta conciencia de culpa se deben, por ejemplo, todos los Vietnam y los Biafra que infectan la producción poética actual en todas partes. Incapaces de escribir los versos que el joven vietnamita hubiera podido escribir en su casamata, junto a su fusil, echan a perder sus poemas con efusiones verbales y fingidas en lugar de prestar atención a todos los Vietnam y Biafra en que ellos mismos se hallan implicados.

Basta con saber que todos esos modos de acción del escritor se encuentran comprendidos dentro de las tres formas generales de acción cultural de que dispone, a saber: *la desmitificación de la realidad, la continuidad de la cultura y la realización de una obra lo menos enajenada que sea posible*. ¿A dónde se dirige todo el proceso, si no se fuerza un viraje en esta dirección? Falta, pues, la afirmación en este orden de cosas. Por ello, puede compararse esta etapa expansiva de la novela iberoamericana con el papel desempeñado a principios de siglo por el Modernismo, tal como lo entendía y lo llevó a cabo Darío. El Modernismo, aunque de espíritu aristocrático y esteticista, significó una puesta al día de la poesía americana en el panorama cultural de occidente, y fue lo que dejó sentadas las bases para la posterior aparición de poetas como César Vallejo, Pablo Neruda o Drummond de Andrade. *La novela latinoamericana acaba de recibir una puesta al día semejante, desprendiéndose del indigenismo, academismo o primitivismo que la agobiaban*. Sólo nos queda ahora esperar que los Vallejo, Neruda o Drummond de Andrade de la novela hagan su aparición en la escena.

Corregidor 72

EDICIONES CORREGIDOR, constituida recientemente en Editorial, presenta esta selección de textos y autores, que mejor representan las necesidades culturales de sus lectores:

CAFE DE LOS ANGELITOS: *Bernardo Verbitsky*

INMIGRACION Y FRACASO: *David Viñas*

LA CASA NATAL: *Henry James*

ANTOLOGIA DEL HUMOR NEGRO: *Eduardo Stilman*

ADONDE VAMOS ARGENTINOS: *Rodolfo Puiggrós*

EL CASTILLO DE OTRANTO: *Horace Walpole*

EL CONCILIO DEL AMOR: *Oscar Panizza*

OBRAS: *Marqués de Sade*

MEMORIAS DE UN ASESINO: *Lacenaire*

DICCIONARIO DE CIENCIAS OCULTAS

LEWIS CARROL: ALICIA EN EL PAIS DE LAS MARAVILLAS, A TRAVES DEL ESPEJO, LA CASA DE SNARK, CORRESPONDENCIA Y OTROS ESCRITOS

GEORGE TRAKL: *Poemas*

ANTOLOGIA CRITICA DE LA CANCION DE PROTESTA

CUADERNOS DE TODO Y NADA: *Macedonio Fernández*

DON ABDEL ALIM (El burlador de Domingo): *Jorge Asís*

BOBBY FISCHER: *Campeón Mundial* (Todas las partidas contra Spassky comentados, más las partidas de los matches contra Larsen, Taimanov y Petrosian)

Pedidos: EDICIONES CORREGIDOR

Talcahuano 463 - T.E. 35 - 3203 - Buenos Aires

República Argentina





NOVEDADES 1972

Colección Cumbre

Jean-Paul Sartre: *Obras II. Teatro y Estudios Literarios*, 1170 págs., \$ 100,00.

Pablo Neruda: *Libro de las Odas*, 972 págs., 80,00.

Novelistas de nuestra época

Miguel Angel Asturias: *Viernes de Dolores*, 320 págs., \$ 17,50.

Raymond Queneau: *El problema*, 280 págs., \$ 14,50.

Eduardo Gudiño Kieffer: *Guía de pecadores*, 398 págs., \$ 24,00.

Pablo Neruda: *Geografía Infructuosa*, 160 págs., \$ 14,00.

Silvina Ocampo: *Amarillo celeste*, 144 págs., \$ 12,00.

EDITORIAL LOSADA S. A.

Alsina 1131

Buenos Aires

MONTEVIDEO - SANTIAGO DE CHILE

LIMA - BOGOTA

EDITORIAL LUMEN

Colección Palabra en el Tiempo

Novedades

MERCIER Y CAMIER: Samuel Beckett
UNA MUJER AL VOLANTE: Muriel Spark
ESCRITOS EN LA PARED: Mary Mc Carthy
DUBLINESES: James Joyce

DE UN CASTILLO A OTRO: Louis Ferdinand Céline

LA ESTRUCTURA AUSENTE: Umberto Eco
MASHENKA: Vladimir Nabokov

VE Y DILO EN LA MONTAÑA: James Baldwin

EL ARBOL EN LLAMAS: Alan Silitoe

Distribuidor exclusivo en Argentina

EDICIONES CORREGIDOR

Talcahuano 463 - Buenos Aires

DOSSAT

El mundo de la tecnología al servicio de ingenieros, técnicos y especialistas en esta área.

Ofrece su últimas novedades:

TOPOGRAFIA ABREVIADA: F. Domínguez García-Tejero

INGENIERIA DE TRAFICO: A. Valdés

ECOLOGIA MARINA: Fundación La Salle

LOS MANDOS LOGICOS POR FLUIDOS Y LA AUTOMATIZACION INDUSTRIAL: D. Boutilie

TURBOMAQUINAS DE VAPOR Y DE GAS. SU CALCULO Y CONSTRUCCION: M. Lucini

ESTRUCTURAS MIXTAS DE HORMIGON ARMADO Y ACERO EN EDIFICIOS: M. Ibáñez

PLANTAS Y ENFERMEDADES DE LAS PLANTAS CULTIVADAS: F. Domínguez y García Tejero

CIRCUITOS PROVISTOS DE COMPONENTES SEMICONDUCTORES I: E. Gelder y W. Hischmann

Distribuidor exclusivo en Argentina

EDICIONES CORREGIDOR

Talcahuano 463 - Buenos Aires

JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Tejiendo la mañana

1

Un gallo solo no teje una mañana
necesitará siempre otros gallos.

Un gallo que recoja ese grito que él
y lo lance a otro; otro gallo
que recoja el grito que un gallo antes
y lo lance a otro; y otros gallos
que con muchos otros gallos se crucen
los hilos de sol de sus gritos de gallo,
para que la mañana, desde una tela tenue
vaya siendo tejida entre todos los gallos.

2

Y engrosándose en tela, entre todos,
levantándose tienda, donde entren todos,
tendiéndose para todos, en el toldo
(la mañana) que planea libre de armazón.
La mañana, toldo de un tejido tan aéreo
que, tejido, se eleva por sí: luz balón.

Traducción de Edgar Bayley

Archivo Histórico de Revistas Argentinas

www.ahira.com.ar

El sí contra el sí

1

Marianne Moore, en vez de lápiz,
emplea cuando escribe
un instrumento cortante:
bisturí, simple estilete.
Ella aprendió que el lado claro
de las cosas es el anverso
y por eso las disecciona
para leer mejor los textos.
Con un golpe directo las penetra,
con lápiz bisturí,
y con él compone,
de vuelta, el verso cicatriz.
Y porque es limpia la cicatriz,
económica, recta,
más que al cirujano
admírase la hoja que opera.
Francis Ponge, otro cirujano,
adopta distinta técnica:
las gira en los dedos, gira
alrededor de las cosas que opera.
Las palpa con los diez
mil dedos del lenguaje:
su bisturí no es recto,
sino ramificante.
Con él envuelve tanto la cosa

que casi la enmaraña,
y casi, enmarañándola,
enmarañado en ella vaga.
Y en el instante en que parece
que ya no la penetra,
entra él sin cortar:
entró por descuidada grieta.

2

Miró sentía la mano derecha
demasiado sabia
y que por tanto
ya no podía inventar nada.
Quiso entonces que desaprendiese
lo mucho que aprendiera,
a fin de reencontrar
la línea aún fresca de la izquierda.
Puesto que ella no puede, él se pone
a dibujar con ésta
hasta que operándose
en el brazo derecho se la injerta.
La izquierda (si no se es zurdo)
habilidad no tiene,
reaprende a cada línea,
a cada instante, a recomponerse.
Mondrian, también, de la mano derecha
andaba disgustado;
no por ser ella sabia:
porque, siendo sabia, era fácil.
Así, no la cambió de brazo:
la quería más honesta,
y por eso injertó
otras más sabias dentro de ella.
Se hizo injertar reglas, escuadras
y otros utensilios
para obligar a la mano
y abandonar lo repentino.
Así fue como él, a la mano derecha,
impuso tal disciplina:
hacer lo que sabía
como si todavía lo aprendiera.

3

Cesario Verde usaba la tinta
en forma singular:
no para colorear,
a pesar del color que en él hay.
Tal vez ni tinta usase,
solamente agua clara,
aquella agua de vidrio
que se ve recorrer la Arcadia.
Es cierto, no escribía con ella,
o escribía lavando:
relavaba, enjuagaba
su mundo en sábado de baño.
Así llegó a los tonos opuestos
de las manzanas que contó:
rojas en la cesta
de quien en el rostro las tiene sin color.
Augusto dos Anjos no tenía
esa tinta de agua clara.
Sólo agua del Paraiba
nordestino, que ignora la Fábula.
Tales aguas no son lavadoras,
dejan todo enmugrecido:
el rojo de las cretonas
o el reluciente de los estilos.
Y cuando se usan como tinta
escriben muy oscuro:
dan un mundo velado
por velos de lodo, velos de luto.
Donde advierto el timbre fúnebre,
dureza de la pisada,
geometría de entierro
de su poesía enfilada.

4

Por detrás de sus ojos
Juan Gris llevaba unos lentes,
unos lentes de aumento
que usaba inversamente.
Para aproximar las cosas
los lentes fueron hechos,

pero él los alejaba
hasta la altura de un avión en vuelo.
En la lente avión, sobrevolaba
el atelier, la mesa,
organizando las frutas
irreconciliables en la frutera.
La lente avión le permitía
pintar su naturaleza:
con el azul de la distancia
más coherente y simple la deja.
Jean Dubuffet, si usa lente,
es del lado adecuado;
pero no con el fin vulgar
con que se usa el aparato.
No intenta aproximar lo lejos
más próximo de lo que está,
haciendo con los lentes
lo que un microscopio hará.
Y cuando aproximó lo próximo
hasta tacto hacerlo,
hace de estetoscopio
y palpa todo con el ojo dedo.
Con esa lente hecha dedo
procede a la auscultación
de las pieles más inertes:
que después pinta en ebullición.

Traducción de Edgar Bayley

El viento en el cañaveral

No se ve en el cañaveral
ninguna planta con nombre,
ninguna planta maría
planta con nombre de hombre.
Es anónimo el cañaveral,
sin facciones, cual campiña;
es como un mar sin navíos,
papel de oficio sin tinta.
Como una gran sábana
sin pliegues ni vainilla;
vello de moza al sol,
ropa lavada extendida.
Digo que en el cañaveral
hay oculta fisonomía:
como en pulso de reloj
hay posible melodía,
o como desde un avión
el paisaje se organiza
o hay finos dibujos en
piedras de plaza vacía.
Se ventea en el cañaveral
extendido bajo el sol
su tejido inanimado,
se hace sensible lienzo
se muda en bandera viva,
de color verde sobre verde

remolinos iguales,
estrellas iguales a aquellas
que en la plaza el pueblo hace.
se ven las mismas corrientes
que se hacen y deshacen,
vorágines que se desatan,
luchando en la plaza llena.
Entonces, es de la plaza llena
que hace el cañaveral imagen:
Es suelta su simetría
como olas en la arena
o las de la multitud
entonces plazas vacías:
no tiene, como tienen las piedras,
disciplina de milicias.
con estrellas verdes que
en el verde nacen, piérdense.
No recuerda el cañaveral

Traducción de Edgar Bayley



UN CUENTO SECRETO DE JUAN CARLOS ONETTI

por Jorge Ruffinelli

Alguna vez se dijo que Onetti era un perdedor vocacional, y es cierto que ha perdido en concursos algunos de cuyos ganadores fueron premiados luego con el olvido mientras los cuentos y novelas de Juan Carlos Onetti han venido creciendo, incorporándose, adquiriendo un espacio incuestionable en la moderna literatura latinoamericana. Lo que no sabíamos, sin embargo, es que Onetti ha sido al mismo tiempo un ganador secreto, o casi secreto, y que surgió precisamente en la literatura ganando (junto con otros nueve autores) el concurso organizado por "La Prensa" en 1932 (el cuento se titula "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo" y apareció el 1º de enero de 1933 en el referido matutino bonaerense. No se lo busque en las colecciones de sus cuentos ni en las "Obras completas"). Menos aún sabíamos que en esos años heroicos de la juventud dura y peleadora, menos egoísta y cruel de lo que se supone, Onetti tradujo, solo o con amigos, novelas y novelones, trabajos que a veces firmó él y otras olvidó hacerlo. Es que hay un período que forzosamente habrá que rotular "Onetti antes de Onetti", para buscar en él las raíces de un mundo hoy ya maduro, pero difícil, cerrado, de claves ambiguas.

Durante todo ese período Onetti dio a conocer algunos cuentos hasta ahora relegados, injusta y perezosamente, de sus libros éditos. "El obstáculo" de 1935 y "El posible Baldi" de 1936 son dos ejemplos inequívocos, anteriores a El pozo (1939), la novela que viene a ser el acta fundacional de su propia literatura (se ha dicho también que lo es de la narrativa moderna latinoamericana). Si algo caracteriza esos años es precisamente la pérdida y el olvido de originales y la desmemoria ni deliberada ni maliciosa de trabajos primigenios. En 1941 una de sus novelas —Tiempo de abrazar— se presenta a la preselección nacional para aspirar al premio ofrecido por Rinehart y Farrar en Nueva York. Al fin lo ganaría El mundo es ancho y ajeno de Ciro Alegría, pues la novela de Onetti ni siquiera fue elegida entre las obras nacionales. (Juan Mario Magallanes, a la sazón jurado, declaró apenas conocido el fallo montevideano que había elegido la novela Yyaris de Diego Nollare: "Quiero decir aquí que destaco tanto como la obra elegida, la titulada Tiempo de abrazar, presentada con seudónimo (...) Creo que Tiempo de abrazar será un libro de gran éxito literario el día que se publique, y dará lugar a juicios apasionados", Marcha 14 de marzo de 1941. La profecía de Magallanes no llegó a cumplirse: poco después Onetti extrañaba los originales de la novela, los cuales hasta ahora no han podido conocerse en forma completa.)

Hay varios relatos —tal vez muchos darán lugar todavía a juicios apasionados, cuando se publiquen— que son rarezas para el lector pero tienen tanto derecho a vivir a la luz de las ediciones como los cuentos de Un sueño realizado (1951), primera selección de sus narraciones, que dejó de lado composiciones coetáneas echando sin querer un velo sobre su existencia. Es por eso que actualmente continúo y llevo a cabo una labor iniciada y pensada hace ya algunos años por Angel Rama

y Alberto Oreggioni: reunir esos textos y darlos a conocer en un volumen. He logrado rescatar, muchas veces con la guía invaluable del propio autor, más de cien páginas de la famosa novela perdida, un extenso relato inédito de 1936 ("Los niños en el bosque"), así como los cuentos dispersos en publicaciones argentinas y uruguayas, todo lo cual habrá de aparecer reunido y ordenado cronológicamente (trabajos breves aparecidos entre 1933 y 1950) bajo el título *Tiempo de abrazar* y otras páginas (Arca).

De todo ese material hay un cuento que se destaca sobremanera y no sólo en sí, por lo que es, por lo que narra o cómo narra (creando atmósferas, haciendo notable trabajo de elipsis, innovando estructuras), sino por el contexto en que fue escrito y publicado. Se titula *Convalecencia* y apareció en *Marcha* el 10 de febrero de 1940. ¿Cuántos conocían que este cuento pertenece a Onetti, ya que apareció firmado "H. C. Ramos"? ¿Cuántos saben que este cuento ganó el primer concurso del semanario, hace ya más de tres décadas? Onetti era —desde 1939— secretario de redacción de *Marcha*, razón por la cual no podía presentarse con su nombre a un concurso llamado por el mismo periódico. *Marcha* explicó las razones del certamen en el primer número (23 de junio de 1939): "Un examen actual de la literatura uruguaya dejará forzosamente una impresión pesimista. Hay numerosas firmas de prestigio pero es indiscutible que nuestras letras no se renuevan. Entendemos que ellas sufren hoy de una pobreza, falta de carácter y de élan que las mantienen por debajo de la calidad espiritual y el grado de cultura del pueblo uruguayo. Aún cuando no se establecen limitaciones para la intervención en este concurso, *Marcha* declara que su móvil es descubrir y presentar escritores nuevos, capaces de dar a la literatura nacional el impulso que tanto necesita".

Montiel Ballesteros, Emilio Oribe y Francisco Espínola —los miembros del jurado— no sabían que los propósitos enunciados por Marcha iban a cumplirse secretamente, que ese escritor (transformado en “escritora” para el concurso) que premiaban el 22 de enero de 1940 junto con otros dos autores, iba a convertirse con el paso del tiempo en el renovador más enjundioso de la literatura uruguaya en estas tres o cuatro décadas últimas. Los motivos que llevaron a Onetti a presentarse (o a no presentarse, en realidad) en dicho concurso entran en la historia de esos años heroicos de penurias —a veces no tanto tuyas como de parientes y amigos—: la posibilidad de un premio constituía a la vez una “prueba” personal, secreta, oculta, para el joven escritor, y un amparo para ciertos seres queridos.

CONVALECENCIA

cuento de Juan Carlos Onetti

Casi en el mediodía, el hombre me rociaba de arena, empujando con el pie desnudo. Me volvía, medio dormida, desperezándome a la sombra de la cara inclinada y sonriente. El hombre cambiaba o alteraba un poco, con frecuencia, sus mallas de baño. Pero la aguda cara permanecía igual e incomprensible, sonriéndome. La cara recordaba con intensidad a un animal desconocido. Y, al mismo tiempo, siguiendo sin esfuerzo las líneas del rostro, había allí una expresión de inteligencia humana y maliciosa.

Sólo a fines de abril, lejos, en un otoño destemplado, pude comprender cuán semejante era la cara a la de un fauno pequeño y jovial.

Extendida en la hondonada llena de hierbas, no podía divisar los extremos del hotel y las rocas. La playa se reducía a un triángulo cuyas puntas se clavaban con firmeza en el horizonte.

Una mañana el mar era azul, grave, alzando olas contra la arena. Las tres muchachas iban paseando por la orilla, despacio. Sólo me llegaban las risas, sin concierto, menudas risas líquidas, con la misma música que hacían las aguas al amanecer, en la lejana punta rocosa.

Nada más que a una hora, en el alba, podía escucharse la música. Desde cualquier punto en que me colocara, la sentía acercarse oblicuamente, nerviosa, con el mismo andar soslayado de los caballos de raza que paseaban la arena en el alba. Los colores de las mallas de las tres muchachas aparecían, en el sol enfurecido, fríos y extraños. Azul oscuro las de los extremos, pantalones azules y camisilla blanca vestía la más alta, que iba a largos pasos entre las amigas, desprendiéndose un trecho, alcanzada en seguida.

Hubiera querido vestir a las muchachas con naranjas y amarillos, rojos violentos. Pero luego descubrí que los graves azules de las mallas y la blancura de la camisilla, se correspondían con el mar, en una réplica amistosa que sólo muchachas en la mañana podían dar. Las vi, al regreso, pasear por la orilla de diminuta y masa ola, con el sonido de sus risas, manchas de agua y de luz en los pies descalzos, que empujaban e iban formando con los colores de sus trajes.

Desde la carpa del club alemán, próxima e invisible, llegó una voz masculina. Arrulló, alegre y misteriosa, una risa de mujer. Y en seguida, entre carcajadas:

—¡No miréis donde el sol no miró!...

Podía imaginarme sola hasta las diez. Por el camino retorcido entre tamarises, se acercaban pasos y una voz sajona. Desembocaban a mi derecha y tomaban posesión de su pedazo de playa, clavando una enorme sombrilla de colores. El hombre era rubio o canoso, atlético, con una risa que quería decir: "Lindo, a la mañana, en la playa, el aire y el sol, ¿eh?". Su risa terminaba siempre en pregunta, levemente. La mujer no contestaba. Desnudaba al niño y lo azuzaba después para que la persiguiera, gateando. Llevaba pan-

talones cortos, blancos, sobre la malla, y anteojos oscuros. Avanzaba en línea recta hacia el mar, las manos en la espalda. Era visible su fe en el alma del agua. Avanzaba, siempre recta, hasta la orilla para saludar el mar y tributarle alguna cosa.

Una vez el hombre llamó a la mujer de los pantalones blancos: "Tuca". Era cercano el mediodía y las gaviotas, al sonar el nombre, iniciaron un vuelo de reconocimiento, chillando sobre el pedazo desierto de playa.

Cuando llegaba el momento de tostarme la espalda, buscaba despedirme de la playa con una rápida mirada. Una nueva y poderosa sabiduría mandaba ahora en mi cuerpo y era forzosa la obediencia. Quedaba con la cara escondida entre los codos, pasando enseguida al mundo de los filosos pastos amarillos y las hormigas. Pero nunca pude comprender la actividad de los insectos, sus carreras indecisas, eternamente buscando. Les sonreía, soplando unos pocos granos de arena, para cubrirlos y verlos resucitar, a la tercer tentativa, de entre los muertos.

Atrás y arriba mío el mar resoplaba, más fuerte entonces, balanceando y hundiendo las insignificantes voces humanas que buscaban reconstruir para mí la playa perdida. Y cuando no era posible soportar el sol en los hombros y en los riñones una sombra venía de cualquier parte.

—¿Dormía?

Yo levantaba entonces la mejilla arenosa para saludar. Todas las tardes, al anochecer, había olvidado la cara del vecino de playa. Ahora, en la mañana, volvía a conocerla. La risa, alargándole los ojos, prometía revelar la clave del rostro, el signo que permitía recordarlo siempre.

—¿Cómo se siente hoy?

Yo me sentía siempre bien, aunque un poco menos cuando él se acercaba. Lo veía como a un mensajero de mil cosas que me molestaba recordar. Llegaba siempre el momento en que, estirado, apoyado el cuerpo en los codos, el hombre sonreía a su propio pie en movimiento y murmuraba:

—¿Sabe lo que me dice en la carta de hoy?

—¿Eduardo? ¡Una carta por día! A veces pienso que usted las inventa.

—Si quiere verlas... De lejos, claro. No todo es hablar de usted.

—No. Ni de lejos. ¿Pero no es posible que entienda? Lo que significa no tener relación con nadie. Hombre o mujer, en ninguna parte del mundo. No hay nada más que la playa y yo.

—Gracias.

—Bah. Usted no existe, como individuo. Está en la playa, simplemente.

—Bueno. ¿No piensa escribirle más?

—No puedo. Mire: soy feliz. ¿Qué puedo decirle a Eduardo?

El hacía una mueca de burla y se callaba. Antes de irse, insistía:

—Claro que Eduardo es inteligente y puede comprenderlo. Pero usted ya está bien. Tendrá que volverse. Si se fabrica complicaciones por adelantado...

Lo despedía moviendo una mano y volvía a echarme.

Recién una mañana en que la sombrilla de colores fue clavada más temprano, pude conocer el secreto de la mujer de los pantaloncitos blancos. Caminaba hacia el mar, como siempre, las manos unidas en la espalda. Segura de la soledad en aquella hora, se hizo traición: la vi ofrecer al mar las piernas, el movimiento de las piernas en la marcha. En cuatro patas, el niño se había detenido y contemplaba inmóvil, con un pequeño y confuso espanto, los pasos de la madre. Comprendí la calidad marina de aquellos pasos, un poco entrecortados, repentinamente veloces, como la marcha disparada de los crustáceos. Suspendidos, en suaves movimientos donde participaba la totalidad de las piernas, como curvas de peces en la luz. Acariciando con calma el aire, hasta no ser más que un puro contacto. Y en seguida el mar rodeaba las piernas, trepando, y era allí donde se quebraba con más fuerza, con un ronquido de bestia que reconoce luego de olfatear.

Recuerdo que tuve desde entonces un gran cariño por la marcha de aquellas piernas flacas.

Había presentido, anteriormente, aquella libertad, el sentimiento de libertad que me llenaba la playa, en las mañanas iluminadas. Era como si alguno, diestramente, aflojara todas mis ligaduras. Me sentía instalada en un tiempo remoto, segura en mi tierra despoblada, antes de la tribu y los primeros dioses.

Una embarcación pasaba entre la isla y el horizonte. Oía a un pájaro picotear la madera de un árbol. Aquella mañana, la última, me dijo el hombre:

—Hola. Estaba dormida, ¿eh? Bien, distinguida y

apreciada señorita... Sucede que... la carta de hoy... Ultimátum, damisela. Inaplazable. Se le da plaza para telefonar hasta la una. Puede hacer lo que quiera. ¿Se fijó en las nubes a la izquierda? Tormenta. Lo dice un viejo lobo de mar. Le debe quedar una media hora de plazo. Estoy seguro de que se va a arrepentir. De todos modos, ya está curada. Día más o menos, tendrá que volver. ¿Entonces? Ya relampaguea del lado del hotel. No le conviene resfriarse.

Se levantó riendo, mirando las nubes que se acercaban. Antes de irse volvió a sonreírme. En la cara, entonces, no tuvo más que una expresión de burla mezquina, un desprecio agresivo. Estaba seguro de que iba a telefonar a Eduardo.

Me levanté un poco después, envolviéndome en la bata. Recuerdo haber mirado el cielo oscurecido y, en seguida, la playa. Mi mirada fue sostenida y devuelta por el mar, la orilla húmeda y lisa, la mujer de los pantalones blancos, el niño, los pastos humildes y alargados. Todo aquello, tan antiguo y tercamente puro, todo aquello que me había alimentado con su sustancia, día tras día.

Mientras esperaba la comunicación en la cabina del teléfono, ya en el hotel, oía el ruido de los truenos y los primeros golpes de agua en las vidrieras. La voz de Eduardo empezó a repetir, lejana: "Hola, hola... ¿Quién? Hola..." Detrás de la voz, más allá del rostro que la voz formaba, imaginé percibir el zumbido de la ciudad, el pasado, la pasión, el absurdo de la vida del hombre. Desde el coche, yendo a la estación, derrumbada entre maletas, busqué el pedazo de playa donde había vivido. La arena, los colores amigos, la dicha, todo estaba hundido bajo un agua sucia y espumante. Recuerdo haber tenido la sensación de que mi rostro envejecía rápidamente, mientras, sordo y cauteloso, el dolor de la enfermedad volvía a morderme en el cuerpo.

Nueva Novela Latinoamericana 1

Compilación de J. Lafforgue

M. VARGAS LLOSA, C. BLANCO
AGUINAGA, J. LAFFORGUE, A. RAMA
Y OTROS.

Escrita por uno de los creadores más lúcidos de la actual narrativa latinoamericana —Mario Vargas Llosa—, uno de sus más tenaces y consecuentes críticos —Angel Rama—, dos estudiosos de amplio y reconocido prestigio —Carlos Blanco Aguinaga y Ernesto Volkening— y algunos integrantes de las promociones más recientes de críticos argentinos —Eduardo Romano, Iris Ludmer, Luis Gregorich, Josefina Delgado y Nora Dottori—, también por quien los convocara: Jorge Lafforgue.

Nueva Novela Latinoamericana 2

Compilación de J. Lafforgue

N. JITRIK, A. M. BARRENECHEA,
H. LEMOS, A. NUÑEZ, N. RIVAROLA,
B. SARLO SABAJANES, S. ZANETTI,
N. ROSA, J. B. RIVERA, C. FERNANDEZ
MORENO, N. ULLA, A. FORD, E. ROMANO,
R. PIGLIA Y J. C. ONETTI.

En las últimas décadas comienza a perfilarse un movimiento homogéneo de liberación de los cánones europeos o, lo que es lo mismo, de asunción de la propia personalidad, y que recién en los últimos diez años esa realidad contradictoria y compleja cobra verdadero estado público, se torna vigente sin reticencias. En la Argentina el proceso tiene nombres: desde Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Borges y Marchal hasta narradores como David Viñas, Haroldo Conti, Rodolfo Walsh y Manuel Puig.

EDITORIAL PAIDOS

librerías

FAUSTO

**TODOS LOS LIBROS DE
TODAS LAS EDITORIALES**

CORRIENTES 885 Y 1311

SANTA FE 1715

Buenos Aires

por Pedro Geltman

América Latina como hecho cultural se encuentra en el momento más crítico de su historia; momento de crisis que es nacimiento: lo que nace es la conciencia de una nueva realidad histórica que como todo continental y único sale a luz después de un largo proceso de gestación.

Intentaremos analizar las notas características de este nacimiento, su dinámica y sus contradicciones. Para ello consideraremos una triple problemática que desde ángulos diversos interrelacionados señala los parámetros fundamentales de la realidad latinoamericana:

- 1) Problemática de la crisis general de Occidente;
- 2) Problemática de la dependencia cultural;
- 3) Problemática de la dualidad entre cultura popular y cultura de élite. Todos los fenómenos de la cultura latinoamericana están actualmente enmarcados de una u otra manera en el cuadro general de esta problemática.

1

Crisis general de la cultura occidental

El mundo europeo después de salir de su

infancia medieval llegó a su plena madurez en el período que siguió al Renacimiento y hoy muestra agudos síntomas de desgaste y decadencia. La cultura que en un momento determinado fue el centro de uno de los movimientos más creativos de la historia universal parece haber entrado en una fase de simple repetición compulsiva de esquemas en otro tiempo exitosos y en manifestaciones de cansancio, hastío y autodestrucción.

A excepción del aporte de ciertos individuos geniales, de gran capacidad creadora y que por eso justamente denuncian y revelan la crisis, ya hoy parece que no se debe esperar demasiado del desarrollo de esta cultura a no ser la difusión de sus técnicas y productos comerciales, mientras aún cabe temer la prolongación de su dominio opresivo.

"Abandonemos a esa Europa que no deja de hablar del hombre al mismo tiempo que lo asesina por doquiera que lo encuentra", dice Fanon, y Sartre, aprobando su grito de rebeldía, agrega: "Sí, porque Europa está en gran peligro de muerte".¹ Hegel ya anunciaba esa muerte: 'Europa me aburre' --decía, citando a Napoleón-- y la comparaba con un viejo museo de armas que cansa ya al visitante. América, en cambio, país de ensueño, nación del futuro según él debía separarse definitivamente del anti-

guo suelo en que hasta ahora había transcurrido la historia universal.²

Agreguemos que cuando hoy se habla de Europa hay que sobreentender también América del Norte a quien Sartre llama con razón el monstruo supereuropeo.

La crisis de una cultura no implica necesariamente su desaparición, ni la disminución de su poder de dominio o de su fuerza expansiva sino el agotamiento de sus posibilidades manifestado en la agudeza extrema que adquieren sus contradicciones a todo nivel. Estas contradicciones que en sí mismas son inherentes a todo proceso cultural, adquieren tal virulencia que ya no pueden resolverse en nuevas síntesis creadoras al dejar de integrarse los polos contrarios que estallan exigiendo soluciones repressoras.

Las contradicciones de la Europa del Renacimiento y los siglos subsiguientes tuvieron una función creadora; hoy ya llevan forzosamente al estancamiento.

Cuando nació la moderna sociedad burguesa las contradicciones a todo nivel constituían una realidad dinámica. Las contradicciones económicas entre relaciones y fuerzas productivas condujeron rápidamente al desarrollo de nuevas técnicas y a la expansión mercantil. Estas técnicas multiplicaron la capacidad productiva y permitieron la conquista de ricas colonias. La oposición entre la vida real del individuo concreto, encerrada todavía en el feudo, y la nueva estructura económica, fundada en el mercado, encontró una síntesis creativa en los nuevos estados nacionales y en el ordenamiento jurídico correspondiente que suprimió las aduanas interiores. La contradicción entre la base económica fundada en la propiedad privada y ese nuevo ordenamiento centrado en el estado absolutista de raíces aún medievales, logró su resolución en una nueva ideología fundada en la mística del progreso indefinido y los conceptos de igualdad y libertad.

A todo esto siguió un proceso de constantes reajustes: beneficios económicos para nue-

vas capas sociales en ascenso, reestructuraciones políticas más adecuadas a los nuevos tiempos, aparición de ideologías de recambio de acuerdo a las circunstancias del proceso, transformaciones continuas en el plano de las expresiones estéticas como corolario de una sociedad que lozaba superar sus conflictos.

Así pudo plasmarse un cuerpo jurídico fundado en los derechos del individuo y en la exaltación de la libertad, se constituyeron los estados nacionales superando la fragmentación feudal, se desarrolló el pensamiento científico y racional que fructificó en múltiples corrientes ideológicas y surgió una nueva estética centrada en el hombre como valor supremo.

En síntesis, el sistema económico inaugurado con el ascenso de la burguesía logró mantener durante un largo período una dinámica creativa que enriqueció sus posibilidades por el reajuste constante de pautas jurídicas y la fluctuación continua en las expresiones ideológicas y las producciones artísticas.

Este sistema parece haber llegado al agotamiento. El crecimiento constante de las posibilidades técnicas no conduce ya a nuevos reajustes en las relaciones sociales que se han fosilizado. Para mantenerlas en el mismo nivel hay que extender el sistema en colonias, semi-colonias y nuevos mercados a un ritmo de marcha forzada; se exige una expansión "agresiva" para lo cual la sociedad industrial avanzada debe volverse un monstruoso sistema de represiones e inhibiciones.³ El progreso se ha reducido al logro de conquistas formales: mercados, materia prima y mano de obra barata, consumo, beneficio; términos abstractos en los que no entra el hombre real. Se han borrado del léxico el "quién", el "para quién" y el "para qué".

La economía neo-capitalista logró superar las crisis cíclicas a costa del mantenimiento forzado de contradicciones insuperables. Para prolongarse tuvo que invertir el sentido de las relaciones producción-consumo,

producción-vida. El objetivo principal no se centra ya en las necesidades reales del hombre sino en el consumo como necesidad de la producción; no se trata de lograr bienes para la vida sino de producir consumo. Así ya no se colocan los objetos al servicio de "alguien" sino que todos se ponen al servicio de las cosas. Pero además no es la vida la conductora de la producción sino la muerte: gran parte del hacer del hombre está destinado a la guerra, a la dominación, a la explotación periférica; el resto se centra en el mantenimiento repetitivo del nivel de producción a costa del tiempo humano de millones de seres cuya existencia transcurre en la fabricación ininterrumpida de objetos para el consumo. Una mitad del globo terraqueo entrega lo mejor de su vida a una producción compulsiva que se ha enloquecido al perder su verdadero fin, mientras que la otra mitad permanece sometida y esclavizada en virtud del poder económico y militar engendrado por la primera.

Los nuevos descubrimientos técnicos de esta última fase en lugar de resolver las contradicciones, las acentúan. Los nuevos medios de comunicación y automatización, nueva revolución industrial, se ponen al servicio del sistema, como medios para la producción de consumidores y de reclutamiento de productores. Son la expresión más importante de una nueva etapa que ya no tiene por objeto aliviar el trabajo humano sino mantenerlo en el mismo nivel. Su función es reprimir todos los intentos de superación a costa de la creación de individuos masificados, sin inquietudes, dóciles productores y consumidores. La automatización no determina un alivio en las horas de trabajo sino una división mayor entre los que tienen trabajo con el mismo número de horas y los que forman el gran ejército de reserva de la desocupación.

Por otra parte todas las técnicas avanzadas ingresan en el rubro bélico permitiendo el mantenimiento de la opresión en la periferia neo-colonial. Cada vez hay mejores bombas mientras que el avance en la lu-

cha contra las enfermedades más terribles se va deteniendo. La guerra contra los vietnamitas absorbe más esfuerzos que el combate contra el cáncer. La naturaleza ha sido destruida, impurificada y contaminada para lograr una producción que lejos de liberar ensucia, enferma y esclaviza.

A nivel ideológico la creatividad de Occidente parece haber llegado a su límite. Desde fines del siglo pasado las ideologías filosóficas manifiestan explosiones desesperadas de autocrítica o vueltas compulsivas a las mismas fórmulas que tuvieron éxito en un pasado mejor. Desde Hegel y Marx la cultura europea se autocritica constantemente denunciando sus propias contradicciones y decadencia. La corriente fenomenológica y el movimiento existencial parecen expresar el intento por comenzar todo de nuevo, por volver al cero absoluto para reencontrar el sentido de las cosas que se ha perdido. Marx habla del fin y de la superación de la filosofía,⁴ Husserl de la crisis de la ciencias en la cultura europea,⁵ Heidegger de la decadencia de todo el pensamiento occidental a causa del olvido del Ser,⁶ Scheler hace el inventario del estado actual de la cultura para afirmar que "todo esto es descomposición y decadencia".⁷ En el otro extremo del espectro filosófico se colocan el neo-positivismo lógico, la escuela analítica del lenguaje, el neo-empirismo. Aquí ya directamente no interesa el contenido del pensar sino la precisión formal del lenguaje; ya no se espera nada de la filosofía y la única preocupación consiste en proponer con rigor en una lógica depurada lo que afirman las ciencias empíricas. La filosofía según Wittgenstein, ya no tiene nada que decir y su función se reduce a la de auto-destruirse demostrando que todos sus problemas provienen simplemente de confusiones del lenguaje.⁸ Se trata, entonces, de una vuelta compulsiva al pasado científico, ya que no hay nada nuevo que afirmar y todas las esperanzas se colocan en un saber que en su momento significó grandes triunfos y aportó enormes ventajas.

Pero lo que en filosofía se dice de modo explícito aflora en la estética de modo inconsciente. El arte europeo de los últimos tiempos se ha vuelto desesperadamente autocrítico. En la estética como en el pensamiento se revela una morbosa necesidad de destrucción de lo humano en una cultura que había nacido justamente fundada en la exaltación del hombre.⁹ El arte del siglo XX en Europa revela un intento por negar, deshacer y destruir todo lo que fue valioso en la tradición occidental; en cierta medida parece volver al pasado salvaje y primitivo y en algunos casos lo logra de manera realmente genial. Pero esta negación, esta vuelta a lo primitivo, a veces a través de creadores extraordinarios, nos muestra el testimonio viviente de una sociedad que sentencia su propio límite histórico. No es cuestión de negar la existencia de artistas, pensadores y creadores valiosos sino de entender que su genialidad consiste precisamente en ser testigos del ocaso de un pasado brillante y receptores de la angustia y desazón frente a un futuro oscuro e imprevisible. En las expresiones más lúcidas de este arte moderno, en música, plástica, literatura, se visibiliza una curiosa paradoja: el arte es negación, contradicción del mundo contradictorio en que vive: esta negación la expresa negando sus propias formas y tradiciones, negándose a ser lo que la cultura le exige que sea. Por eso necesita replantearse constantemente su propio sentido y luchar para no ser absorbido, incorporado, asimilado. Entre arte y sociedad se produce una disonancia explosiva, un duelo continuado entre subversión valorativa por un lado y asimilación represiva por el otro. El arte de Occidente tiene hoy por cierto una función revolucionaria, pero al cumplirla se presenta como enterrador de una cultura y como anuncio de la nueva civilización que se alimentará de sus cenizas.

2

La cultura dependiente

La historia de América Latina es el reflejo

en negativo de este proceso cultural. Su nacimiento a la historia de Europa fue consecuencia de la expansión económica de ésta y desde entonces entró a formar parte de la estructura metrópoli-colonia primero, metrópoli-neocolonia después.

Como consecuencia de esta polaridad las contradicciones socio-económicas tuvieron en ella características propias. Mientras que en los nuevos estados europeos y luego en la "supereuropa del Norte" se desarrolló una burguesía industrial enfrentada al proletariado, en América Latina el reflejo en negativo significó el desarrollo de burguesías comerciales dependientes y de un proletariado principalmente rural doblemente dependiente. Los débiles procesos de industrialización no borraron el esquema fundamental pues se trataba siempre de modernizaciones de la misma dependencia¹⁰ y de proletariados que se sometían a los centros hegemónicos por mediación de las burguesías locales.

Mientras que en las metrópolis el individuo era insertado en la sociedad por medio de nuevas formas jurídicas y políticas en constante reajuste, aquí esas mismas formas transportadas mecánicamente resultaban inadecuadas frente a una base socio-económica distinta transformándose en medios de opresión multiplicada. En realidad desde el primer momento el polo de dominación se había centrado indirectamente en la Europa moderna y no en España y Portugal que sólo hicieron de correa de transmisión del oro y la riqueza que no supieron retener y que fue a parar a las arcas de los nuevos burgueses de Inglaterra, Francia y Holanda.¹¹ Cuando el polo hegemónico pasó directamente a Inglaterra el esquema estructural permaneció prácticamente sin cambio reemplazando al antiguo imperio colonial la ligazón directa de las oligarquías locales con los grandes centros de poder económico.

Este esquema es de importancia fundamental para explicar la situación cultural de América Latina. Las ideologías que en Europa servían para superar las contradic-

ciones reales que allí se vivían se importaban aquí sin ser reajustadas al efecto de refracción que implicaba la dependencia. En verdad este reajuste era prácticamente imposible mientras subsistiera la dependencia. El desfasaje entre vida real y superestructura surgía de la misma dependencia y era además su condición necesaria. Una ideología que respondiera plenamente a esa realidad hubiera significado la ruptura total de la estructura dependiente. En consecuencia las ideologías que cumplían su función en Europa de nada servían en América a no ser como refuerzo del sistema de dependencia y como ornato de las clases dirigentes.

La filosofía de la ilustración, el evolucionismo y el positivismo en el viejo mundo y en su continuación norteamericana habían abierto el camino de la revolución industrial y la gran expansión económica subsiguiente. En América Latina, en cambio, sólo podían reforzar la situación de factoría más o menos rica, según las regiones, subsidiaria de esa revolución. Creaban un progresismo más o menos imaginario en las clases intelectuales que se complacían con la última moda europea y la utilizaban para transformaciones verbales de la vida real. El progreso y la civilización se confundió durante mucho tiempo con el bienestar de la burguesía dependiente y con el efecto de prestigio intelectual que producía la ideología de moda.

Así se sucedieron en las cátedras universitarias el enciclopedismo de la ilustración, el ideologismo de Condillac y Destutt de Tracy, el utilitarismo de Bentham, el eclecticismo de Cousin, el positivismo, la reacción espiritualista, etc., en exacta correspondencia con las corrientes ideológicas que se sucedían en las cátedras europeas.¹² Todo este proceso de desarrollo conceptual en las metrópolis era la contraparte del progreso científico, económico y técnico de la Europa moderna; pero el progreso del opresor forzosamente se corresponde con el retroceso del oprimido. Nuestros ideólogos y pensadores ingenuamente hablaban

de un progreso cuyo efecto consistía en el reforzamiento de nuestras cadenas, por medio de técnicas cada vez más refinadas. En paralelo con las ideologías dependientes, los estilos artísticos y las expresiones literarias, salvo pocas excepciones, siguieron el mismo proceso de correspondencias unilaterales: barroco, neo-clasismo, romanticismo, realismo, impresionismo, cubismo, etcétera.

Pero la paradoja mayor de la historia cultural de la dependencia se manifiesta en la inversión del sentido de los valores como efecto del reflejo en negativo de las realidades europeas. Mientras que las clases dominantes propugnaban ideologías socialmente progresistas con un efecto conservador, las masas populares se lanzaban a la lucha por la afirmación de lo nacional en un contexto ideológico relativamente inadecuado por su origen reaccionario. En Latinoamérica la lucha por la nacionalidad era una lucha progresista en cuanto suponía la ruptura de la dependencia y el arranque del desarrollo autónomo. El nacionalismo del oprimido es siempre el polo opuesto del sentido de nacionalidad en el opresor. Luchar por la nacionalidad significa para las masas romper una doble dependencia: dependencia de las burguesías locales explotadoras en función de sus privilegios comerciales y dependencia del polo hegemónico exterior. Era una lucha progresista, pero la ideología que acompañaba a esa lucha por efecto del reflejo en negativo no podía ser igualmente progresista en sentido absoluto sino relativamente.

Desde el comienzo de la colonización hubo en América reacciones populares más o menos revolucionarias: sublevaciones indígenas, ejércitos formados por mestizos, negros y mulatos, enfrentamientos de tropas regulares con organizaciones militares formadas por gauchos, llaneros, campesinos, guerras encabezadas por caudillos provincianos, movimientos políticos masivos encabezados por proletariados urbanos recientemente llegados del campo, etc. Las ideologías justificadoras de estos movimien-

tos generalmente respondían a situaciones históricas ya perimidas: indigenismo primitivo, paternalismo caudillesco, teorías medievales de la propiedad, regionalismo, defensa de la tradición y las costumbres, etc. Las clases dominantes siempre encuadraron estas ideologías en el marco de la barbarie, el retraso y el oscurantismo, pero nunca llegaron a comprender que aquí el contenido de las ideologías era indiferente en cuanto contenido y que su verdadero sentido había que buscarlo en su valor de consigna, de bandera o de símbolo unificador. Las masas carentes de elaboraciones conceptuales necesitaban reconocerse a sí mismas y reconocer a sus verdaderos enemigos y para esto bastaba con el efecto indicador de cualquier ideología que fuera la negación de la ideología oficial. Frente a la ideología de dependencia el combate sólo podía ser eficaz en virtud de cualquier símbolo, mito o consigna que expresara autonomía.

Cuando el sistema europeo entró en crisis en la región dependiente el efecto de distorsión condujo a la siguiente situación:

1) En lo económico el sistema se volvió incapaz de nuevos reajustes debiendo recurrir a medios de represión cada vez más explícitos. Se multiplicaron las empresas multinacionales y los monopolios, llevando las contradicciones a su máxima expresión: se produce una tecnología desnacionalizada que funciona sólo como visitante en su propia tierra y se acopla a la estructura como forma modernizada de dependencia; simultáneamente se nacionaliza cada vez más la miseria que llega a extenderse a grandes sectores de población.

2) En lo político el liberalismo burgués pierde totalmente la capacidad de ajuste en las regiones dependientes ante las masas populares en ascenso. Las grandes tensiones internas en el polo hegemónico se transfieren al polo dependiente y lo que en el primero es equilibrio forzado, estabilidad crispada, en el segundo resulta fuego

eruptivo, volcán revolucionario. Las formalidades jurídicas y las expresiones políticas que en el viejo mundo se conservan a contrapelo de la realidad social y a costa del desgaste represivo de toda la energía creadora, en América Latina se desquician totalmente y adquieren características de enloquecimiento. No hay gobiernos estables, ni soluciones políticas preestablecidas en los cánones tradicionales, ni acuerdos posibles a nivel formal. Toda la superestructura importada se derrumba ante realidades que surgen del seno de la vida popular.

3) En lo ideológico y cultural surge el clamor por lo nacional pero en un plano diferente. Ya no se trata simplemente de ideologías de resistencia, ahora se comienza a gestar plenamente una nueva conciencia y de la defensa se pasa al ataque. Se descubre que lo nacional en Latinoamérica corresponde al todo continental y no a los fragmentos artificiales creados por la política neo-colonial. Se habla de cultura latinoamericana como unidad y las ideologías europeas ya no satisfacen ni a las mismas élites intelectuales que se hallan en proceso de búsqueda de nuevas formas y expresiones. América Latina comienza a vivir una especie de duda metódica cartesiana con respecto a todo lo europeo. Las ideologías de la metrópoli se han debilitado de tal modo y han entrado en contradicciones tan flagrantes que ya no son capaces de asegurar la adhesión ciega de las élites dependientes. Pero por otro lado, por primera vez, las realidades socio-económicas a raíz de las luchas populares comienzan a cobrar vida independiente y exigen en consecuencia su propia superestructura. Ya no se trata de ideologías indicadoras como símbolo y bandera: detrás de las banderas, de las imágenes y de los mitos hay conceptos claros y perfectamente definidos que señalan los objetivos de la lucha, determinan el campo de batalla y descubren con precisión la fisonomía del enemigo. Mientras en Europa las ideolo-

gías de moda ya no pueden integrar al individuo en la sociedad y se transforman en sofisticados juegos "ajedrecísticos" para entretenimiento de las minorías intelectuales, en Latinoamérica el pensamiento germina de la misma lucha política en la mente del pueblo y de sus conductores y se expresa en categorías práctico-militares y no en rebuscados esquemas lógico-matemáticos. Los términos "estrategia" y "táctica", "oligarquía", "pueblo" e "imperialismo", "revolución", "sentido de la historia" y "socialismo" constituyen los pilares de una filosofía política que surge de la vida real y cotidiana y contienen mayor riqueza que los contenidos elaborados en las universidades a la europea.¹³ A partir de allí también van surgiendo expresiones estéticas que fundadas en las simples consignas populares, en cine, poesía, literatura, adquieren las formas de una nueva épica.¹⁴

3

Cultura popular y cultura de élite

El desfasaje entre la cultura de la clase dominante y las expresiones culturales del pueblo cristalizó en América Latina en una separación reduplicada. Ya en la Europa clásica existía la separación característica de toda sociedad estratificada; con todo, esa división no excluía ciertos canales de comunicación y en algunos momentos incluso hubo intentos de ruptura de las barreras como en el movimiento de la Ilustración y en el Romanticismo. Los enciclopedistas soñaron con llevar el saber ilustrado al pueblo y los románticos se inspiraron en el folklore y las leyendas populares. Entre nosotros en cambio, esos mismos movimientos reflejos acentuaron las barreras, puesto que asumían las condiciones teóricas de un pueblo que no era el nuestro a) que miraban a través de lúces y cristales que venían de lejos.

Nuestros intelectuales, nuestros artistas, manteniendo el distanciamiento de las élites europeas con respecto a sus pueblos

crearon aquí el efecto de un distanciamiento reduplicado. Cuando se intentaba asumir lo popular, como en el arte romántico o en la ideología demo-liberal, la realidad más profunda quedaba desdibujada hasta el punto que el pueblo mentado no era más que un fantasma abstracto e inexistente. El verdadero pueblo era arrinconado en el concepto de barbarie o salvajismo y considerado como raza inepta para la civilización.

Con el lema "civilizar es poblar" se pretendía europeizar la totalidad de América para crear un pueblo a gusto de la élite mientras se oprimía, marginaba o desplazaba hacia los límites de la sociedad al gaucho, al indígena y al mestizo.

En respuesta se formó una cultura popular con características de contra-cultura, una cultura de resistencia pasiva. En ella los valores estéticos, los modismos del lenguaje, los usos y costumbres, las tradiciones rituales ya no fueron solamente el simple resultado estilístico de las condiciones de la vida real, sino además arma defensiva, instrumento diferenciante, medio de autoafirmación orgullosa de la propia humanidad.

La historia cultural de Latinoamérica resultó en consecuencia la historia de dos culturas paralelas e incomunicadas.¹⁵

Hemos hablado varias veces de progresismo y de retraso sin explicitar demasiado el contenido de estos conceptos. Sin embargo, depende de ellos totalmente la posibilidad de una correcta interpretación del fenómeno cultural americano.

Las categorías de progreso, evolución histórica y la misma noción de cultura fueron la resultante más importante del desarrollo ideológico de Europa y la condición necesaria de su gran expansión neocolonial. Una revisión crítica de estas categorías resulta a la vez la condición indispensable de la liberación de Latinoamérica.

Los europeos centraron estos términos sobre un parámetro fundamental y en una

sola dimensión: el desarrollo del individuo. El hombre, el progreso del hombre, la cultura humana, eran para ellos en el fondo sinónimos del individuo blanco, europeo y burgués. Sobre el eje del desarrollo técnico de Europa volcaron toda la historia de la humanidad y clasificaron sus períodos pura y exclusivamente sobre la matriz de este crecimiento: las épocas del acontecer humano fueron edad le piedra, de bronce o de hierro; feudalismo, mercantilismo, revolución industrial; el resto de la humanidad era más o menos atrasado según la distancia que lo separara de estas variables.

Ningún europeo se planteó jamás la posibilidad de otros caminos, otros procesos culturales, otras líneas de evolución; cuando advirtieron la inadecuación de estas categorías en la última etapa de autocrítica, cayeron en el relativismo, el escepticismo o la filosofía del absurdo.

El progreso y la cultura de los europeos carecía de la noción de totalidad. Así también para sus epígonos latinoamericanos que reprodujeron a la letra las mismas ideas. Pero el progreso es un concepto relativo si no responde a un "para quién", "a favor de quién" o "para qué". Se entiende que en todo progreso como en toda realización cultural hay un adelanto, un mejoramiento de la condición humana. Pero este mejoramiento es sólo relativo si beneficia a un solo individuo o a un grupo pequeño. En este sentido el progreso relativo en pequeño puede significar el retroceso en general, si permite que los pocos dominen a los muchos. El hacha en manos de un individuo no es progreso en sentido absoluto si sirve para matar al otro. El progreso en sentido pleno exige forzosamente la dimensión colectiva; la cultura es realización colectiva o no es cultura. En su enfrentamiento con la naturaleza el hombre tiende a instrumentarla poniéndola a su servicio. Pero no hay relación hombre-naturaleza sino a través de otro hombre, como tampoco existe la polaridad hombre-hombre si no es por medio de la

naturaleza. El progreso y la cultura tienen entonces dos dimensiones interrelacionadas: la dimensión técnica no puede excluir la dimensión colectiva sin peligro de producir un espejismo. La técnica es un triunfo de la humanidad sólo cuando beneficia a la humanidad en pleno; la técnica de los europeos, su ciencia, su conceptualización del mundo, no fue un triunfo de la humanidad, sino la victoria de los europeos burgueses sobre el resto de los humanos por medio de la naturaleza.

El progreso del opresor no es progreso del oprimido y sin embargo produce un efecto reflejo. Aparentemente el progreso europeo ha llegado hasta los últimos rincones del planeta. Las élites intermediarias justifican de este modo su situación de dependencia: el desarrollo de los centros hegemónicos beneficiaría por reflejo todo el orbe circundante. Pero entonces se confunde progreso con modernización; el chofer también "progresa" en ese sentido cuando el patrón cambia de coche y sin embargo sigue siendo chofer. En la periferia del mundo se han desarrollado grandes centros urbanos y una alta tecnología y no por ello disminuye la opresión sino que se acentúa, puesto que se trata de la opresión modernizada.

Esta última circunstancia marca el extremo de la contradicción del sistema y señala el punto es que comienza a estallar. Los nuevos proletarios urbanos, producto de la dependencia modernizada, inician una lucha que ya no es simple resistencia pasiva, sino guerra abierta. Sus luchas sociales y políticas, sus consignas, sus banderas, señalan el punto de arranque en la gestación de una nueva cultura que como siempre nace como creación colectiva. Esta nueva cultura no es la negación de Europa sino su superación, como tampoco Europa fue la negación del mundo griego.

Una cultura nueva no sale de la cabeza de los intelectuales, ni de la planificación de los tecnócratas; surge del pueblo y de sus creaciones colectivas de las cuales la

primera es la creación política de su propia autonomía como nacionalidad. La ruptura de la doble dependencia con el vencimiento de las oligarquías dependientes y de los centros exteriores de poder, como objetivos de la liberación, son también el primer objetivo de la nueva cultura.

¹ F. Fanon, *Los condenados de la tierra*, F.C.E., México, 1971.

² Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia*, Introducción.

³ H. Marcuse, *El hombre unidimensional*, J. Mortiz, México, 1968.

⁴ K. Marx, *Tesis sobre Feuerbach*.

⁵ E. Husserl, *Krisis der europ. Wissenschaften u. die transzendente Phänomenologie*.

⁶ M. Heidegger, *El Ser y el Tiempo*, F.C.E., México-Bs. Aires, 1962.

⁷ M. Scheler, *El saber y la cultura*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1960.

⁸ L. Wittgenstein, *Tractatus lógico-philosophicus*. Madrid, Revista de Occidente, 1957.

⁹ Ver Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Revista de Occidente, Madrid, 1958.

¹⁰ F. Cardoso y E. Faletto, *Dependencia y desarrollo en América Latina*, Siglo XXI, México, 1969.

¹¹ Abelardo Ramos, *Historia de la Nación Latinoamericana*, Peña Lillo, Buenos Aires, 1968.

¹² José Ingenieros, *Las direcciones filosóficas de la cultura argentina*. Eudeba, Bs. Aires, 1963.

¹³ Horacio González, "Humanismo y estrategia en Juan Perón", en *Envido*, setiembre, 1971.

¹⁴ Es el caso concreto del grupo "Cine Liberación" en Argentina.

¹⁵ Ver Pedro Geltman, *Mitos, símbolos y héroes en el peronismo*, en *El peronismo*, Ed. Carlos Pérez, 1969. *Los mitos*, Ed. Carlos Pérez, Bs. Aires, 1969.

EL MANIFIESTO DE SAN JOSÉ

1

Los problemas actuales del artista centroamericano se basan principalmente en el alejamiento progresivo que ha experimentado de las luchas y vivencias de su pueblo y la apatía que lo caracteriza para afrontar y crear su propio destino histórico. El artista centroamericano debe buscar las causas reales de la dependencia cultural, política y económica de nuestros países y tratar de crear la nueva sociedad, basada en una liberación de las estructuras económicas impuestas por los países desarrollados, pero esto no debe ser sólo la meta de esta lucha, sino que debemos autocriticarnos y analizar la sociedad en que nos ha tocado desenvolvernos y la que pretendemos crear.

2

Frente al oficialismo, la comodidad y la hipocresía, el intelectual de América Central debe estar vigilante y ejercer una labor de análisis en todas las manifestaciones internas y externas que determinan nuestra actual situación histórica.

En el momento presente no puede haber escapatorias. La cultura es en Centroamérica patrimonio de unos pocos privilegiados. Grandes masas de centroamericanos, además de carecer de cosas materiales inmediatas, no tienen oportunidades de acceso a la cultura y estando en guerra contra los intentos por cambiar nuestros valores culturales, contra la corrupción de nuestro idioma nativo, la falsificación de nuestra historia y la desfiguración del papel de nuestros héroes nacionales.

3

Creemos que los artistas centroamericanos debemos incorporarnos al combate por la liberación nacional, estar contra los grupos literarios dominantes en los últimos veinte años, que salvo contadas excepciones, viven del bombo mutuo, la hipocresía y la negación de nuestras nacionalidades, complaciéndose en la apatía de su situación, hasta cierto punto privilegiada, pero en el fondo vergonzante.

El artista centroamericano debe com

partir las tareas de los estudiantes y obreros y el resto de las fuerzas populares que tratan de lograr una mayor independencia y defienden con sus ideas y con sus vidas nuestra soberanía y nuestra independencia.

4

Creemos que nuestra creación debe reflejar la angustia, la alegría, la esperanza del pueblo, pero luchamos siempre por la creación artística libre, sin dogmas, sin comisarios, sabiendo que en esta lucha hay muchas formas de participación del artista, pero entendemos que la única forma de cambiar las estructuras de nuestros pueblos, dependientes y sojuzgados, es la revolución, porque ésta es el hecho cultural por excelencia para cumplir nuestra entrega militante y cotidiana y así mejorar las condiciones de nuestros pueblos.

5

Denunciamos la creciente burocratización de la cultura en Centroamérica y la violencia que tratan de ejercer funcionarios mediocres sobre artistas realmente valiosos para acallarlos, o por medio del uso y abuso del poder, tratan de promover sus mediocres creaciones en detrimento de artistas realmente valiosos, siendo esta burocracia sostenida y fomentada con los dineros del pueblo para así mantener un sistema injusto en su propia filosofía e incongruente con el actual momento histórico.

6

Creemos que el escritor no debe ser instrumento de partidos políticos o grupos ideológicos que lo usen únicamente como producto de fácil consu-

mo, en detrimento de su calidad artística, reduciéndolo al simple papel de bufón en un espectáculo que lesiona su dignidad, necesaria para la creación artística, y es por eso que los encuentros de artistas en Centroamérica no deben ser sólo espectáculos de índole social, sino intentos de análisis y crítica de nosotros mismos y nuestra realidad.

7

Denunciamos la conspiración del silencio, la cortina de mierda que tratan de extender nuestras clases gobernantes sobre los artistas más valiosos y el servilismo de algunos intelectuales que por un puesto en el gobierno o una mesada mensual ponen su talento al servicio de gobernantes mediocres, cuando no francamente represivos.

8

Frente a las celebraciones vacías y falsas del 150 Aniversario de la Independencia, denunciamos la creciente militarización de nuestros países, la instalación de Misiones militares extranjeras como instrumentos de represión y la dependencia económica cada vez más grande de los países desarrollados.

9

Denunciamos el uso de los medios de comunicación colectiva como instrumentos de colonización cultural del hombre centroamericano y como factor decisivo en el retraso y la ignorancia de nuestros pueblos. El ejercicio digno y crítico del arte y la literatura constituye un instrumento de cambio, una presencia de nuestras capacidades artísticas para lograr transforma-

ciones materiales y espirituales y nos exige una vinculación permanente con nuestros pueblos.

Los grupos privilegiados mantienen el control de la prensa y de los otros medios de comunicación colectiva, para frenar el nacimiento de intelectuales comprometidos en las luchas reivindicadoras del pueblo. Por lo tanto, el deber inmediato del intelectual centroamericano es el de plantear en sus comunidades, universidades, y otros lugares donde tenga oportunidad de hacerlo, una denuncia del coloniaje cultural matenido por los Estados Unidos y nuestras oligarquías centroamericanas.

10

Denunciamos los robos de tesoros indígenas que nos hacen las naciones más desarrolladas y estimulamos la creación de museos, salas y aulas donde se rinda homenaje a nuestros valores más importantes en el campo del arte, la política, la religión y la literatura, para ayudar así a la creación de una nueva cultura, revolucionaria y de conciencia nacional centroamericana.

11

Como artistas comprometidos abogamos por la libre expresión y la libertad total en el arte, condenando todo intento que se haga por enjuiciar creadores por el hecho de disentir y afirmamos el valor de este derecho como algo concreto y vivo de la cultura que aspiramos construir.

12

Estamos convencidos que sólo por un

camino de verdadera independencia nacional podremos lograr nuestras aspiraciones. Mientras vivamos colonizados por las potencias desarrolladas y no tratemos de definirnos en un conjunto de naciones con características propias no podemos empezar la lucha que nos hemos propuesto.

13

Denunciamos a los partidos políticos tradicionales centroamericanos como instrumento de opresión y engaño y saludamos la creación de movimientos revolucionarios nacionalistas, que independientemente de servilismos a bloques internacionales, traten de definirnos políticamente, por lo que saludamos a los jóvenes campesinos, obreros y estudiantes de Centro América que luchan desde múltiples trincheras por establecer repúblicas independientes y soberanas.

14

Creemos imposible el fomento de la guerra y odio entre los pueblos centroamericanos y denunciamos la carrera armamentista de nuestras oligarquías y los gastos excesivos en represión, cuando pueden fomentarse la cultura, la salud y el bienestar de la población. Asimismo condenamos la formación de ejércitos privados en tierras centroamericanas y la represión contra artistas e intelectuales que denuncian la injusticia y el oprobio de los gobiernos centroamericanos.

15

Denunciamos el lenguaje político y literario actual en Centroamérica co-

mo mistificado y carente de valor por ser ejercido de manera superficial y por tratar de definir por medio de la palabra o la expresión asuntos ajenos a nuestra propia necesidad intelectual, ya que en estos momentos de crisis más dolorosa es expresiva, plástica y semántica porque se carece de un criterio de selección definido y propio, sobre todo en la valoración del artista centroamericano.

16

Denunciamos la intromisión de la AID y de la ROCAP en la formación de nuestros libros de textos con los que supuestamente se pretende uniformar nuestras lecturas y nuestra formación cultural, cuando en verdad responden a experimentos efectuados en otras áreas, alejadas de nuestra historia, nuestras costumbres y de las tradiciones educativas creadas y cultivadas por nuestros educadores más conscientes.

17

Creemos en la integración Centroamericana cuando responda a un proceso histórico sin presiones y sea el producto de la libre expresión de nuestros pueblos y no caprichos de las potencias colonialistas o deseos de nuestras oligarquías para extender sus capitales y su influencia política y denunciamos la integración militar centroamericana como respuesta a un plan impuesto por las Misiones Militares Norteamericanas para colonizar y agredir a nuestros pueblos. Asimismo exigimos respeto a la Autonomía Universitaria y a los intelectuales centroamericanos en sus labores de investigación y en su propia expresión

de sus ideas políticas, culturales y religiosas.

18

Creemos que el verdadero arte centroamericano sólo puede desarrollarse en una sociedad de tipo comunitario, libre y con iguales oportunidades para todos.

Creemos que no podrá existir independencia y liberación del coloniaje cultural, sin una ruptura radical con el sistema opresor neocolonialista y para ello los centroamericanos debemos buscar ideas comunes para la total descolonización de nuestras naciones.

Las oligarquías centroamericanas mantienen una actitud de desprecio a la cultura porque saben que ya va dejando de ser un artículo de consumo para convertirse en un instrumento de cambio, en un arma poderosa para denunciar y enjuiciar y por eso mantienen una actitud represiva contra los intelectuales, que se refleja en la quema de libros, el bloqueo cultural, la persecución de artistas y la ocupación militar de las universidades y las torturas, asesinatos o destierros de intelectuales honestos.

Condenamos la actitud de sumisión de nuestras burguesías que cada día se entregan más a los Estados Unidos y saludamos la creciente radicalización de los estudiantes e intelectuales de la pequeña burguesía, que se han puesto al lado de los obreros y campesinos en contra de la servil clase pseudo-empresarial, que mantenida con capital extranjero, se ha ven-

dido de la manera más abyecta posible al imperialismo internacional.

Los intelectuales centroamericanos debemos aceptar, con espíritu de crítica y análisis, los aportes de la cultura universal, sus técnicas y ciencias y denunciar también la mistificación que sufren nuestras culturas nacionales cuando son objeto de utilización demagógica por parte de los políticos y conducen a la guerra, la negación de valores autóctonos, o la tergiversación de la historia cultural de nuestros territorios.

El oficio del artista en América Central obedece al impulso de denunciar de múltiples maneras las realidades en que se desenvuelve y ser divulgador de las formas y actitudes para crear una cultura nueva y luchar para que se extinga el concepto del intelectual perteneciente a una elite privilegiada cuando en realidad por su posición está en la obligación de denunciar el escandaloso saqueo de inteligencias, el soborno, la intervención en las editoriales y universidades de parte de los Estados Unidos y otras naciones desarrolladas.

San José, Costa Rica
Año 150 de la Independencia

Ernesto Cardenal
Beltrán Morales
Roberto Fernández Yglesias
Alfonso Chase
Leonor Soley
José de Jesús Martínez
Quince Duncan
Moisés Barrios
Margarita Carrera
Italo López Vallecillos
Alberto Ycaza

Rolando Castellón
Gerardo César Hurtado
Marcos Carias
Roger Pérez de la Rocha
Marco Antonio Flores
Fabián Dobles
Isaac Felipe Azofeifa
Francisco Salvador
José León Sánchez
Juan Fernando Cerdas



JUAN RULFO: AUTOBIOGRAFIA ARMADA

Recopilación de Reina Roffé

Yo viví en un pueblo que se llama San Gabriel. Me llamo Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno. Me apilaron todos los nombres de mis antepasados paternos y maternos, como si fuera el vástago de un racimo de plátanos, y aunque sienta preferencia por el verbo arracimar, me hubiera gustado un nombre más sencillo. Mi padre se llamó Juan Nepomuceno, mi abuelo paterno era Carlos Vizcaíno, lo de Rulfo lo tengo por Juan del Rulfo, un aventurero "caribe", o sea de los que estuvieron al servicio de José María Calleja, alias "El Caribe", que tuvo una hija llamada María Rulfo Navarro que se casó con mi abuelo paterno: José María Jiménez. Este Juan del Rulfo llegó a México a fines del siglo XVIII, y parte de su vida la dedicó a combatir a Gordiano Guzmán en los rumbos de Tamazula de Guzmán y Zapotlán el Grande, hoy Ciudad Guzmán. Más tarde junto con el general Brizuela combatió a los franceses... En la familia Pérez Rulfo —los Rulfo, una familia muy numerosa, sobre todo por el lado de las mujeres— nunca hubo mucha paz; todos morían temprano..., y todos eran asesinados por la espalda. Sólo a David, el último, víctima de su afición, lo mató un caballo... A mi padre no lo mató un peón, no tenía peones, y eso lo ha afirmado erróneamente Seymour Menton en su libro *La cuentística iberoamericana*... Lo mataron una vez cuando huía... y a mi tío lo asesinaron, y a otros y a otros... y al abuelo lo colgaron de los dedos gordos, los perdió... todos morían temprano a la edad de 33 años. Fue, es una zona, hasta hace poco tiempo, una zona violenta. En realidad, casi toda la tierra caliente del país es violenta. Ahora, nada más se ha quedado un poco concentrada en el Estado de Guerrero. Pero antes, Michoacán, Jalisco, otros estados, los sitios por donde cruza la tierra caliente, eran zonas de mucho

conflicto. Hay explicaciones. En primer lugar, son zonas muy aisladas. La tierra caliente le da una característica a la persona muy especial, en donde importa muy poco la vida. Por lo general, las gentes que viven en ese suelo tienen "el mal del pinto" —allá le llaman Chiriua—, tienen las manos pintas. Entonces, eso mismo les crea un complejo de que . . . , pues, son tipos que no les importa que los maten en cualquier momento. Y al mismo tiempo el clima, siempre caliente, porque es una zona que está entre el altiplano y la sierra. Es tierra baja, sin brisa. Y el calor, el bochorno, la misma miseria que sufre esa gente, pues creo que causan el carácter violento. A menos, no hay otra explicación. La otra razón es que ésa es zona despoblada la gente o se ha ido hacia la costa o se ha ido hacia el altiplano. O ha emigrado a los Estados Unidos. Así son esos pueblos de la tierra caliente, los de Jalisco. Y así los hombres, pues, así son.

Los Altos es una zona superpoblada, muy erosionada, en donde vive gente que se ha desplazado yo creo que desde principios del siglo hacia el sur. Cómo fueron a dar mis padres al sur, no lo sé. El alteño, además de ser de la tierra alta, es alto. Le dicen lomilargo, porque tiene el lomo largo.

Nunca hubo gran propiedad en esa zona. Siempre hubo pequeñas propiedades. No existían las haciendas ni las grandes estancias. Los campesinos siempre han sido pobres. Cuando entran a los pueblos adonde van, se ponen los zapatos . . . Las costumbres de esos pueblos son matriarcales todavía. Allí la mujer es la que manda. Justamente una de las cosas en que se notó el poder del matriarcado fue durante la revolución cristera, en donde fue la mujer la que hizo la revolución . . . Una guerra estúpida. Guerra de matriarcado. Las mujeres incitaban a los hombres a defender "la causa de Dios". Y allí iban los hombres a matarse . . . La revolución cristera fue una guerra intestina que se desarrolló en los estados de Colima, Jalisco, Michoacán, Nayarit, Zacatecas y Guanajuato contra el gobierno federal. Es que hubo un decreto en donde se aplicaba un artículo de la Revolución, en donde los curas no podían hacer política en las administraciones públicas, en donde las iglesias eran propiedad del estado, como son actualmente. Daban un número determinado de curas para cada pueblo para cada número de habitantes. Claro, protestaron los habitantes. Empezaron a agitar y a causar conflictos. Son pueblos muy reaccionarios, pueblos con ideas muy conservadoras, fanáticos. La guerra duró tres años, de 1926 a 1929. Nació en la zona de Los Altos en el estado de Guanajuato. Allí fue el



brote... hubo una especie de reconcentración. El ejército concentraba a la gente en las rancherías, en los pueblos. Cuando la revolución se hacía más fuerte, entonces se concentraba a la gente de esos pueblos en las poblaciones más grandes. Entonces había un abandono que se producía a base de reconcentraciones. La gente buscaba trabajo en otra parte. Después de unos años, ya no regresaba.

La tierra, más que entre los campesinos, se distribuyó entre los obreros, entre los carpinteros, albañiles, zapateros, peluqueros. Eran los únicos que formaban comunidad. Para formar una comunidad se necesitan veinticinco personas. Se reunían veinticinco personas y solicitaban tierras. Los campesinos no las pedían. La prueba está en que hasta la fecha los campesinos no tienen tierras. Es que el campesino estaba muy allegado al hacendado, al patrón. Había el sistema del mediero, es decir, se sembraba la tierra, el patrón entregaba la tierra al campesino y el campesino entregaba la mitad de la cosecha al patrón. En la actualidad los pequeños agricultores de Jalisco ya no tienen medios de vida. Viven en una forma muy raquítica. Se van a la costa o se van de braseros. Regresan en la época de lluvias a sembrar algún terrenito allí. Pero los hijos, en cuanto pueden, se van... Esa zona tiende a desaparecer. Los antepasados son algo que los liga al lugar, al pueblo. Ellos no quieren abandonar a sus muertos. Llevan sus muertos a cuestras. La guerra de los cristeros me tocó a mí, parte en mi pueblo y parte en Guadalajara, entre el 26 y el 28. Las primeras guerrillas me tocaron en el pueblo. Tendría yo como 8 años cuando el cura de San Gabriel dejó su biblioteca a guardar en la casa de mi abuela, antes de que expropiaran el curato y lo convirtieran en cuartel... Leí todos los libros que tenía... Los curas de la costa siempre traen pistola, son curas "bragados". El cura Sedano de Zapotlán el Grande (Ciudad Guzmán) raptaba muchachas y se aprovechó de la cristiada para alzarse en armas, lo mismo que el de San Gabriel y el de Jiquilpan. A Sedano lo colgaron en un poste del telégrafo.

Yo nací en lo que ahora es un pequeño pueblo, una congregación que pertenece al distrito de Sayula. Sayula fue un centro comercial muy grande hace unos años, antes y aún después de la Revolución. Pero yo nunca he vivido allí en Sayula. No conozco Sayula. No podría decir cómo es. Mis padres me registraron allí. Porque yo nací en la época de la Revolución, es decir, las épocas de las revoluciones, porque hubo una serie de revoluciones. Nací en un pueblo del Estado de Jalisco nombrado San Gabriel, más o menos al sur de Guadalajara, la capital

del estado. En realidad yo me considero de ese lugar. Allí pasé los años de la infancia... Había un río. Nosotros nos íbamos a bañar en tiempo de secas al río. Actualmente ese río no trae agua... San Gabriel era un centro también comercial. Antiguamente era un pueblo próspero; por allí pasaba el camino real de Colima. San Gabriel y Zapotitlán fueron los pueblos más importantes de la región desde el siglo XVII hasta la Revolución. Hay hoy en esa zona aproximadamente alrededor de cinco a seis pueblos. Son pueblos de tierra caliente; entre 800 y 900 metros de altura... Jalisco es un estado muy pobre. Pero la gente trabaja mucho. Produce mucho. No sé de dónde producirá tanto. Produce demasiado. Es el estado que produce más maíz de la república. No es un estado muy grande. Yo creo que es el octavo estado en tamaño de México. Pero produce maíz para alimentar a toda la república mexicana. Tiene más ganado que cualquier otro estado del país. Pero usted va fuera de la capital, y hay mucha miseria. El maíz es un gran destructor de la tierra. Entonces, la tierra está destruida. A grado tal que en ciertas regiones ya no hay tierra. Es una erosión completa... La gente es hermética. Tal vez por desconfianza no sólo con el que va, con el que llega, sino entre ellos. No quieren hablar de sus cosas, de lo que hacen. Uno no sabe a qué se dedican. Hay pueblos que se dedican exclusivamente al agio. La gente allí no habla de nada. Arregla sus asuntos en forma personal, muy particular, secreta casi.

Jalisco se llamaba Nueva Galicia. Fue conquistada por Núñez de Guzmán en 1530. Pero la zona de donde yo soy se llamaba Provincia de Avalos. Porque fue conquistada por Alonso de Avalos, que fue el que redujo a la paz a Colima y el sur del estado de Jalisco. Avalos pertenecía a la Nueva España, es decir, a México, a la capital del virreinato. Aunque estaba cerca de Guadalajara, que era la capital de Nueva Galicia, no tenía nexos políticos ni religiosos con Guadalajara. Durante muchos años se perdió la documentación de la provincia de Avalos, porque la mayor parte de esos pueblos fueron diezmados por fiebres, enfermedades, a veces por los mismos conquistadores. Un antepasado materno se apellidaba Arias... Hay una cosa muy curiosa. La mayor parte de los conquistadores de España, los españoles que vinieron a esta conquista de México, eran aventureros, excarcelados: monjes que no eran monjes, curas que no eran curas, personas con antecedentes criminales. Hay apellidos que no existen. Por ejemplo Vizcaíno. Yo me apellido Vizcaíno por el lado materno. Pero el apellido Vizcaíno no existe en España. Existe la provincia de Vizcaya. Aquí han convertido ese nombre en apellido. Quiere decir que todos los

Vizcaínos eran delincuentes. Era muy común entre esos señores cambiarse el nombre. En lugar de patronímico, ponían el nombre geográfico. Aquí precisamente la genealogía falla. Por eso las dinastías de las familias de "abolengo" en México son falsas, formadas en base de riquezas... Resulta difícil marcar los límites. En esta zona de Avalos la documentación es inexistente. En la provincia de Avalos los pueblos fueron arrasados, primero por la Revolución; los archivos fueron incendiados; y como las copias existían nada más que en México o en la Nueva España, era difícil conseguir esos datos. Ahora, muchos de esos datos —porque de allí partió la expedición de Coronado para California— aparecen en bancos americanos que tienen interés en reunirlos. Porque allí está la historia de California, de Texas, de Nuevo México, de Arizona... tengo, digamos, cierta curiosidad histórica.

La primaria la hice en San Gabriel, ése es mi mundo. Y viví allí hasta los diez años. Es uno de esos pueblos que han perdido hasta el nombre. Ahora se llama ciudad Venustiano Carranza. Ahí viví, con una abuela mía;... de unos Arias que habían venido aquí en el siglo XVI, posiblemente andaluces..., y mis hermanos, hasta que mataron a mi padre. De ahí pasamos a un orfanatorio. Eso es muy común. Actualmente todavía muchas personas de los pueblos de allá que quieren educar a sus hijos y no tienen una persona que cuide de ellos los mandan internos en colegios, y allá estuve hasta la edad, más o menos, de los 16 años. Es decir, hasta que estalló la huelga de la universidad. Quiero decir: hasta los 14 en el orfanatorio, hasta los 16 en Guadalajara. La huelga estalló casi el mismo día que entré yo, junto con un primo mío, un Vizcaíno... y duró como año y medio. Debido a eso me fui a la ciudad de México, a proseguir los estudios. Entonces, casi no tenía ningún valor la literatura mexicana. Se consideraba, por ejemplo, a la novela de la Revolución como el reportaje de ciertos hechos. Se editaba mucho —eso en proporción, ¿no?— pero no se leía. La tendencia era leer literatura de otros países. En las escuelas, la literatura española. Perea, la generación del 98... Sabía que ése era el retraso de la literatura latinoamericana: el que estábamos absorbiendo una literatura que era ajena a nuestro carácter, a nuestro modo de ser.

Libremente, se leía la literatura rusa, literatura que venía de España, se traducía se editaba en España pero no española. Al mismo tiempo que se editaba la literatura rusa se editaba la literatura norteamericana. Se conocía a Dos Passos, a Sinclair Lewis, a Elmer Rice y a Hemingway. España tuvo un auge muy fuerte antes de la Revolución en cuestión de traducción.

nes, sobre todo obras de carácter social. Lo que a mí me duele, por ejemplo, en España, es que se esté perdiendo el idioma. Además, hace tiempo que me he dado cuenta de que España no tenía ninguna cultura que dar a América. Por eso tuve alguna vez la teoría de que la literatura nacía en Escandinavia, en la parte norte de Europa, y luego bajaba al centro, de donde se desplazaba hacia otros sitios.

Se suponía que iba a estudiar la carrera de abogado, que mi abuelo era abogado, y alguno tenía que usar su biblioteca. Pero había pasado mucho tiempo, y algunas materias las habían olvidado. No pude pasar el examen extraordinario a que nos sometían. Así que tuve que trabajar. Dejé los estudios porque a mí no me jalaban las leyes. Empecé a trabajar como agente de inmigración, en la secretaría de gobernación. Sí, pescaba extranjeros. Perninicioooooos. Primero aquí, en la ciudad de México. Después tuve que salir: estuve en Tampico, en casi todo el país. Llegué a Guadalajara, otra vez. Los agentes de inmigración revisaban el documento de los extranjeros. Los que estaban ilegalmente en México, los que habían cometido algún delito. Entonces se los busca y se los deporta. Total: una tarea policíaca. Era molesto, pero la gente agradable. Además habría mucha libertad, porque usted estaba comisionado en un sitio, pero de allí podía movilizarse fácilmente porque, como había columnas volantes, que abarcaban todo el país, uno se iba de una parte a otra. Fue un largo viaje de unos dos, tres años. En realidad, por aquella época, cuando vinimos de Guadalajara a México, no había trabajo. Todo era burocracia. Entonces Rulfo debió acomodarse a la burocracia. Entré a los 18 a Inmigración; después recién a los 32, entré en una compañía fabricante de llantas de hule. Cuando estaba en D. F., en el archivo de Migración, en Gobernación, encontré el mejor modo de que a uno lo dejen tranquilo, en un archivo, cambian los ministros y cambian los empleados importantes, pero de nosotros los archiveros se olvidan; cada ministro, si era de Yucatán, traía yucateros; si era de Veracruz, traía veracruzanos; entró un jalisciense y así entré yo. Recuerdo con cariño esa etapa burocrática; la burocracia mexicana eso tiene de bueno, fomenta la amistad; no como en las compañías particulares; son transatlánticos fríos e impersonales y también he trabajado en ellas.

Pero parecía que tenía que ser escritor. Aquella novela que escribí muy joven recién llegado a la ciudad de México, que trataba de la soledad y esas cosas, estaba escrita en tercera persona, después fueron hechos biográficos sucedidos y tomados de la realidad y aplicados a otro indivi-

duo. Bueno, y ahora quiero volver a utilizar esa tercera persona en cuentos que tienen algo que ver con el ambiente de la ciudad. Pero la novela no me gustó, no creo haber rescatado nada de eso. Parece que una revista, hace muchos años, publicó un fragmento, como un cuentecito, de todo eso. Pero lo demás lo tiré. Era una novela un poco convencional, un tanto hipersensible, pero que más bien trataba de expresar cierta soledad. Quizá por eso tenía esa cosa de hipersensibilidad. No convenía. Pero el hecho de que escribiera se debía precisamente a eso: parece que quería desahogarme por medio de la soledad en que había vivido, no en la ciudad de México, pero desde hace muchos años, desde que estuve en el orfanatorio. En realidad yo estaba solo, en la ciudad, que era una ciudad pequeña, miserable. Una ciudad burócrata. Yo no conocía a nadie, así que después de las horas de trabajo me quedaba a escribir. Precisamente como una especie de diálogo que hacía yo conmigo mismo. Algo así como querer platicar un poco. En mi soledad en que yo... con quien vivía. Se puede decir: yo vivía con la soledad. Entonces yo platicaba, charlaba con la soledad. De eso se trataba esa novela que yo destruí, porque estaba llena de retórica, de ínfulas académicas sin ningún atractivo más que el esteticado y lo declamatorio, en un lenguaje, del cual me daba exactamente cuenta. Creo que me estaba llenando de retórica por andar en la burocracia. Me estaba empapando de ese modo de tratar todas las cosas. No era lo propio como yo quería decir las cosas. Entonces, ejercitándome, para libertarme de ese lenguaje retórico, un poco ampuloso, hasta garrafal se puede decir, escribí en una forma más simple, con personajes más sencillos. Claro que fui a dar al otro lado, hasta la simplez total. Pero es que usé personajes como el campesino de Jalisco, que habla un lenguaje castellano del siglo XVI. Su vocabulario es muy escueto. Casi no habla, más bien. Lo que yo no quería era hablar como un libro escrito. Quería no hablar como se escribe, sino escribir como se habla. Buscar personajes a los que pudiera darle tratamiento más simple. Ese... ese de *Nos han dado la tierra*. Llegar al tratamiento que me he asignado. No es una cuestión de palabras. Siempre sobran, en realidad. Sobran un *qué* o un *cuándo*, está un *de* o un *más* de más, o algo así. Pero los cuentos son casi espontáneos o naturales. Si no están desarrollados como están imaginados —cosa difícil, siempre— más o menos se puede decir, de la versión final, que eso era lo que yo quería decir. No hay ambigüedad en ninguna de las historias. A excepción de una que otra que tal vez no tenga importancia. A pesar de que ninguna debe tener importancia, en realidad. En *Luvina* el monólogo está hecho en otra forma; allí el monólogo se enfrenta ante un oyente, el hombre está hablando. Claro que el que es-

cucha no interviene para nada; el que habla relata al que oye sus propios movimientos.

Yo lo primero que publiqué fueron cuentos, en una revista que hacíamos con Arreola, donde pagábamos cada cual su colaboración. El grupo es necesario para impulsarse. Ahí publiqué: *Nos han dado la tierra*; y luego *Es que somos muy pobres*. Esos pasaron a *El llano en llamas*. La vida no es muy seria en sus cosas. *Macario*, fue más o menos de la primera época. Fue al principio como podría haber ido al final; en realidad lo organizaron los editores, creo. *No oyes ladrar los perros*, ese cuento nació porque siempre me llamó la atención la luna, la salida de la luna en las tierras bajas del trópico. Una luna grande, roja. Permanece allí, en las planicies. Y crece siempre, ésa es la verdad. Siempre imaginé que algo... yo caminé mucho por esas regiones, cuando estaba la luna en esa situación. Y nunca se borra, de cierto la luna no se borra. Y la luna es como si fuera una especie de horizonte. Y pensé luego que este hombre recogía a su hijo herido, para llevarlo a otro pueblo, y se topaba de pronto con la luna de frente. Y allí, pues, el hombre zarandeaba al muchacho, lo sopesaba, lo golpeaba. Y se le murió en el camino. Porque además está la cosa de que como lo llevaba cubriéndole los oídos el padre no oía los perros estos. En los pueblos, anteriormente, apagaban la luz a las once de la noche. Eso se llamaba el *apagón*. Era gente a más pobre, entonces siempre no se veía luz desde el oscurecer y menos después de las once. Entonces la única forma en que se localizaban era por los perros. Todo se ve gris, porque el paisaje es gris, el paisaje de la tierra caliente es color de tierra. Entonces la única ubicación que tienen es que ladren los perros. Los perros ladran toda la noche.

Pero *Pedro Páramo* venía desde antes. Estaba ya, casi se puede decir planeado. Pues, como unos diez años antes. No había escrito una sola página, pero me estaba dando vueltas en la cabeza. Y hubo una cosa que me dio la clave para sacarlo, es decir para desenhebrar ese hilo aún enlanado. Fue cuando regresé al pueblo donde vivía, 30 años después, y lo encontré deshabitado. Es un pueblo que he conocido yo, de unos siete mil, ocho mil habitantes. Tenía 150 habitantes, cuando llegué. Entonces, las casas aquellas inmensas —es uno de esos pueblos muy grandes, las tiendas ahí se contaban por puertas, eran tiendas de ocho puertas, de diez puertas— y cuando llegué las casas tenían candado. La gente se había ido, así. Pero a alguien se le ocurrió sembrar de casuarinas las calles del pueblo. Y a mí me tocó estar allí una noche, y es un pueblo

donde sopla mucho el viento, está al pie de la sierra madre. Y en las noches las casuarinas mugen, aullan. Y el viento. Entonces comprendí yo esa soledad de Comala, del lugar ése. El nombre no existe, no. El pueblo de Comala es un pueblo progresista, fértil. Pero la derivación de comal —comal es un recipiente de barro, que se pone sobre las brasas, donde se calientan las tortillas—, y el calor que hay en ese pueblo, es lo que me dio la idea del nombre. Comala: lugar sobre las brasas. En realidad es la historia de un pueblo que va muriendo por sí mismo. No lo mata nada. No lo mata nadie. Es el pueblo. El pueblo que nunca tuvo conciencia de lo que podía darle la situación en que estaba. En primer lugar, un pueblo fértil, lleno de agua, de árboles, clima maravilloso. Cómo aquella gente dejó morir el pueblo. Cómo se justificaba el querer abandonar aquellas cosas. Su casa, todo. Por qué han dejado, como quien dice, arruinar todos aquellas tierras. Por qué otra cosa sino por cierto delito del pasado, ciertas actitudes del pasado. Ese pueblo fue reaccionario siempre. Cristero, partidario de Calleja durante la independencia, partidario de los franceses durante la reforma, antirrevolucionario cuando la revolución. Y durante la cristiada, cristeros. Entonces fue como pagar la culpa.

Imaginé el personaje, lo vi. Después, al imaginar el tratamiento, lógicamente me encontré con un pueblo muerto. Y claro, los muertos no viven en el espacio ni en el tiempo. Me dio libertad eso para manejar a los personajes indistintamente. Es decir, dejarlos entrar, y después que se esfumaran, que desaparecieran.

Pedro Páramo es el caso representativo del hacendado mediano que existía en Jalisco, un hacendado que está sobre sus tierras y las trabaja. Es capaz de tomar el arado y sembrar. Yo conozco mucho la República Mexicana y conozco cacicazgos tremendos en el estado de Guerrero y en otras partes del país. Que yo haya situado Pedro Páramo en Jalisco fue sencillamente debido a que la conozco. Yo tengo la desgraciada tendencia de situar geográficamente a ciertos personajes imaginarios. Me gusta ubicar geográficamente al personaje. Es el ambiente de la zona. Pedro Páramo no estaba situado en una época, estaba ubicado en una región. Es difícil saber en qué época sucede. Pero, sí, hay ciertos hechos, ahí, que más o menos... En realidad no era tratar de involucrar ninguna época, ni revolución, ni nada. Ninguno de esos materiales. Simplemente involucrar los hechos que habían pasado ahí. Y en realidad nunca se menciona una fecha.



El personaje Pedro Páramo no sé de dónde salió; yo nunca conocí una persona así. Yo no lo considero de fácil clasificación. Creo que es el cacique. Abundan, abundaron los caciques en México. Pero las actitudes que él tomó, sus actos, son milagritos que uno le cuelga. Digo; yo no sé si hubo un cacique que hizo su propia revolución para defenderse de la revolución. Pero se lo puede clasificar en otros aspectos: no es generoso, por ejemplo. Es más bien malvado. Forma, con los otros, parte de una conciencia, de un modo de pensar, de una mentalidad que tal vez existe. Pero no la logro localizar bien.

Susana San Juan fue siempre el personaje central. Susana San Juan era una cosa ideal, una mujer idealizada a tal grado, que lo que no encontraba yo era quién la idealizaba. Entonces supuse, o supe, que en ese pueblo estaba enterrada Susana San Juan. Porque además tengo la mala costumbre de que siempre, al llegar a un pueblo, voy a visitar los panteones. (Yo cuando hablo invento, y como la mujer de Orfila Reynal abría mucho los ojos, pues le di a la historia. Pero yo sólo fui a ese panteón por necesidad.) Y siempre voy, no sé por qué será así, me fijo la fecha, me fijo cuándo murieron aquellos señores. El panteón del pueblo es un panteón en ruinas. Y los muertos están afuera de tierra. Yo fui; nunca dejo de ir a los panteones. Es lo único de interesante que hay en los pueblos. Susana San Juan, tampoco sé de dónde salió. Tal vez sea una novia que me imaginé alguna vez. Y construí *Pedro Páramo* alrededor de ella y alrededor del pueblo. Más bien alrededor del pueblo. *Pedro Páramo* es un lenguaje hablado. Ahí ya fue, simplemente el lenguaje que hablaba la gente... no es un lenguaje captado, no es que uno vaya allá con una grabadora a captar lo que dice esa gente, es decir, a observar: "A ver cómo hablan. Voy a aprehender su forma de hablar". Aquí no hay eso. Así oí hablar desde que nací en mi casa, y así hablan las gentes de esos lugares. Entonces quien escriba así no está influenciado por *Pedro Páramo*, sino simplemente ha visto que él hablaba ese idioma, ese lenguaje, pero que nunca lo había aprovechado. Es cierto, trato de defenderme del barroquismo. Y lo haré por todos los medios que tenga a mi alcance. Pues me lo han dicho. Dicen que soy un escritor rural. Pero eso no me interesa que lo digan; eso de que soy un escritor regional. Porque yo no sé lo que quieren decir con eso. En primer lugar, todos los escritores son regionales. Cada uno expresa su región. Tampoco cuadra eso de rural porque yo utilice personajes del pueblo o campesinos. Eso no implica exactamente que vivan en el campo. Pueden vivir en una población grande pero estar en contacto con el campo. Pero esto tal vez pueda explicarlo mejor hablando de *Días sin*

floresta, el libro que estoy escribiendo. Es una serie de cuentos. Debido a la dificultad que tuve, al encontrarme que no iba a terminar eso que era mi proyecto; *La cordillera* —se alargaba demasiado, se me iba de las manos esa Cordillera— entonces pensé volver al cuento, a la pequeña historia, para narrar hechos más... digamos, más pequeños. Ya no con la actitud que requería un trabajo más extenso. Ahora, también, esto va un poco implicado con la cuestión de mi trabajo, que es bastante, en el Instituto Indigenista, donde tengo que hacer publicaciones, tengo que estar corrigiendo textos, haciéndolos, escribiendo introducciones y todo eso. Pues todo eso me cansa mucho, y es que todo el tiempo estoy sobre papeles. Por eso pensé volver al cuento, a ver si así tomaba al toro por los cuernos. Se me ocurrió escribir estas historias, que llevan el nombre de uno de los cuentos. Casi todas las historias son difíciles de explicar de qué se trata, no es fácil decir cuál es el argumento de esas historias. Porque no hay una anécdota central; son una serie de puntos de vista, a veces narrados en diálogo, a veces en tercera persona. No soy un escritor profesional, soy un simple aficionado. Escribo cuando me viene la afición, si no, no... a esto se debe que no termine *La cordillera*... pura afición, y no al éxito, al miedo, a todas esas cosas que se dicen. Pero estoy medio trabajando en ella. Es un poco difícil de explicarla. Intento mostrar una realidad que conozco y que quisiera que otros conocieran. Decir: "Esto es lo que sucede y lo que está sucediendo"; y "No nos hagamos ilusiones. Vamos a ponerle el remedio si acaso es una cosa fatal". Pero en realidad yo no tiendo al fatalismo. No creo ser fatalista. Simplemente conozco una realidad que quiero que otros conozcan... Yo quisiera precisamente en *La cordillera*, intento, más que nada, dar la sencillez de la gente del campo, expresar la sencillez de alma que tienen. El hombre de la ciudad ve sus problemas como problemas del campo. Pero es el problema de todo el país. Es el problema mismo de la ciudad. Porque el hombre de allá viene aquí, emigra a la ciudad, y aquí se produce un cambio. Pero él no deja hasta cierto punto de ser lo que fue. Él trae el problema. México no es una ciudad que tenga características propias, es una ciudad mistificada totalmente, son muchas ciudades, en pocas palabras, entonces, cuando se dice la ciudad, bueno... ¿cuál ciudad? De cuál ciudad se habla, o de cuál barrio, o de cuál colonia. O de qué rumbo de la ciudad, digo. Así que yo uso la tercera persona, porque por otra parte yo me siento totalmente ajeno a estas gentes que viven en la ciudad de México. No a los aledaños de la ciudad, porque acá, como debe pasar en Buenos Aires, el setenta por ciento de los que vivimos en la ciudad hemos venido de la provincia. Entonces hay una población que no se adapta, el hombre que ha nacido

y vivido en el barrio de vecindad. Esa es una realidad. Gentes que viven en condiciones difíciles, barrios que están fuera del Distrito Federal pero que no están separados sino unidos por casas y más casas a la ciudad. Y muchos de estos hombres, campesinos que llegan a la ciudad, viven en la periferia porque no quieren perder contacto con el campo, no quieren perder ese contacto con la tierra que les permite soportar la miseria de la ciudad. Las ciudades no tienen trabajo para los campesinos, la ciudad industrial opera ya con personas que han cursado la secundaria. Y estas gentes muchas son analfabetas. Pero todo eso venía al caso de que me interesa la ciudad de México en el aspecto más bien de inmigración. No el aspecto económico, sino, tal vez, el impacto psíquico, el shock que reciben al querer adaptarse a un medio hostil, que a veces los rechaza y a veces los absorbe. Siempre se sienten un poco angustiados. Tienen otro tipo de sensibilidad, esas gentes. Hay que mirar cómo destruyen con facilidad vidas humanas, por ejemplo. Pero al mismo tiempo en que tal vez les esté vedada cierta posibilidad del dolor, les está vedada la alegría. La alegría no la buscan, la crean. Por ejemplo aquí en México la música es triste. Y la música los alegra. Es gente muy triste, hay que verlos cuando se ponen a cantar. La canción mexicana es triste, no hablo del corrido, de los boleros, de lo que cantaba Pedro Infante o Jorge Negrete, esas gentes raras. Sino simplemente de la canción del pueblo. Yo los he estado oyendo, a veces, en las noches; y no he dormido por oírlos cantar en el requinto —que le llaman allá, en Jalisco—, una guitarra de cinco cuerdas. Son canciones que duran a veces dos y hasta tres horas, y entre una estrofa y otra se fuman un cigarro y se toman unos tragos de tequila, platican, y luego continúan con la canción. Y son muy tristes, a veces, se pasan toda la noche cantando. Y son hombres que están tristes. Ahora yo digo que el dolor sí lo sienten; el dolor es doloroso para cualquiera. Y la tristeza debe ser más grande que en las personas cultivadas. Porque esas personas cultivadas tienen corazas para defenderse. Ellos no, carecen de escapes. A veces tienen uno solo: el alcohol. Y el alcohol los profundiza más a la angustia. Los lleva a honduras que desconocen pero no los saca de su realidad.

Pero volviendo a *La cordillera*, me parecía un poco densa. En realidad es la historia de una mujer que es la última descendiente de las familias éstas ... pero ya tomadas desde su base. En el siglo XVI. Se desarrolla en un círculo de montañas. La zona no está definida como cordillera, es una cordillera de cuerda. Tal como se acostumbraba hace unos años a llevar prisioneros de un lado a otro, entonces había centros de cordillera, lugar donde remudaban, cambiaban las mulas los que llegaban

con la carga o con la mercancía o con la gente, y ahí se encontraban con otras personas que iban hacia otro rumbo. Ese es el origen de la palabra. Pero al mismo tiempo, una cosa bastante rara en una cordillera de montañas, hay una cordillera de pueblos, al pie de la montaña. Los pueblos son familias que están emparentadas unas con otras. La región se me ha ocurrido situarla en un lugar que antiguamente se llamó Pueblos de Martín Monje. No sé quién es Martín Monje, pero es como si dijéramos "en la provincia de Santa Fe la zona de los Comechingones". Originalmente yo quería haberme apropiado de esa frase: "Al Norte de nuestro país vive un pueblo que se llama Comechingones", porque nosotros tenemos aquí al Norte de México a los comechingones más grandes de la tierra, del universo. Y para nosotros comechingones es una palabra muy fuerte. Entonces, estos pueblos de Martín Monje formaban una serie de poblados grandes, donde vivían dispersas las familias.

Esta es la historia de esa cordillera, de esa cuerda, desde el centro de la cordillera, que es de donde parte la historia, hacia todos esos pueblos que es donde está la vida de las gentes. Lo que une todo es el centro de la cordillera. Es un espiral de historias que se van uniendo, a partir de allí, para cerrarse en las montañas. La historia se va abriendo, abarca las poblaciones, y luego sube hacia lo que ya es zona montañosa. Pero lo que allí sucede es muy difícil de explicar, porque la historia se trae desde el año 1541, cuando la rebelión de los últimos indígenas que quedaban allí, hecha por los brujos, por los hechiceros. Confabulada, organizada por ellos. Que se extendió por toda la Nueva España, llegó hasta Centroamérica. De ahí tomo un pequeño suceso. En ese lugar mataron a Pedro de Alvarado, el brazo derecho de Cortés. Se enteró de la rebelión, y andando en esas andanzas lo mataron. Ahí empieza la historia, pero no se habla de siglos o de tiempos, no se señalan fechas. Parto de ese hecho y sigo su imbricación con los demás, y llego a las cosas que actualmente existen. En realidad es la historia de una familia que es el nexo central. Utilizo la primera persona, en gran parte, pero hay un narrador allí que no es el autor ni un narrador descriptivo, sino una persona que está muy ligada a esta familia, y que es la asesora legal de todos ellos. Ahí está la cuestión de por qué algunas personas llegaron a acumular muchas tierras sin tener derechos legales, haciendo desaparecer pueblos para correr a la población y evitar así la dispersión de la tierra. El personaje central es una mujer que está leyendo su acta de defunción. Se llama Pinzón y es dueña de una zona rural que se llama la Pinzona... Dionisio Tizcareno fue novio de la Tránsito Pinzón. Lo mataron en el Hotel Manzanillo aquella vez que estuvo peleando contra

la policía y el ejército, y no se rendía, hasta que pidieron ayuda a la Marina y entre 15 soldados y 20 policías hicieron pedazos el hotel. Allí terminó la ilusión de Tránsito de casarse con él, pero al saber que Dionisio había muerto, ella sacó su propia acta de defunción. Así vivió soltera y dueña de muchas escrituras que obtuvo cuando les quitaron la propiedad a los comuneros, y cuando "la Federal" quería aplicarle la ley, ella demostraba que Tránsito Arias Pinzón había muerto... Aquí sí me meto con algunos acontecimientos verdaderos, históricos, pero que no tienen relación con los personajes. Hechos históricos de ciertas épocas revueltos de tal forma que no se sabe si coinciden con el siglo pasado o con un siglo tres veces anterior. Y donde no recuerdo, pues, a ver qué le colgamos a la historia. Jugar con hechos ciertos y ficticios hasta saber si lo ficticio desvirtúa la historia o al revés. Yo tengo el palpito de que la ficción va a ganar, por más real.

Ciertamente: "Es más dificultoso resucitar un muerto que dar la vida de nuevo." Pero —soy de chispa retardada— mi propósito no era hacer historia sino contar una historia, ésta. Decir, por ejemplo, yo viví en un pueblo que se llamó San Gabriel...

Para esta *Autobiografía armada*, los textos en primera persona de Juan Rulfo han sido tomados de los siguiente autores, libros y reportajes: Luis Harss, *Los nuestros*, (Ed. Sudamericana, Argentina, 1966); Antonio Benítez Rojo, *Rulfo: duerme y vela*, (prólogo de la edición cubana de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*); María Teresa Gómez Gleason, *Juan Rulfo y el mundo de su próxima novela La cordillera*, (revista "Siempre" N° 679, México, 1966); *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, (Ed. Casa de las Américas, Cuba, 1969); *Confrontaciones Los narradores ante el público* (Ed. Joaquín Mortiz, México, 1966); Miguel Briante, *El silencio interrumpido*, (revista "Confirmado" N° 160 y 161, Argentina, 1968); Félix Luna, *Imagen de Juan Rulfo*, (diario "Clarín Literario", Argentina, 1972).

LOS POETAS COMUNICANTES

por Mario Benedetti

Hace aproximadamente tres años que *Marcha* me encargó un libro con reportajes a escritores latinoamericanos, como una forma lateral de aprovechar dos o tres salidas al extranjero, y los consecuentes contactos, conversaciones y discusiones, con algunos compañeros de oficio. La verdad es que el libro se fue haciendo lentamente, y varias de las entrevistas fueron publicadas en *Marcha*.

En un principio, el proyecto incluía no sólo a poetas sino también a narradores, pero de a poco fue madurando la idea de limitarlo a los primeros. Quiero aclarar aquí que esa selección no refleja estrictamente (o no es sólo) una preferencia; más bien tiene el sentido de una reparación.

En el mercado del libro, y salvo rarísimas excepciones, la poesía no es considerada *rentable*. Aun en el caso de algún editor que, después de diez novelas y otros tantos libros de ensayos, incluye en su catálogo un delgado cuadernillo de poemas, el gesto siempre tiene un carácter poco menos que misericordioso.

¿Quién va a negar a esta altura el altísimo nivel de la narrativa latinoamericana? Un fenómeno como el *boom*, tan condicionado por urgencias, intereses y promociones comerciales, no podría haberse producido pura y exclusivamente a partir de

obras mediocres, poco rigurosas, de escaso vuelo imaginativo, de nula propuesta experimental. Si el *boom* narrativo acapara durante un par de años los catálogos, las vidrieras, las gacetillas críticas y hasta las *cover-stories* de los semanarios para ejecutivos, ello se debe en primer término a que los artífices del mercado editorial, sobre todo en las grandes ciudades como México o Buenos Aires, detectaron la existencia de un buen número de narradores, fundamentalmente novelistas, cuya proposición artística incluía elementos suficientemente nobles (en lo estético, en lo humano, o en ambas zonas simultáneamente), suficientemente audaces y suficientemente comunicativos, como para montar, a partir de ese dato positivo e innegable, su vasto, y ya no tan noble, aparato mercantil.

Un dato curioso, que ya he señalado en otras ocasiones: es obvio que el *boom* trajo en la cresta de la ola algunos nombres merecidamente prestigiosos, pero también es cierto que trajo la resaca de ciertas figuras secundarias, que usufructuaron el prestigio ajeno e hicieron esfuerzos descomunales para que la ola también los levantara a ellos. Conste que cuando digo *figuras secundarias*, no me refiero por supuesto a la necesaria (casi diría imprescindible) presencia, en cualquier etapa brillante y removedora, de nombres que, sin ser los de mayor destaque o los de evidente genialidad, cumplen de todos modos, con su cuota de talento, de rigor, de trabajo, la más modesta pero nada despreciable función de sostener un clima, de conformar un interés, de posibilitar un avance cultural que no se limite a los empujones individuales sino que adquiera una dimensión más amplia; más bien me refiero a escritores de mediocre envergadura, de poca o ninguna confianza en su propio arte, pero poseedores en cambio de una desmedida ambición, de un afán casi enfermizo de colocar su nombre en el mercado internacional (el prestigio doméstico no satisface a estos alpinistas) y de una falta de escrúpulos que en los casos extremos puede llevar a la abyecta mendicidad o a la bien remunerada felonía.

Es justo señalar, empero, que entre los autores que no hicieron el menor esfuerzo por autopromoverse, y por lo tanto no participaron de la aureola del *boom*, hay narradores tan imprescindibles como Rulfo, Guimaraes Rosa, José María Arguedas, Manuel Rojas, Lezama Lima, Marechal, Carpentier, Viñas, Roa Bastos, Julio Ramón Ribeyro, José Reueltas. Incluso la creciente fama de nuestro Juan Carlos Onetti empieza a tomar cuerpo precisamente como un fenómeno mucho más lento, pero también más firme y más seguro, a partir del deterioro publicitario del *boom*. La nombradía de Onetti va exactamente a contramano de ese proceso.

Llama la atención, por otra parte, que los grandes (y medianos) nombres del *boom* narrativo vivan todos en París, Londres o Barcelona. Ahora bien, ¿habrá sido realmente a partir de allí que se irradió la gran publicidad? Francamente, no lo creo. El clan literario europeo, por lo general bien instalado en las editoriales, tomó siempre sus férreas medidas de defensa frente a una literatura como la latinoamericana, a cuyo excelente nivel no llega hoy, ni por asomo, ninguna de las literaturas nacionales europeas. (Tal vez la única excepción sea la alemana.) Entre esas medidas, que por supuesto no son tomadas de modo franco sino indirecto, figuran por ejemplo la mala calidad de las traducciones (Vargas Llosa ha sido, en este sentido, uno de los más castigados) y la publicación de las novelas latinoamericanas en la peor época del año, o sea en pleno verano, lapso reservado para los autores europeos de cuarto o quinto rango. Entonces, ¿dónde se produjo el *boom* de la narrativa latinoamericana? Sólo en América Latina, donde aquella reticente, discriminativa y hasta humillante actitud de los editores europeos, se convirtió, gracias a una novelaría más que provinciana, en un éxito de primera, sobre todo en los centros editoriales más poderosos: México, San Pablo, Buenos Aires, Santiago de Chile, y, en los últimos tiempos, Caracas. Pero esa fama (que, vaya paradoja, pasaba inevitablemente por la humillación europea) contenía en sí misma una proposición colonizadora y subdesarrollada.

En pleno auge del *boom*, o sea hace cuatro años, señalé concretamente que la mayoría de los grandes narradores latinoamericanos autoexiliados en Europa, eran (en arte, en experiencia) suficientemente maduros para que tensiones, provocaciones y estímulos circunstanciales, llegaran a deformarlos. Pero agregaba (y lo transcribo aquí porque me parece absurdo rebuscar otras palabras, si en lo fundamental sigo pensando lo mismo a este respecto): "Sin embargo, algunas de las presiones externas que insistentemente los acosan, pueden de algún modo reflejarse en las promociones más jóvenes, que miran hacia ellos con clara expectativa y a veces con sincera admiración. Por razones obvias, la industria editorial ha visto con enorme interés este crecimiento repentino de los creadores y su consecuencia inmediata: la formación casi milagrosa de un mercado de lectores, con estupendas posibilidades comerciales. Se ha creado entonces (particularmente en Argentina) un aparato publicitario que funciona, con impecable destreza, en varios niveles y zonas, desde los influyentes semanarios 'para ejecutivos' hasta la crítica *de sostén*, en algunos casos directa o indirectamente estimulada por las casas editoras; desde los no siempre confiables cuadros de *best sellers* hasta el aviso comercial propiamente dicho; desde el chisme escandaloso hasta el reportaje sutilmente indiscreto. En un medio como el latinoamericano, donde la institución de la *vedette* tiene un radio de acción muy limitado (fundamentalmente el deporte y la televisión, ya que el cine sólo tiene vida propia en dos o tres puntos de América Latina), semejante armazón publicitaria puede en ciertos casos encandilar a la gente joven; puede incluso crear una curiosa y contradictoria ambición de escribir con vistas a la posteridad, aunque, eso sí, exigiendo desde ya algún anticipo de la futura fama. En varios países de América Latina se da el caso de estos jóvenes, y no tan jóvenes, que han puesto el ojo en los 'valores eternos' y en consecuencia hallan muy natural despreocuparse de algo tan provisorio y azaroso como eso que Dubuffet llama despectivamente *los intereses del bien social*."

Hoy (escribo esto en junio de 1972) la ola del *boom* virtualmente se ha retirado. Y, por supuesto, en la orilla no queda únicamente la resaca. Queda nada menos que una obra tan formidable como *Cien años de soledad*, y otras tan provocativas y experimentales como *Rayuela* o *La casa verde*. Pero justamente la obra —en mi concepto— más notable que haya producido hasta hoy la narrativa latinoamericana (*Pedro Páramo*, de Juan Rulfo) no queda en ese borde, sencillamente porque no fue traída por la ola. *Pedro Páramo* no precisó del *boom*, ni de las críticas de sostén, ni de las *cover-stories*, ni de sonoras profesiones de fe individualista, ni de desparpajos contrarrevolucionarios, para ser la más fabulosa realidad inventada por un habitante de estas tierras.

Pero tampoco, al retiro de la ola (y al fin llegamos al sentido de este libro) queda allí, como recién llegada, como recién hallada, la gran poesía latinoamericana. El *boom* se olvidó de traerla, quizá porque los editores más mercantiles llevan su contabilidad-ficción, y a partir de sus asientos y contrasientos, llegaron a autoconvencerse de que *la poesía no es negocio*. ¿Cómo saberlo exactamente? ¿Acaso algún editor se animó, en relación con un libro de poesía, a bombardear propagandísticamente un mercado con el mismo empuje que generalmente dedica a sus novelistas? Hasta los poetas son convencidos por la propaganda. "Siempre hay un aparato comercial en torno a la novela, que es un elemento de comercio, una mercadería. La poesía nunca lo ha sido." Así contesta Parra. "No se ha hecho justicia desde luego con la poesía, pero no creo que esto se deba exclusivamente a un problema de empresa comercial o económica. Creo que más bien se debe a la falta de clientes para la poesía." Ésta es la respuesta de Adoum. Gelman, por su parte, señala que "nuestra sociedad es cada vez más antipoética", pero al menos lo inscribe en otro contexto: "El capitalismo es lo más antipoético que ha conocido la humanidad, en el sentido amplio del término, y también en el sentido técnico."

Una cosa es cierta: la poesía latinoamericana no necesitó del *boom* para situarse en un nivel óptimo. Pero ese nivel no es una novedad de estos últimos años. Antes de Parra y Cardenal, de Octavio Paz y Eliseo Diego, de Gelman y Fernández Retamar, está la formidable columna vanguardista (Vallejos, Neruda, Huidobro, Gillén, Girondo), y antes de los vanguardistas están nada menos que Darío y Martí.

Cuando la narrativa latinoamericana se hallaba todavía embretada en esquemas o en maniqueísmos, los poetas ya experimentaban libremente, eran sensibles a la fluidez natural de la existencia comunitaria, y además buceaban infatigablemente en su vida interior. Cuando los narradores de esta América empezaban a imitar, con un atraso de veinte o treinta años, los modelos que llegaban lentamente (por vía marítima, claro) desde Europa, los poetas, como Darío primero, como Huidobro o Neruda después, influían sobre sus colegas europeos, algo empachados con su copiosa tradición.

El sobresalto que —partícipes o no del *boom*— produjeron narradores como Rulfo, Cortázar, Guimarães Rosa, Onetti, Arguedas, García Márquez, Vargas Llosa, Carpentier, se debió no sólo a su calidad intrínseca, sino también al *salto cualitativo* y en cierto modo a la *ruptura* que su aporte artístico significaba con respecto a nombres como Gallegos, Güiraldes, Rivera, e incluso algunos más cercanos, como Mallea, Ciro Alegría o Céspedes. En poesía, en cambio, no existe esa grieta, sino más bien una sobria continuidad que por cierto no se niega a sí misma en su constante vaivén renovador.

Los narradores actuales son en alguna medida parricidas con respecto a sus antecesores; los poetas, en cambio, son en todo caso hijos díscolos, hijos rebeldes, pero *hijos* al fin, que de ningún modo desconocen cuanto debe su propia obra a los monstruos sagrados de la poesía continental. Pero lo más importante, a los efectos de establecer di-

ferencias con respecto a lo sucedido en la prosa, es que en poesía no hay un salto cualitativo, sino un proceso de calidades; no hay una ruptura que modifique sustancialmente el ritmo y el rumbo de creación. Los nuevos poetas experimentan, vanguardizan, tienen osadía; pero eso también pudo y puede decirse de sus mayores. En todo caso, lo que cambió fue el lenguaje (cada vez más despojado) y la clave comunicativa (cada vez más abierta). Pero no hubo grandes conmutaciones en el afán experimental, ni, mucho menos, en la persistente intención de llegar hasta el hueso. En la narrativa, las excelencias de hoy son el resultado de una crisis profunda, que cuestionó no sólo los instrumentos sino también los propósitos; en poesía, el dignísimo nivel actual es la consecuencia de una evolución. García Márquez, Rulfo o Cortázar, significan tres modos de ruptura, de cesación de influencias, con respecto a Rivera, Azuela o Mallea; en cambio, en poesía, si bien Parra asume a veces una actitud anti Neruda, en el fondo es él quien recoge del poeta de *Residencias* la posta de la palabra, y no la rompe ni la repudia, sino que la hace decir otra cosa, original y feraz, antes de entregársela a Enrique Lihn, que tampoco la destruye sino que la enriquece. Y desde luego podrían establecerse otras rutas y otros trazos casi paralelos, con andariveles que concluyen —por ahora— en las respectivas obras de Idea, Gelman, Adoum, Retamar, Claribel Alegría, Belli, José Emilio Pacheco, Milton Schinca, Circe Maia, Cisneros, pero que seguramente continuarán heredándose, complementándose, granándose con nuevas búsquedas y hallazgos. Porque si la narrativa, con sus brincos y esplendores, con sus terremotos y relámpagos, se ha pasado entrando a, y saliendo de, nuestra realidad y nuestra historia, la poesía, en cambio, sin tanto ruido, se ha conformado con atravesar por dentro esa historia y esa realidad. A veces su recorrido es casi invisible, pero sin embargo está ahí, como un río subterráneo que impregna otras zonas y otros quehaceres, incluida entre éstos la mismísima narrativa, que en sus momentos de mayor eclosión muestra inequívocos síntomas de “entrismo” poético.

El título de este libro tiene, por eso mismo, una doble significación. *Poetas comunicantes* significa, en su acepción más obvia, la preocupación de la actual poesía latinoamericana en *comunicar*, en llegar a su lector, en incluirlo también a él en su buceo, en su osadía, y a la vez en su austeridad. Pero quiere decir algo más. Poetas comunicantes son también *vasos comunicantes*. O sea el instrumento (o por lo menos, *uno* de los instrumentos, sin duda el menos publicitado) por el cual se comunican entre sí distintas épocas, distintos ámbitos, distintas actitudes, distintas generaciones. Por algo hay un poeta (¡y qué poeta!) en la entraña misma de la revolución latinoamericana: Martí ofició de formidable vaso comunicante entre cultura y revolución. Pero en tiempos más cercanos, las revoluciones en prosa del viejo mundo, concretas implacables, estrictas, corajudas, pero también un poco taciturnas, son de pronto retroactivamente iluminadas por la generosidad, la fe, la alegría y la capacidad de sacrificio de los revolucionarios latinoamericanos. El Che Guevara, Camilo Torres, Marighela, y tanto jóvenes revolucionarios que en los últimos tiempos han dado sus vidas en nuestro Uruguay estremecido, son también vasos comunicantes de la voluntad revolucionaria que viene desde un pasado todavía sangrante. La escueta línea que cuenta cada holocausto, esa línea es poesía. ("También puede haber sorpresas dentro de poco", propone Gelman, "y eso ya depende más de los poetas, en el sentido de que este sistema antipoético provoca la poesía de la revolución.")

Por último, algunos datos sobre el libro. Con excepción de las entrevistas con Adoum, Parra e Ideas, llevadas a cabo en París, Santiago de Chile y Montevideo respectivamente, todas las otras tuvieron lugar en La Habana, donde trabajé un par de años, organizando primero y dirigiendo después, el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas. La nómina de autores entrevistados no siempre significa estricta preferencia con respecto a otros poetas. Me parece un deber señalar que el volumen se habría sin duda enriquecido con la presencia de autores como Octavio Paz,

Cintio Vitier, Joao Cabral de Melo Neto, Fayad Jamis, René Depestre, Carlos Germán Belli, Álvaro Mutis, Rafael Cadenas, Jaime Sabines, Claribel Alegría, Enrique Lihn, José Emilio Pacheco, Antonio Cisneros, y, por supuesto, un par de uruguayos más. Pero el lector comprenderá que no podía seguir indefinidamente agregando reportajes, y en algún momento había que cerrar la lista. De todos modos, traté de no exagerar la representación de algunos países, en desmedro de otros: en realidad, los diez poetas entrevistados corresponden a siete países.

La ausencia de autores mayores como Neruda, Guillén, Borges, etc., es deliberada, ya que la intención fue reunir ciertos nombres de la nueva poesía, concretamente la que sigue a los vanguardistas, sin que ello implicara enclaustrarse en una determinada promoción. El mayor de los entrevistados es Nicanor Parra, nacido en 1914, y el más joven es Roque Dalton, nacido en 1933.

Cada entrevista apunta fundamentalmente a la obra de cada poeta en particular, y a las circunstancias peculiares que de alguna manera la motivan o condicionan, pero hay ciertas preguntas que virtualmente se repiten en todos los reportajes. Aunque el lector seguramente lo advertirá por sí mismo, de todos modos quiero aclarar que esa insistencia se debe en lo fundamental a que tales preguntas tienen particular relación con preocupaciones de mi propio quehacer poético. Compromiso; voluntad de comunicación; sacrificio parcial y provisorio de lo estrictamente estético en beneficio de una comunicación de emergencia. He aquí los temas de algunas de los interrogantes que planteo a mis compañeros de oficio, y me planteo a mí mismo. Son tópicos, no diría escabrosos, pero sí delicados, ya que al parecer no todas las coyunturas exigen la misma y monolítica respuesta. Tengo la impresión de que es en ese terreno donde mis entrevistados llegan más profundamente, no sólo a su *hacer*, sino a su *querer hacer*. Todas y cada una de las respuestas sobre semejante desvelo, llevan un acento de franqueza que a veces es conmovedor, pero si

hay una de las contestaciones con la que me siento especialmente solidario, es la que deja caer el chileno Gonzalo Rojas: "Tenemos que pasar a asumir una conducta tal, que por un lado tengamos fuerte el oficio, y por otro tengamos firme la amarra con la revolución." Sé que muchos pensarán que el logro y el mantenimiento de esta doble fidelidad representan sencillamente un imposible, pero ¿qué habría sido hasta ahora de la poesía y de la revolución si sólo se hubieran propuesto la conquista de lo posible?

Montevideo, junio de 1972.

Prólogo al libro inédito de Mario Benedetti a publicarse próximamente en Biblioteca de Marcha, que toma en cuenta a los siguientes poetas: Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Eliseo Diego, Gonzalo Rojas, Jorge Enrique Adoum, Idea Vilariño, Juan Gelman, Roque Dalton, Roberto Fernández Retamar y Carlos M. Gutiérrez.

EL ROMANCE DE LA PIEDRA DEL REINO

por Ariano Suassuna

Nota y traducción de Eduardo Galeano

En 1930, Ariano Suassuna tenía tres años de edad. En su estado natal, Paraíba, se vivían, como en todo Brasil, tiempos de revolución. Uno de los caudillos del “sertão”, José Pereira Lima, declaró “independiente” el municipio de Princesa, y lo proclamó “território libre”, con himno, constitución, bandera, diario y ejército propio. El jefe de Pereira Lima era el padre de Ariano, João Suassuna, que fue asesinado en Río de Janeiro pocos meses después.

Los recuerdos de la infancia y la adolescencia del escritor se entremezclan con las tradiciones del nordeste del Brasil y con la mitología popular para nutrir de humor y de poesía, realidad y espejismo, el “Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta”, una novela de seiscientas páginas escrita entre 1958 y 1970 que está circulando, con gran éxito de venta y de crítica, en idioma portugués (José Olympio Editôra).

Esta primera novela de Suassuna —famoso hombre de teatro a quien se considera el mayor dramaturgo de su país— es una “novela de caballería”. Sátira y epopeya, por sus páginas circulan profetas, reyes, princesas, juglares y cangaceiros: la Edad Media instalada en la región más pobre del Bra-

sil contemporáneo. El autor toma el pelo con ternura a sus quijotes del "sertão".

Latinoamericana presenta, a continuación un fragmento de uno de los capítulos, que Suassuna llama "folhetos" al estilo de la tradicional "literatura de cordel" que sobrevive en el nordeste brasileño.



Este es el grabado que ilustra, en la edición brasileña, el fragmento aquí traducido de la novela de Suassuna. Al pie se lee: "Encarnación de la Bestia Bruzacã. Por la ballena que Taparica le dibujó debajo, puede verse, la enorme superioridad de los monstruos latinoamericanos sobre los bestísimos montruitos extranjeros que aparecen en otras epopeyas —aunque el cachalote aquí representado sea brasileño pues fue copiado por Taparica de un retrato de uno de esos bichos que son frecuentísimos aquí en Paraíba en la playa de Costiha."

LA APARICION DE LA BESTIA BRUZACA (Fragmento)

Pues como venía contando: el vaquero Manuel Ignacio viajaba con unas reses que iba a vender en Macau. Además del ganado, llevaba algunos burros cargados de cueros que pensaba cambiar por sal para el *sertão*. Tomó por casualidad, el camino de la Fortaleza de San Joaquín, y siguió la vieja ruta de la orilla del mar. Era el día 24 de agosto de 1919. Cerca del mediodía, Manuel Ignacio, sofocado de sol y de calor, llegó a un bosque de *cajueiros*, donde corría un riachuelo. Hizo una parada, liberó a los burros de carga y los dejó bebiendo en el riachuelo mientras él almorzaba. El ganado estaba pastando y él aprovechó para descansar un poco. Recostado a la sombra de un *cajueiro*, advirtió entonces, por mal de sus pecados, que allí, frente a él, la tierra se elevaba suavemente formando un morro pedregoso que caía a pique sobre el mar desde una altura enorme. Con el deslumbramiento de todo *sertanejo* por la visión del mar, resolvió subir al monte para mirar mejor. Al llegar al borde del mar, durante unos minutos estuvo pensando, como Vicente de Carvalho, en el destino del rebaño humano, en el incontable número de personas que han nacido, vivido, envejecido y muerte siempre delante de aquel mismo viejo Tigre de barbas azules. De repente, según me contó des-

pués el escribano Baltazar Ferreira (que fue quien me narró esta historia) el Vaquero comenzó a oír unos mugidos extraños y poderosos. Pensó, al principio, que era su propia tropa de ganado, agitada allá lejos por algún acontecimiento fuera de lo común, pero luego cambió de opinión porque, como él decía, "ninguna res del mundo hubiera podido bramar de aquella manera". Mirando hacia el mar vio, sobre la dura y brillante superficie verde y azul iluminada crudamente por el violento sol del mediodía, una Nube negra, rodeada por el aura brillante de la Corona solar. Según contaba el Vaquero a Baltazar Ferreira, fue entonces que él empezó a darse cuenta de que la tierra se había crispado y advirtió que era ella quien había mugido de aquel modo que lo había aterrorizado. No sé si su excelencia sabe que los vaqueros *sertanejos* han descubierto, hace ya mucho tiempo, que la tierra es una Vaca, "una Vaca enorme, arcangélica y rara, que vive meando ríos hacia el mar", como explicaba muy bien nuestro profeta Nazário. Dicen ellos que, en cierto lugar de la tierra, existe una enorme Gruta cuyo acceso, largo y estrecho, es una hendidura con la entrada de piedra cubierta de musgo verde y aterciopelado. El Mar, Tigre verde-azul, fue parido por la Vaca arcangélica de la Tierra desde esa Gruta verde, y por tal motivo la Tierra emite, a veces, esos poderosos mugidos con los que llama al hijo extraño y felino, de cabellos verdes, en los momentos de peligro. Aquel día, a medida que la Nube bajaba y se dirigía hacia la costa, las aguas, debajo, se iban hinchando y comenzaban a hervir, rompiendo con mayor furia contra los peñascos castaños del morro. ¡De pronto, aquella hinchazón gigantesca de las aguas se abrió y Bruzacã hizo su aparición en el aire, surgiendo de las aguas revueltas e hirvientes, con su maldita cabeza coronada! ¡Ah! ¡Sólo quien ya conozca a Bruzacã puede imaginar qué poderosas y aterradoras son las formas que ella adopta! ¡Siete Cuernos turbios y afilados, el Hocico peludo, la Joroba

cerosal ¡Una espesa Cabellera de serpiente y conchas entrelazadas! ¡La mirada de la Cobra y el cuerpo hecho a semejanza de un enorme Toro blanco! ¡Era la Bestia marina, parida por las ondulaciones diabólicas y sagradas del Mar! ¡Su mirada llameaba, llamas a veces amarillas, a veces azules, como un acero de Martillo! Al fuego del soplo de sus Ollares, hervían las aguas en burbujas de azufre envenenado. ¡Su pecho estaba cubierto por el musgo repugnante que ensucia las paredes del iluminado Infierno! ¡Tenía sobre los hombros una malla agujereada color herrumbre y en cada una de sus ancas verdes lucía una estrella amarilla, brillando entre los sargazos y la resaca y entre las ostras pegadas a su cuerpo, que era añoso y viejo como un viejo Peñasco extraviado! El Vaquero oía su propia sangre latiendo, pidiendo, suplicándole que corriese y se apartara de aquella Bestia maldita. Al mismo tiempo, sin embargo, mientras sentía el horror, sentía también la fascinación de la Bestia y del Desorden desmedido, que lo obligaba a ver, a ver más, siempre más, pues es nuestro destino sin fin querer, como dice Clemente, “descifrar a todas las Bestias de este Mundo”. Entonces, Señor Corregidor, aquella nube negra, o, mejor dicho, color de sangre oscura, coronada por la rebrillante orla solar, pareció curvarse hacia cerca de las orejas y la barba azul del Mar. Como si fuesen dos Diablos invencibles, la Nube y el Mar intercambiaron sus impronunciables secretos. Las alas de la Bestia Bruzacá se agitaron, y al agitarse alzaron las aguas y estremecieron la Tierra. Las lenguas de fuego y los relámpagos andaban por todos lados. ¡Los árboles más próximos a la playa quedaron carbonizados inmediatamente, abrasados por aquel viento de incendio parido por las alas de la Bestia y por sus ollares, fuelles de cien brasas! Las piedras se fundían. Y dicen, incluso, que los niños que tuvieron la poca suerte de nacer en aquel momento, nacieron todos ciegos, con los ojos quemados por aquella ventolera

de fuego demoníaco. Ahí agitando como remos las patas delanteras y usando como velas sus alas de murciélago cubiertas de pedrerías, Bruzacá nadó hacia la playa, emergiendo, entonces, por entero, su figura gigantesca. Posó los castos sobre la arena y rompió a correr por el bosque de *cajueiros* en dirección al *sertão*, en un galope enloquecido de animal feroz, sumiéndose en el horizonte que se esfumaba. Dice el Vaquero que, a medida que la Bestia se sumía en la tierra, iba sufriendo una transformación su doble naturaleza demoníaca, iba perdiendo lo que más tenía de monstruo marino y asumiendo otras características más de felino-*sertanejas*, como garras y cuerpo de puma, o formas como la de la Perra que Canta Ladrando. El Vaquero, cuyos ojos habían sido milagrosamente preservados, descendió entonces desde el monte y miró hacia el lugar donde ella había desaparecido. ¡El tránsito del Monstruo había abierto a fuego en la maleza, un rombo enorme, un túnel humeante por donde podían entrar dos trenes! Era como si hubiese arrastrado y cubierto de cenizas. Y aún más lejos, a una distancia enorme, los árboles estaban con las hojas quemadas, como si hubiesen sufrido dos años de estío. ¡Los animales de la tropa del Vaquero yacían todos muertos, carbonizados, alzando al Cielo las patas retorcidas! Estremecido por todo lo que había visto, con la pesadumbre de la pérdida del rebaño, pero dando gracias a Dios por haber escapado con vida, Manuel Ignacio regresó. Frente al mar, ahora, todo estaba en calma. Las aguas azules aquí, verdes allá, violetas más allá, brillaban de nuevo, serenas, limpias y dignas de confianza. Bajo el sol de oro y cobre, parecían un espejo de plata azulada, que sólo mostraba su naturaleza de Tigre muy cerca de los peñascos castaños que las aguas mordían y querían despedazar con sus garras. En la propia Tierra, los mugidos habían cesado; se escuchaba, ahora, apenas una palpitación incansable que era, tal vez, el sople altivo, triste y corajudo de los hombres

debatándose en el Mundo, como insinuaba Vicente de Carvalho, contra el Destino ciego e indescifrable. Su Excelencia, Señor Corregidor, me preguntaba, pues, cómo es el Diablo, si yo creo en él y cómo es que él aparece . . . ¡No se lo puedo decir con exactitud! ¡En las horas en que el Diablo se hace visible, el sol acostumbra deslumbrarnos, encandilarnos y cegarnos, y hace que el Mundo tiemble ante nuestra vista! Se escucha, roncando, la ventolera abrasadora que recorre el Mundo y la gente se queda sin saber si es el propio viento el que sopla en bufidos ardientes que nos queman la piel y nos rajan los labios o si es el horno del Infierno el que está abriendo grietas en la tierra y está dando salida a los ardores y a las violencias del fuego, esa tribu malévola de los Diablos que invaden el mundo y contribuyen a nuestro concierto y desconcierto con sus rugidos y graznidos y chillidos.

ULTIMAS NOVEDADES

Oskar Lange: *Economía socialista y planificación económica* (prólogo de Jorge Lafforgue).

E. Meletinski. *Estudio estructural y tipológico del cuento*.

André Martinet: *La fonología como fonética funcional* (prólogo de Luis Prieto).

Ernst Fischer: *Lenguaje y arte*.

Alexei Tolstoi: *Una familia de vampiros*.

Bram Stoker y otros: *Tiempo de asesinos*.

Richard D. Lehan: *El mundo de Scott Fitzgerald*.

Marqués de Sade: *La marquesa de Gange* (2ª edición).

RODOLFO ALONSO EDITOR S. R. L.

Florida 671 - Buenos Aires
T. E. 392 - 9189

EDITORIAL PENINSULA

Con una cuidada selección de textos y autores EDITORIAL PENINSULA, responde a las inquietudes culturales de sus lectores:

Colección:

HISTORIA / CIENCIA Y SOCIEDAD

Nacionalismo y socialismo: Horace Davis

La mujer en las sociedades primitivas:

E. Evans Pritchard

Estructura y función en la sociedad primitiva: A. R. Radcliffe-Brown

La crisis de generaciones: Gerard Mendel

El concepto de modo de producción: Eduardo Fioravanti

Sociología y religión: Henry Desroche

Distribuye con exclusividad en Argentina:

EDICIONES CORREGIDOR S. A.
Talcahuano 463 - Buenos Aires

GRANICA EDITOR S. A.

Aguilar 2154 - T. E. 73 - 2854

BS. AIRES - ARGENTINA

Novedades Agosto - Setiembre 1972

La Lucha Sexual de los Jóvenes por Wilhelm Reich. El sentido profundo de la represión sexual de los jóvenes en la sociedad capitalista. En este libro, escrito en 1932, Reich propone un plan de lucha política.

Psicoterapias Breves por Leonard Small. Texto básico sobre las nuevas técnicas para el tratamiento de la perturbación mental.

El Problema del Inconsciente por F. V. Bassin (Prólogo de Marie Langer). Un concepto fundamental de la psicología contemporánea, tratado enjundiosamente por un destacado psiquiatra soviético.

En el Piano con Claude Debussy por Marguerite Long. La célebre pedagoga francesa aporta una enseñanza sensible y precisa sobre la personalidad de este gran creador.

Contra los Tecnócratas por Henry Lefebvre. Para Lefebvre, la nueva religión del Cosmos y la religiosidad fascinante y delirante del sexo no pueden reemplazar a nuestro universo cultural que se derrumba. El propone otro camino para recuperar "un sentido de la tierra".

Plc por Jack Kerouac. Novela póstuma del auténtico vocero de la "beat generation" en la literatura norteamericana.

Adulterio para Adultos por Peterson y Mercer. Reglas e instrucciones para jugar con éxito el más popular de los deportes.

Igualdad de Derechos o Emancipación por Jutta Menschik. La mujer y el trabajo. ¿Es posible la liberación femenina en una sociedad que vive de la opresión?

JOVEN POESIA CUBANA

Selección y nota de Víctor Casaus y Raúl Rivero

En los últimos años la joven poesía cubana ha alcanzado un nivel definidor: no se trata ya de un grupo de jóvenes balbucientes empecinados en mostrar sus cuartillas ni tampoco los tanteos de búsqueda de una originalidad formal encerrada en sí misma y por tanto agotada de antemano.

La joven poesía cubana está conformando una manera propia de abordar la realidad —y de transformarla.

El escenario que tiene ante sus ojos no es, por cierto, el nimbo dorado ni la estática realidad ni la chatura de un paisaje repetido: tiene la diaria tensión de un hecho revolucionario con toda la carga de alegrías, tristezas, triunfos, aciertos, errores, reveses y victorias que esto supone. Ante esa realidad los jóvenes poetas cubanos no quieren ser —no pueden ser— ni evasivos escritores ni dóciles copistas: ambas son ramas de una misma traición. Lo que propone una revolución verdadera a un verdadero creador es la militancia crítica, la herejía lúcida, el constante fervor investigativo, la pasión del participante.

La joven poesía cubana quiere alimentarse de esas riquezas. La complejidad del tiempo que se vive es simplemente una forma de reto. No quie-

re decir que sea el fin de la poesía: es, en todo caso, la crisis de una forma de hacer poesía. Oropeles, blancos lirios, bocas de grana: éste es su fin. Se trata de ajustar, por ese lado, una sensibilidad nueva a una realidad nueva. Es imposible vivir en la octava década del siglo acareando la sensibilidad de la primera cuando dentro de ese período ha ocurrido una revolución, la situación se hace más apremiante, más responsabilizadora.

Es necesario intensificar las posibilidades de comunicación. Hay que tratar, por todos los medios, que la poesía deje de ser una actividad recalcitrantemente elitaria, reaccionariamente exclusiva. Para esto la joven poesía cubana ha recorrido —ha empezado a recorrer— dos caminos complementarios: la realización de una poesía directa, que recoja y parta de las preocupaciones y la problemática de la revolución y la utilización de cualquier medio de comunicación masiva: recitales en centros estudiantiles, vinculación con jóvenes trovadores.

Para iniciar ambos caminos es imprescindible una condición que se da en la mayoría de los jóvenes poetas cubanos: una relación de pertenencia, no de aceptación, con la Revolución.

Los que realizan esta poesía nacieron para la literatura con la Revolución. Nacieron para la vida con la Revolución también. No se trata de escritores que adecuaron su voz al hecho revolucionario. En todo caso su voz poética, su condición de participantes surgieron dentro de la Revolución.

Esto por supuesto no implica determinismos fatalistas, ni un sentido cronológico cerrado. Lo que sí propone a los jóvenes poetas cubanos es una visión de la Revolución desde ella, ausente de prejuicios y resentimientos. Obtener esa visión y ejercerla es el reto que se presenta a la joven poesía cubana. Ahí se prueba su autenticidad y la razón de su existencia.

Nació en La Habana en 1940. Trabajó como investigador en el Instituto de Etnología y Folklore de la Academia de Ciencias. Actualmente trabaja en el Instituto del Libro.

Obra:

La piedra fina y el pavorreal, ediciones Unión, 1963.

Isla de güijes, ediciones El Puente, 1964.

La sagrada familia, mención en el Premio Casa de las Américas, 1967.

Biografía de un cimarrón (relato etnográfico), Instituto de Etnología y Folklore, Academia de Ciencias, 1966.

Canción de Rachel (novela-testimonio), colección Cocuyo, Instituto del Libro, 1969.

¿Dónde están?

El tiempo pasa de pronto
y uno busca inútil
y pregunta
en medio de la alegría
el aire sin respirar

¿Dónde están?

¿Qué ventana se abrió para dejarlos ir?

¿A qué amanecida primavera han acudido?

¿Qué sangre premiada brotó de sus yemas?

Si no sabían leer, ni
escribir,
ni morir compartiendo
la vida
desanimada,
ni apegarse a las cosas
porque
eran ágiles como algunos
pasos
fugaces de gaviotas

¿Dónde están?

¿Sobre qué caballo creciendo en el aire se hallan?

¿Bajo qué piel se cubren del frío, de las lluvias?

¿En qué palma encaramados?

¿Jugando con qué charco de aguas amarillas?

¿Soñando con qué picos azules?

¿Con qué bolas de fango coloreadas?

El tiempo, ha cumplido,
calladísimo
su tarea
Nadie me volverá a
preguntar . . .

¿Dónde está Pancho, el de la mariposa y la piedra
fina?

¿Dónde Patricio, con la monja y el pavorreal y el
muerto y la luna?

¿Dónde Estrella, la que me pidió un burrito de
peluche?

Sus pies cansados
y la familia enferma
Liviana y pequeña
presurosa en su pregón.

Y recuerdo y me digo:
he visto
he sido testigo

Ahora me toca, por un instante, detenerme a
pensar:

¿Por qué la libertad se abre como una flor
en nuestro corazón
Y la palabra amor, está en boca de todos, por
primera vez?

Sigue la corriente del río este poema.

El sitio adonde vamos
es conocido por todos
y nadie podrá echarse boca arriba
a retozar con las estrellas...

El tiempo pasa de pronto
sin sollozos,
para que no se repita nunca
la misma letanía:

*"La mariposa, la piedra fina, la monja, el pavorreal
el muerto, la luna..."*

En Cristo

La familia se reúne en la gran mesa
murmuran sobre la existencia de Cristo,
lo sé

Tras ellos el óleo de impávidos ojos azules
y rosadas mejillas.

¿Qué dirían si el Señor fuera negro
o chino tal vez
con los ojos cosidos de puro hilo de Shangai?

Nació en La Habana, en 1938. Cursó estudios de bachillerato, actuación y dirección teatrales.

Dirigió varias obras en los grupos "El Candil" y "Teatro Juvenil de La Habana". Actualmente pertenece a la dirección de teatro del Consejo Nacional de Cultura.

Obra:

Matar el tiempo, mención en el Premio David para escritores inéditos de la Unión de Escritores y Artistas, en 1968.

Los metales, generalmente, se presentan en forma de cuchillo.

Suelen encontrarse en la gaveta del aparador, en los bolsillos,

en las cajas fuertes;

a modo de crimen, cerca del cuello de la víctima, y del plato, en caso de uso doméstico.

Sus propiedades están determinadas por el largo y ancho de la hoja,

y por la facilidad en el corte y penetración.

Algunas veces se presentan con grabados en la superficie

que semejan búfalos, estrellas, campanas, perfiles de hombres

y escudos, frases hieráticas, gestos.

Pueden encubrirse y caminar a la sombra. Pero como los ojos

de las palomas, se denuncian por su brillo en zonas completamente

apagadas.

Son tenaces, resistentes, solidarios, a veces traviessos,

afilados,

puntiagudos, de final a grito.

Al caer, mantienen un sonido peculiar que a veces recuerda

vidrios rotos y aguas subterráneas. Su sabor es usual en algunos

alimentos.

Viajan por todos los medios a su alcance: pegados al cuerpo,

en aviones transoceánicos, dentro de maleticas inadvertidas,

en la sonrisa.

Tienen la habilidad de decirlo todo o callarlo para siempre;

vestirse a la última moda.

Su preparación consiste en eliminar lo más posible cualquier

obstáculo, tanto de tiempo natural como de fantasía.

La historia les da nombre romántico: daga. Durante la colonización de la tierra prometida actúan los papeles principales en el campo de batalla

y en el atrio de la iglesia. Son el objetivo principal de algunos pueblos,

a otros, se les imponen con esa misma finalidad.

A veces, los pueden confundir con políticos, generales,

un diez de basto, un mariquita, un tragafuego, una vieja solitaria,

una copa, el corazón de una reina.

Su aparición es señal de cataclismo, cuartelazos, bodas precipitadas.

Se ponen a fuego lento, a óxido, a catarata.

Ya cocinado manténgase, si el caso lo requiere, a temperatura

ambiente.

No deben ingerirse después de alguna dosis de sulfa.

Antes de su registro y folio no existen otras contraindicaciones.

Se fundamentan, actualizan y extrañan.

Los magos de segunda clase los amarran a pañuelos, anillos, conejos,

huevos, papeles en blanco. Pueden disimularse entre la hierba

parasitaria o dentro del sombrero de las sorpresas.

Los monjes les rinden culto con la cera derretida y los íconos.

A veces se les trata de imponer a la bolsa de valores lo que otro

al azar. Su precio ocasiona en los cardíacos la muerte inmediata.

Produce, también, tosferina, ataques de risa.

Cuando se les programa en la TV llevan al descubierto pastillas

de jabón, automóviles, cigarros, loción de afeitar,

demostrando
un rasgo de carácter: vanidad.
Los temas principales son referentes a la Tierra
de Jauja,
la fuente de la juventud, la ciudad Eldorado, La
Atlántida,
el ave fénix, el estado de gracia, Helena la de
Troya, los orishas,
las catedrales góticas, Moisés, las águilas que
devoran el hígado
de Prometeo, el tic, tac, toe, la Europa occidental,
la Carta de las Naciones Unidas.
Sébase, por último, que tres cuchillos juntos hacen
un tridente,
una almendra, una cerca de púa.

Nació en La Habana en 1944. Cursa tercer año de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad de La Habana. Ha trabajado como periodista, guionista y director de documentales para cine y televisión. Actualmente trabaja en el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (I.C.A.I.C.).

Obra:

Todos los días del mundo, colección La Tertulia, 1967.

¿Dónde está Vietnam? (traducción y selección de la antología homónima publicada por Anchor Books), colección La Tertulia, 1968.

Poemas y canciones de Bertolt Brecht (selección y versiones), colección Poesía, Instituto del Libro, 1970.

Girón en la memoria (mención en testimonio), Premio Casa de las Américas, 1970.

Recibió mención en el mismo Premio por su libro de poemas *De una isla a otra isla*.

Quiero aclarar que en nuestro escaparate sólo guardo la ropa que me pongo ciertos libros sábanas vestidos de mi madre fotos viejas viejísimas fotos de cuando abuela sonreía y se reía en sus aniversarios de nacer

Pero quiero confesar que yo no guardo allí la poesía

La poesía está en mi barrio en mi bota en mi camisa La poesía qué va a estar la poesía detenida en las paredes de mi cuarto en las tablas del armario

¿Qué voy a hacer yo con tanta poesía poseída y encerrada?

Y lo que es más: ¿de qué estarían llenos entonces los paraguas las hormigas los hombres las banderas los viejos y cansados urinarios de provincia *la soledad la lluvia los caminos?*

“La Historia no es el Reino de la Felicidad”

Porque ahí están esas infamias esos muertos que han perdido sus tarjetas de identificación a través de los años esos humos levantándose sobre los campos de batalla y esos humos fríos envolviendo las manos pálidas de los diplomáticos y los mariscales

ahí están los ecos de los cañonazos de apoyo que no sonaron a tiempo en los oídos de los moribundos que los esperaban metidos en el fango

ahí están las catapultas los octomotores las
hogueras
las banderas raídas victoriosas cubriendo
los cuerpos de los muertos

ahí están los héroes los guerreros medievales
destrozando las hordas de infieles
con el filo de sus santas espadas

Ahí están los desembarcos relampagueantes en las
costas de
Africa
blitzkrieg contra negros que arrastraban
hasta los barcos sus últimos collares

ahí están los ocupantes de todos los tiempos y
todas las
historias

ahí están las tropas prometidas que nunca llegaron
ahí están las maniobras eficaces mediante las
cuales
se entregan zonas de influencia y regiones
se intercambian abrazos y economías en vías
de desarrollo

ahí están esos países que nunca ganarán una guerra
mundial
que no tendrán ni un solo campeón de boxeo

ahí están los más grandes hipócritas posando
para los
fotógrafos momentos después de repartir un
continente con el filo
de la democracia

ahí están los libros de historia que no dicen nada
del asunto
de verdad que no dicen nada del asunto

ahí están las diferentes historias escritas por los
diferentes
países ordenadas por los diferentes ministros

“las épocas de felicidad son sus páginas vacías”

pero no serán un paraíso lleno de frutas y de abejas
no serán una mujer con las piernas abiertas
esperando un cuerpo
que desciende temblando
no serán sólo un niño riendo y mirando a la
cámara

pedirán también la sangre de otros hombres
prometerán
nuevas fotos otros desfiles de banderas
otros himnos
entremos entonces con cuidado en esas páginas
poniendo
en orden las líneas revisando los acentos

pero sobre todo
dejando fuera al hipócrita al nieto del que
encendía
las hogueras
al mal ladrón al que alerta contra los herejes y
sus armas
en alto
entremos limpiando las puntas de las plumas
afilando
los lápices
vamos a escribir en esas páginas sin dejar
tachaduras
ni borrones de miedo
ni líneas repetidas

ANTONIO CONTE

Nació en La Habana en 1944. Ha trabajado como periodista en diversas publicaciones del país. Actualmente forma parte del equipo de redacción de la revista *Cuba Internacional*.

Obra:

Affiche rojo, colección David, 1969.

Elogio de José Martí

Alguna vez el tiempo se vistió varios años con el cuerpo de un hombre.

Alguna vez dos ojos fueron toda la luz de lo más hondo.

La ternura explicaba su origen a lo largo y oscuro del pobre solitario.

Alguna vez el verso tuvo un príncipe flaco,
alguna vez el amor tuvo dos manos que amasaron
su cráneo,

y una voz muy extraña para andar por el frío,
para andar por la muerte,
para que el hambre anduviera caliente en las
pupilas.

Una vez alguien vino de no se sabe dónde
y se puso a morir sin dar explicaciones,
como quien ha vivido otra vida en el aire,
como quien ya se ha muerto de antemano, en la
noche.

Alguna vez la vida fue el color de la tierra,
el cielo un diminuto privilegio de locos.
Alguna vez se dispuso que el universo fuera la
expresión más hermosa,
que se tendieran puentes de un infinito a otro
y los demonios puros cruzaran, abrazándose.

Una vez sin sorpresas la luz se hizo pedazos,
aquellos ojos blancos, pasto fueron del alma;
se quedaron prendidos a un lugar misterioso.
Nunca el rostro ha querido volver de las tinieblas
a golpear las tinieblas.

Suavemente el poeta se desvistió del tiempo
y se puso a vivir una muerte sencilla.

BELKIS CUZA

Nació en Guantánamo, Oriente, en 1942. Cursó estudios de letras en las Universidades de Oriente y La Habana. Actualmente es redactora en La Gaceta de Cuba, mensuario de la Unión de Escritores y Artistas.

Obra:

El ciento en la pared, Universidad de Oriente, 1962.

Los ahucinados, Universidad de Oriente, 1962.

Tiempo de sol, mención Premio Casa de las Américas, 1962, publicado por las ediciones El Punte.

Cartas a Ana Frank, mención Premio Casa de las Américas, 1963, publicado por cuadernos Unión.

Juego de damas, colección Manjuarí, ediciones Unión, 1970.

Mujer brava que casó con Dios

A Sor Juan Inés de la Cruz

Me la imagino toda de blanco,
pintando las paredes del convento con malas
palabras,
abrumada por el calor, por los mosquitos,
y el desierto que era su celda.
Supongo que mucho antes, había cometido un
desliz
con un caballero que por aquel tiempo
ya era casado, pero que reconstruía su vida de
soltero
cada vez que la besaba.
Estoy segura de que cuando él la abandonó,
ella quiso entregar su cuerpo al diablo,
hacerse una mujer práctica e indigna,
y que compró dos o tres trapos femeninos,
lloró un poco,
y luego se dijo: "toda la maldad del mundo son
los hombres".
Creo, es más,
que no procuró olvidarlo,
que llevó un record de las batallas que ganaba,
y que solamente cuando lo mataron
en aquel lío de mujeres
ella puso sus ojos en otro,
y que casó con Dios, el impotente.

NANCY MOREJON

Nació en La Habana en 1944.
Es licenciada en Lengua y Literatura Francesas. Actualmente es miembro del comité de dirección de *La Gaceta de Cuba*.

Obra:

Mutismos, ediciones El Puente, 1962.

Amor, ciudad atribuida, ediciones El Puente, 1964.

Richard trajo su flauta y otros argumentos, mención en el Concurso Unión, 1966.

Parque Central, alguna gente

3.00 p.m.

el que atraviesa un parque en La Habana grande
y floreciente
con mucha luz blanca mucha luz blanca
que hubiera enloquecido el girasol de aquel Van
Gogh
con luz blanca que llena los ojos de los chinos
de los chinos fotógrafos

el que atraviesa un parque y no comprende esa luz
blanca

que se repite casi

el que no entiende de esas horas
da todos los rodeos innecesarios y todas las vueltas
alrededor del parque central de La Habana
el que atraviesa un parque con árboles sagrados
el que pasa con los ojos abiertos y cerrados
amando el golpe de la Revolución en los ojos
el golpe que se lleva en los ojos y en la cintura
el que se sostiene de esa luz puede que sepa de la
noche
y el vino

porque en los parques y en este que es central el
de La Habana

los viejos se sientan en un banco encienden un
tabaco se miran
y conversan

de la Revolución y de
Fidel

los viejos que ahora permanecen en un banco y
toman

el sol y toman el sol y toman el sol
para nadie es secreto
allá van dos hombres y una cartera vieja
destartalada

una mano regordeta un grito con un sombrero
gris

los viejos que se ven al lado de una estatua

del apóstol Martí en 1966 en diciembre de 1966
acabándose
el año y esperando
"el aniversario de la libertad y rindiendo homenaje
a los mártires"
sí
a todos los hombres que murieron del pueblo y su
sangre
para tomar el sol de la tarde en La Habana Cuba
territorio
libre de América

el que atraviesa en esa forma el parque este mundo
la vejiga
de la Revolución

tiene que suspirar
y andar despacio y respirar
y andar ligero y suspirar y respirar y andar
despacio
y dar toda la vida

rabiosamente

compañeros

**LUIS ROGELIO
NOGUERAS**

Nació en La Habana en 1944. Cursa cuarto año de la Licenciatura en Lenguas y Literatura Hispánicas en la Universidad de La Habana. Fue camarógrafo y director de dibujos animados en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas.

Obra:

Cabeza de zanahoria, premio David, 1967.

Cesare Pavese
a Ambrosio Fornet

Suponga que yo estoy escondido de antemano en el closet
y que usted (tantas cosas que tiene en la cabeza) no lo nota.
Se acuesta,
toma las dieciséis píldoras del frasco,
hace las últimas llamadas: inútiles,
medita sobre las derrotas, las guerras, Turín
(cruda en invierno).

Suponga que usted deja
las gafas en la mesita de noche
y que luego escribe algo en el cuaderno
(letra rápida, pequeña).

Ahora imagine que yo salgo.
Que impido su suicidio
Cinco, dos, veinticuatro veces
(como en el cine).

Suponga que usted no muere,
suponga que nos damos las manos
y que cometemos pequeñas historias, aventuras
habladas
donde las mujeres aman desesperadamente a los
poetas
y no hay estar solos, ni desastres, ni trenes
aplastados.

Pero no.
Yo estoy en mi cuarto y usted está en el suyo.
Yo no trato de impedir nada
y usted se toma las pastillas.
Yo dejo su libro en la mesita de noche y trato en
vano
de dormirme
y viene la muerte y tiene sus ojos.

Es lo mismo de siempre

Estamos todos sentados a la mesa:
papá se reía, yo chupo un mango,
mamá corta el pan con su vestido a cuadros.

Entonces ocurrió el milagro:
Gerardito apretó el disparador de su
Kodak 120.

Ahora papá está enfermo
pero siempre ríe, yo estoy en otra parte
pero chupo un mango interminable,
mamá se pasará la muerte cortando el pan
con su vestido a cuadros.

Café de noche

a Fayad Jamís

Jean Nocholas Arthur Rimbaud
y Karl Henrich Marx
se han vuelto a encontrar este verano en Londres,
en el mismo café donde una noche de 1873
se cruzaron,
acaso tropezaron y siguieron de largo,
demasiado ocupados como iban.
Ahora los dos recuerdan con asombro
cómo llovía esa tarde sobre Europa,
cómo la vieja ciudad temblaba bajo el agua,
qué solas se veían las torres de todos los
campanarios,
y se ríen.

Hace ya tanto tiempo
y sin embargo están cien años más jóvenes,
Marx,
con su saco estrujado para siempre,
sus zapatos invencibles,
su irremediable sonrisa de filósofo,
y Rimbaud fumando desvergonzadamente,

ruidoso y destartelado como un viejo gramófono,
con sus pantalones demasiados ceñidos,
su eterna mirada soñadora
de oveja degollada.

Bajo la lenta luz de las bombillas
de Kenintong Park
pasean en el atardecer de Londres,
siguiendo el lento vuelo de un alcastraz
color de plomo
que pasa hacia la bahía,
mirando la frágil agonía de una nube
que se desgarrá contra el fondo
ocre y triste de un paisaje de Van Gogh.
Luego bajan hasta el puente,
fumando en las viejas pipas,
y se asoman al río que se rompe, gira,
corre sin fin, ciego,
y se preguntan qué lo mueve hacia el mar,
eternamente.

La noche llega en la cubierta del vapor The Hell
y un pescador saluda desde la orilla.
Una estrella enorme tiembla en el agua
velada ahora por la niebla.

Lentos bajo el peso de la lluvia,
Marx y Rimbaud
regresan al mismo café de Bull Street
donde una noche de 1873,
por la prisa,
el imperativo de una cita,
el tren que no llegaba a tiempo y se hacía tarde,
no pudieron conocerse.

Cuando se despiden,
un perro solitario le ladra a su propia sombra
en una esquina,
y por el fondo del poema
pasa cojeando el fantasma de Verlaine.
Comienza a dormirse la ciudad.

RAUL RIVERO

Nació en Morón, Camagüey, 1945. Es licenciado en Periodismo. Actualmente es periodista en Prensa Latina.

Obra:

Papel de hombre, premio David, 1969.

El Delegado llega

Mañana zarpas.
En las primeras horas
la costa es sólo un sueño.
El mar asalta el bote
y te humedece
revólver y leontina.
Llueve sobre el Atlántico
pero tú remas toda la madrugada
sin descanso
y te haces júbilo
cuando pasas rozando
la Punta de Maisí
cuando atisbas en la noche La Farola.
Mañana desembarcas tus suelas
sobre las piedras de Playitas
y bebes Málaga
y te alegras
si ves un monte de espumas
tu ala subiendo
haciéndose profunda tu raíz.
Si ves
como a manera de otro sol
el pueblo te levanta sobre el pueblo.

**GUILLERMO
RODRIGUEZ RIVERA**

Nació en Santiago de Cuba, Oriente, en 1943. Es Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas. Actualmente es profesor en la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana.

Obra:

Cambio de impresiones, colección La Tertulia, 1966.

Recibió mención en el Premio Casa de las Américas, 1970, por su poemario *El libro rojo*.

Elegía por la ciudad

Querido Víctor:

Porque seguramente
sigues

el rastro de los días; porque caminas cada noche
poseído por aquella nostalgia; porque recuerdas,
te acuerdas de vivir y vas poniendo
a un lado las sombras,
al otro la violencia
y te cubres tú mismo con los años que vienen,
tengo que hablarte
(en verdad, escribirte),
llenarte de palabras, rasgar tus brazos hasta que
suene todo
lo que debo decir.

Me cuentas que está al uso quejarse,
convocar la ciudad que sabes que se desmorona;
me cuentas de poetas que lloran, repasan las
paredes,
las luces apagadas, los muros que van a deshacerse
y lloran.

¡Ah, los malos poetas! Tipos jodidos, Víctor.
Gente que estuvo siempre tras sus puertas
mirando con el rabo, con el culo del ojo,
el festín que era la noche para nosotros.
Gente que acorralaba las palabras en historias
marchitas,
gente que no pudo sentir el aire blando que subía
por 23
hasta llegar a L; que no dejó su tiempo
entre las mujeres que pasaban desoladas
o diciendo que estaban desoladas, por O
hasta el parque del Hotel Nacional, el Gato Tuerto
y el Malecón fragante, que siempre sabía muy bien
cómo despedazar el mar.
Gente que no sabe de esquinas,
ni de bares alumbrados por nada,

ni de conversaciones que duraban
más que todas las calles,
ni del cuarto que se entreabría, mustio,
para dejar pasar una mujer y el tiempo.

Si abres un hueco en medio de la noche,
si juntas toda tu inocencia,
verás una vez más: como una sola sombra larga
llegan los viejos moradores.
Vienen Noguerras, Alomá, Silvio, Rivero,
Fuentes, Félix, Solá, Germán, Eduardo, Aurelio,
Jesús, Marcos, Machado
y yo, que no me olvido,
que no puedo dejar de estar allí;
que he llegado contigo

para nombrar lo que le falta al mundo.

Ahora, Víctor,
¿quién nos hará llorar por una piedra rota
o una luz apagada?
¿quién viene a maldecir por la pared que no se pinta
desde 1960?
¿quién nos entregará las mesas arruinadas,
el mar de gente que nos impide hablar,
los cuartos llenos y los vasos vacíos?
¿Quién imagina que debe de gemir
por estas cosas nuestras?

¡Ah, los malos poetas!
Gente ajena, perdida,
gente húmeda, Víctor,
siempre con una lágrima en la mano.
Yo tengo que decirte que no,
que no hay por qué llorar.
Aquí, donde no estoy y más allá,
treinta kilómetros al este,
donde trabajan desde ayer doscientos hombres;
incluso entre las paredes de ese cuarto donde dudo
que estés,
se inventan hoy las piedras de la nueva ciudad.

Volveré, volveremos,
deseando otras cosas y las mismas.
Desde lejos,
ausente,
melancólico,
te convoco para mañana:
hay que decir nuevas verdades,
cantar la canción sobre las ruinas,
amar sobre la luz que viene.

Avisa a todo el mundo por teléfono:
no vamos a morir todavía.

PREMIO INTERNACIONAL DE NOVELA "AMÉRICA LATINA"

El diario La Opinión y Editorial Sudamericana de Buenos Aires instituyen, por primera vez, el Premio Internacional de Novela "América Latina" abierto a obras inéditas de escritores latinoamericanos de habla hispana.

Integran el jurado Julio Cortázar (argentino), Juan Carlos Onetti (uruguayo), Augusto Roa Bastos (paraguayo), Juan Rulfo (mexicano) y Rodolfo Walsh (argentino).

BASES

A) El premio, único, consistirá en 2 millones de pesos moneda nacional y la edición de la obra por la Editorial Sudamericana.

B) Podrán participar todos los escritores de habla hispana, latinoamericanos por nacimiento o adopción, cualquiera sea el lugar de su residencia.

D) La extensión de las obras será libre.

E) La recepción de trabajos se inicia a partir de la publicación de esta convocatoria, y el plazo de admisión se cerrará el 15 de marzo de 1973.

F) El 4 de mayo de 1973 —segundo aniversario de la salida a la calle del diario La Opinión— los miembros del jurado reunidos en Buenos Aires, darán a conocer su fallo, inapelable.

G) El premio podrá ser declarado desierto, pero no dividirse entre dos o más participantes.

H) Las obras enviadas deberán ser inéditas, y se presentarán cinco copias a máquina (a doble espacio, en papel tamaño carta, escrito por una sola cara) firmadas con seudónimo. En sobre aparte, cerrado y lacrado, se consignarán el nombre y el domicilio del autor, indicándose en su exterior el lema o seudónimo al que corresponden.

I) Los originales se reciben en: Diario La Opinión, Premio Internacional de novela "América Latina", Reconquista 585, 9º piso, Buenos Aires, República Argentina.

J) La Editorial Sudamericana publicará la obra seleccionada dentro de los cuatro meses a partir de la adjudicación del premio, cuyo monto incluye las regalías de autor sobre una primera edición de cinco mil ejemplares.

K) Para ediciones sucesivas, el autor, premiado percibirá un diez por ciento sobre el precio de venta de los ejemplares.

L) Los autores no premiados podrán retirar sus trabajos en la sede del diario La Opinión, previa presentación del recibo. Se fija como fecha límite de esta entrega el 4 de setiembre de 1973, y pasada esa fecha no se responde por la pérdida de algún original.

M) El jurado podrá recomendar la edición de otras novelas que, a su juicio, merecen llegar al conocimiento público aunque no hayan sido premiadas. La Editorial Sudamericana tendrá, en ese caso, prioridad para hacerlo.

N) Cualquier situación no prevista en estas bases deberá ser resuelta por el jurado calificador.

Diario La Opinión

Editorial Sudamericana

LA ESPERA
cuento de Haroldo Conti

La pista es un trazo preciso entre el cielo y la tierra. Una nube negra y afilada corta el cielo algunos metros más arriba. Hace una hora estaba mucho más alto y era mucho más fina pero ha ido descendiendo poco a poco y sus bordes se esfuman a medida que declina la luz. Una racha sacude el pasto cada tanto y entonces la pista se fija y se endurece. Queda un resplandor a la derecha que se evapora rápidamente.

Son las 17.35. El avión trae algunos minutos de retraso.

Hay dos hombres inmóviles al borde de la plataforma. El viento hincha sus mamelucos azules. Uno de los hombres se corre hacia los canteros de la izquierda. Ahora la calle de rodaje aparece claramente porque la mitad del hombre la ocultaba casi por entero. Breve y oscura desemboca en una punta de la plataforma surcada por gruesas venas de alquitrán.

Los canteros conservan algunos par-

ches verdes pero el resto del césped está seco igual que el pasto que parece sencillamente muerto. El césped ha desaparecido de los bordes que dan sobre la plataforma. En su lugar hay unos cantos de tierra raída con algunas manchas de petróleo. Hay también un par de extinguidores rojos.

Otro hombre traspone la puerta vidriera y trepa al montacarga pintado a barras amarillas y negras, igual que el grupo electrógeno, ubicado a la izquierda. La puerta al abrirse deja penetrar una bocanada de aire helado. El húmedo corazón de junio. El hombre del montacarga habla y gesticula aunque no se escucha nada porque la puerta ha vuelto a cerrarse. Luego mira el reloj y queda en silencio.

En el centro de cada cantero hay un arbusto cubierto de polvo que se sacude elásticamente a cada golpe de viento. Los dos se sacuden al mismo tiempo, por supuesto, y en la mis-

ma forma, lo cual provoca una repentina animación. El cantero de la derecha tiene un cartel de letras esmaltadas que dice Bienvenido.

17.40.

El montacarga se desplaza de derecha a izquierda y junto con el hombre cambia de forma al pasar detrás de uno de los vidrios.

Una calzada de baldosas conduce desde las puertas hasta la plataforma. Por allí pasó el hombre del montacarga. Junto a las puertas, apenas detrás de los vidrios y a cada lado de la calzada, hay dos macetones de cemento recién terminados y vacíos. Con todo uno de ellos tiene una punta saltada.

Una voz sobresale del plumoso murmullo que flota en el hall, lo cruza de un lado a otro y se interrumpe bruscamente.

En el fondo del macetón de la izquierda, en el ángulo detrás del cual comienza la calzada, hay un grillo de campo que ha caído ahí con la idea de que saltaba a un lugar más seguro, posiblemente una verdadera maceta. Está de espaldas y trata de volverse pero tan sólo consigue girar en redondo. Agita las patas, que brillan como delgadas llamas negras. Las agita rápidamente y entonces gira el cuerpo. Luego descansa y las patas se elevan y se separan muy despacio y por fin se queda quieto. Se oye un chasquido en los parlantes y la línea permanece abierta unos segundos pero no hay anuncios. Acaba de entrar un hombre que se di-

rige hasta el mostrador de despacho. El maletero pesa unas valijas y abrecha las etiquetas con calma.

Algunos pasajeros están sentados en el inmenso y lustroso sofá que penetra como un espigón en la vacía claridad del hall, otros beben y charlan en la penumbra del bar, unos pocos aguardan de pie frente a las vidrieras.

Dos monjas sentadas en un extremo del sofá cuchichean inclinándose la una sobre la otra. Están muy juntas y no apoyan las espaldas en el respaldo. Sus afilados rostros asoman de la mancha oscura que forman sus hábitos y miran el mundo con recelo. Hay un maletín a cada lado de ellas, sobre el suelo. Sus combados zapatos con el cuero rugoso y gastado salen y entran por debajo de sus hábitos.

El cielo se ha oscurecido otro poco y el viento sopla ahora en forma constante. La nube negra está justo encima de la pista pero no parece la misma nube. Se ha hinchado y ha empalidecido y antes de que alcance la pista se habrá borrado por completo.

El grillo que ha permanecido rígido y en apariencia muerto comienza a mover las patas. Las mueve y sacude el cuerpo con nueva resolución. Casi consigue darse vuelta. De todas maneras si lo consigue todavía le queda por delante alcanzar el borde de la maceta.

El murmullo adormecido del hall crece de golpe y los pasajeros se animan a un mismo tiempo. El monta-

carga arranca hacia el centro de la plataforma y los otros dos hombres caminan detrás de él.

El avión acaba de aparecer sobre la cabecera de la pista. De golpe está allí, suspendido del aire, casi inmóvil, sin transición ninguna, leve y gris como el resto del paisaje.

Un agudo chisporroteo estalla en lo alto de las paredes y la voz nasal de una mujer anuncia la llegada de la máquina en vuelo desde Buenos Aires. Es todo de una blanda y absoluta precisión.

El avión se posa sobre la pista en mitad del anuncio. Sólo algo después cuando la voz se interrumpe se escucha la inversión de escape.

17.45.

Algunos pasajeros se encaminan hacia las puertas. Las monjas se han puesto de pie y avanzan en una misma línea sin despegarse.

El avión se mueve como un gran pez en la suave cavidad de la tarde. Trae encendido el faro anticolidión que cada tres segundos tiñe de rojo un sector de fuselaje. La luz se derrama por la combada superficie y enciende los perfiles del ala con un resplandor que resbala hasta la punta. Sin detener la marcha gira sobre sí mismo y emboca la calle de rodaje. La roja luz crispada salta ahora a un lado y otro. Una ala roja, una ala blanca. Un sucio resplandor brota del suelo pero la cinta de cemento lo borra en el acto.

Recién en mitad del rodaje se siente el ronquido de la turbina y los vi-

drios de las puertas se animan con un temblor escamoso.

El rumor de la sala se retrae a cada nuevo ruido pero vuelve a crecer, fluye rítmicamente como una gran respiración. Desde que apareció el avión ha ido subiendo de tono aunque la gente es la misma y salvo unos pocos no ha cambiado de lugar, ni siquiera de actitud.

El grillo está inmóvil. Sus afiladas patitas apuntan a su pequeño cielo. El fondo de la maceta es un recuadro gris, impreciso. De hecho dentro de la maceta es de noche.

El avión ingresa a la plataforma con otro giro, de pronto enorme y vivo. Ya no es una silueta silenciosa que se desliza sobre el filo de la pista. El ruido de la turbina borra el resto de los sonidos.

Una de las monjas habla a la otra en la oreja. Un alegre espanto contrae sus rostros blandos y cerosos.

La turbina se corta y solamente queda en el aire el zumbido del grupo electrógeno del avión. Los demás ruidos recobran su lugar.

El avión ha quedado inmóvil en medio de la plataforma.

Los hombres de mameluco corren hacia él empujando una escalera, pero a medida que se alejan sus figuras se borran y se emparejan con la penumbra que hay a ras del suelo. Queda un poco de claridad muy en lo alto pero si uno mira el avión fijamente nota un borde de sombras. La suave y bruñida mole comienza a opacarse. Han apagado la luz del faro anticolidión y por arriba despide

un brillo empañado que oprime el borde de sombras. El tren de aterrizaje desaparece en la oscuridad que sube del suelo de manera que parece colgado del aire. Incluso parece que volara resbalando sobre sus propias líneas, pura sustancia.

Repentinamente se encienden las luces de la plataforma y el paisaje se encoge y se vira al amarillo. El avión se despega de las sombras y se brota de resplandores. La luz viene de arriba, pareja. Los límites con la oscuridad son precisos. En lo alto hay una zona negra que va de un lado a otro con una veladura en el medio. La noche. Debajo el aire es distinto. Ni día ni noche. El avión está exactamente en el centro de esa neblina amarilla.

Los bordes de la maceta se recortan ahora con firmeza. La luz no llega adentro en forma discreta. Una claridad inanimada suaviza los ángulos y borra el fondo de manera que el grillo, un punto negro con dos agudos puntitos blancos a cada lado de la cabeza, flota en el aire. Ha logrado darse vuelta en algún momento. Salta. Un poco más alto. Un poco más alto, un poco más bajo.

Se abre una puerta al costado del avión y pasa un rato antes de que aparezca alguien. Lo que aparece en primer lugar brotando del negro boquete es una escalera automática. Recién cuando se posa sobre el piso resulta definitivamente una escalera automática.

Una camarera asoma la cabeza pero baja en primer lugar un hombre de

uniforme que se dirige hacia las puertas a paso rápido. La gente se aparta cuando alarga el brazo hacia los vidrios y una bocanada de aire nocturno penetra en la sala. Aparece un pasajero en lo alto de la escalera. Permanece allí un instante deslumbrado por la luz, aturdido por el aire y la altura. Aguanta el sombrero con una mano y baja arrastrando a los demás. Algunos se adelantan sin mirar a nadie. Otros charlan entre sí y aún se detienen en medio del viento. Una muchacha saluda con un brazo en alto hacia las puertas. La gente se aparta otro poco y las puertas se abren y cierran con un ruido aspirado y un gran brillo que se dispara hacia afuera.

Algunos de los tipos pasan cerca de la maceta. Uno de ellos se detiene apenas a unos centímetros y todavía se acerca otro poco y roza la maceta con un pie cuando lo alcanza otro pasajero que venía detrás y charlan un momento allí pero nadie repara en el grillo ni el grillo ve nada de esto porque salta y salta pero jamás alcanza el borde. Cada tanto para de saltar y mira tozudamente la pared y da la impresión de que piensa. Después vuelve a saltar. Más alto. Más bajo.

El último pasajero atraviesa la playa a la carrera cargado de paquetes. El montacarga cruza el espacio iluminado con el equipaje de los pasajeros que embarcan en el próximo vuelo.

El murmullo del hall se ha ido expandiendo como un resorte pero ha

llegado a su punto más alto porque no pasa de ahí. Pequeños centros nerviosos reverberan aquí y allá.

Afuera una hilera de balizas corta la oscuridad a una profundidad imprecisa. El avión está solo. Es una imagen fosforescente que ahonda la noche, mera luz, impulso, aire inflamado.

Ocurre que el borde de sombras que rodea la luz es más espeso y más negro y esa es la noche, ese negro espacio donde yacen personas y sucesos.

El grillo está quieto en el fondo de la maceta y mira la pared.

Hay todavía un avión a las 10 y 30. Ahora el resorte comienza a descender y una parte del murmullo se alarga en dirección a las puertas de salida.

Vuelven a sonar unos golpecitos en los parlantes y el murmullo desciende otro poco. Se detiene de hecho. Algo después la misma voz de antes anuncia la salida del avión con destino a Buenos Aires.

El grupo de pasajeros que aguarda junto a las puertas se alinea trabajosamente, levanta la voz después que enmudecen los parlantes pero aún así es más notable el silencio que los rodea y los aparta y ha ido invadiendo el resto del hall. Las monjas observan a un costado de la fila. Un señor les hace lugar con una inclinación de cabeza y ellas se introducen a un mismo tiempo, mirando de reojo a cada lado.

El grillo se rasca la cabeza con sus patas delanteras y mira la pared.

Pega un gran salto pero vuelve a quedarse quieto.

Los pasajeros entran en la luz amarilla y se dirigen en fila hacia el avión. El hombre del uniforme sube en último lugar.

La escalera automática se despega del suelo y se pliega sin ruido. Desaparece en el hueco de la puerta con la misma exactitud con que salió de allí empujando sus quebradas líneas por el aire. La puerta se cierra con igual precisión apenas termina de entrar la escalera.

Hay un instante de total inmovilidad y el tiempo se suelda allí, se concentra en un solo punto.

Bruscamente se dispara la turbina de la derecha y las cosas se dilatan y comprimen con una gigantesca palpitación amarilla.

Los vidrios de las puertas tiemblan y crepitan como un fuego. Cuando se dispara la segunda turbina el temblor se aprecia a simple vista.

El grillo palpa el aire con sus antenas sorprendido tal vez por el ruido que crece aún más y casi borra las cosas que se vuelven trazos y líneas y ondulantes colores.

Las manos del señalero se alzan en el aire y el avión arranca con un limpio impulso, vira frente a la calle de rodaje y se interna en la oscuridad entre la doble hilera de luces azuladas. El ruido se aleja con él. Vira nuevamente y resbala a lo largo sobre la primera fila de balizas blancas. El destello del faro anticollisión puntea la oscuridad más encarnado a medida que la silueta del avión se

desvanece y por fin se borra. La luz se detiene en un extremo, a la derecha, y permanece allí un tiempo, una gruesa gota de fuego. Luego la luz se embala con un rumor sordo que crece desde las sombras y en mitad de la pista la silueta del avión se recorta por un instante a algunos metros de altura.

El ruido se dilata como una mancha y abarca toda la noche y rodando y golpeando se prolonga en una oscura vibración.

El aeropuerto ha quedado en silencio. Parece algo definitivo. Las cosas están ahí mudas y fijas bajo esa luz amarilla que marca sus bordes con precisión.

Se escucha una voz. El sonido rebota en las paredes del hall y se sofoca detrás de una puerta.

Afuera se apagan algunas luces. Detrás de los vidrios y a lo largo de las puertas se extiende una franja de sombra.

La maceta es un hueco de cenizas. Recién al rato se advierte un punto negro que se agita y revuelve en el fondo.

El puntito negro salta en la oscuridad. Salta en la oscuridad. Salta en la oscuridad.



EDITORIAL PLANETA ARGENTINA

libros que prestigian su biblioteca

- **GRANDES NARRADORES UNIVERSALES**

ISAAK E. BABEL

Obras

BERTOLT BRECHT

La novela de dos centavos

FORD MADDOX FORD

El buen soldado

HENRY JAMES

Otra vuelta de tuerca - La lección del maestro

JUAN RULFO

Pedro Páramo - El llano en llamas - 3 relatos

ERNESTO SABATO

Sobre héroes y tumbas

MANUEL SCORZA

Redoble por Rancas - Balada I

Historia de Garabombo, el invisible - Balada II

- **BIBLIOTECA UNIVERSAL PLANETA**

FERNANDO ALEGRIA

Caballo de copas

ANTONIO DI BENEDETO

Zama

ENRIQUE RUIZ GARCIA

La descolonización de la cultura

- **ENSAYOS PLANETA**

TERESA HAYTER

Ayuda e imperialismo

VICTOR SKLÖVSKY

Sobre la prosa literaria

TZVETAN TODOROV

Literatura y significación

VIAMONTE 1451

BUENOS AIRES

T. E. 40 - 3323

45 - 0709

EDICIONES

FORMENTOR S.R.L.

BELGRANO 1462 37 - 1657
BUENOS AIRES 38 - 2769

Representante Exclusivo de:

EDIT. SEIX, BARRAL S. A.

EDIT. JOAQUIN MORTIZ S. A.

EDIT. ARIEL S. A.

Novedades

KAROL: *Los guerrilleros en el poder*

LEWIS: *Historia y antropología*

CURTIUS: *Ensayos críticos sobre la literatura europea*

REWALD: *Historia del Impresionismo (2 t.)*

KIEV: *Curanderismo*

CAMARA: *El desafío de la clase media*

CERSAMAN: *Ecocidio - La destrucción del medio ambiente*

FUENTES MARES: *La revolución mexicana*

SCHUMPETER: *Historia del análisis económico*

GARCES: *Chile el camino político*

HAURIOU: *Derecho constitucional e instituciones políticas*

DAVIS: *Hidroecología*

Reediciones

VARGAS LLOSA: *La ciudad y los perros*

VARGAS LLOSA: *Conversaciones en la Catedral (2 ts.)*

JUNG: *Recuerdos, sueños y pensamientos*

MARG: *El 18 Brumario*

LE CORBUSIER: *Principios de urbanismo*

G. CHILDE: *Introducción a la arquitectura*

BARRAL EDITORES

BARRAL EDITORES, presente en la labor cultural, hace conocer a sus lectores de habla castellana sus últimas novedades:

LA ESPIRAL: Javier del Amo

LAS LECCIONES DE JENA: Javier de Azúa

EL GRAN MOMENTO DE MARY TRIBIME:
Juan García Hortelano (dos tomos)

AGOSTO 1914: Alexandre Solzhenitsin

EL TAROT O LA MAQUINA DE IMAGINAR:
Alberto Cousté

I CHING: Mirko Lauer

EN VIDA: Haroldo Conti

HISTORIA DE UN DEICIDIO: Gabriel Márquez, por Mario Vargas Llosa

SOLEDAD BROTHERS: George Jackson

DISTRIBUYE CON EXCLUSIVIDAD EN ARGENTINA:

EDICIONES CORREGIDOR

Talcahuano 463 - Buenos Aires

Eludir, de alguna manera, los errores de la crítica bibliográfica tradicional responde a una necesidad: la creación de una crítica metodológica y científica. Mientras tanto, Sobre libros solo pretende comentar obras y autores, propiciar ideas y no caer en los viejos esquemas.

Para una crítica de la crítica,
por **Rodolfo Mattarollo Benasso.**

David Viñas
De Sarmiento a Cortázar
(Literatura argentina y realidad política)
Siglo Veinte,
Buenos Aires.

La crítica como "negatividad"

Muchas de las alarmas despertadas por esta compila-

ción de notas derivan de lo que ha sido visto, en especial por la derecha liberal, como un despiadado ejercicio de negatividad crítica, practicado por Viñas desde 1953 al 70, del que sólo se salvarían los autores de "Martín Fierro" y de "Babilonia": José Hernández y Armando Discépolo.

Esta postura supone una consulta rápida y ligeramente azorada de un volumen que parte de una "lectura política" de la literatura argentina, entendida como un texto único en que la "burguesía argentina habla", lectura que no niega otras, sino que metodológicamente, privilegia una determinada. Advertir el alienante condicionamiento ideológico de un autor colonizado no implica su automática destitución estética, si los valores estéticos se fundan en la coherencia interna del lenguaje analizado. Tampoco importa atribuirse el crítico esa función jurisdiccional que ha irritado a sus censores, en la medida en que el libro de Viñas, parte de la formulación explícita de una superación del individualismo en el campo de la crítica y la historia literaria, lo que supone

dos vertientes: la más obvia, el trabajo en equipo; la menos evidente, para quien además de crítico es un narrador, en un país subdesarrollado y dependiente, la de reconocer en sí mismo todos los procesos de alienación cultural que historia y analiza, en definitiva ser a un tiempo el sujeto y el objeto de una crítica, o ejercer una crítica que deviene autocrítica permanente.

El crítico argumenta valiéndose de la "primera persona", al atribuirse el "monólogo interior" conjetural de Lugones o Quiroga y desenvuelve al mismo tiempo una autobiografía literaria, una autocrítica de etapas pasadas, explicatoria del protointelectual que trabajosamente superaron el análisis y la experiencia. Y si esto está implicado a todo lo largo de la primera parte —los "modos de ser" del escritor argentino— en la que sin haber explicitado su metodología, presenta sus categorías en el desenvolvimiento de la indagación, sube a la superficie en la última propuesta de esa parte inaugural: hacia una literatura socialista con fronteras. No tiene otro ori-

gen la ironía como forma de estructuración del lenguaje crítico aplicado al análisis de Lugones o Mallea, donde la distancia es doble, hacia el otro como objeto de la crítica y hacia sí mismo, como identidad retrospectiva y superada. No lo admite así Nicolás Rosa, quien le ha reprochado a Viñas "un entrelazado ideológico sostenido por impostaciones irónicas... una verdadera retórica interna de la gestualidad que pareciera nociva a la crítica misma". Paralelas objeciones podría despertar, desde el punto de vista de la crítica como ciencia estricta, su relieve polémico, emergente en cuanto momento Viñas roza la problemática de Cortázar, con un lenguaje que insensiblemente deriva al de una "carta abierta a un intelectual argentino exiliado en París" o cuando incursiona en el análisis de Quiroga valiéndose, a partir de determinados hitos, de la mera "sospecha" subjetiva, resabio impresionista.

La metodología de la crítica

Dos riesgos: un empirismo que rechaza todo sistema de categorías por su pretendida exterioridad respecto del fenómeno analizado (el marxismo por extranjero) o la aplicación mecánica de tales sistemas para el aparente esclarecimiento de la literatura argentina desde una perspectiva teórica. Si lo primero puede conducir a ciertas formas de la crítica reaccionaria (nacionalismo de derecha), lo segundo inevitablemente traiciona el marxismo como método en cuanto ignora la relación dialéctica entre las ideas generales y el objeto de la investigación empírica y la necesidad de repensar las categorías frente al fenómeno examinado.

Viñas, partiendo de postulados marxistas, el carácter su-

perestructural del fenómeno literario, los antagonismos clasistas de la sociedad burguesa y las contradicciones entre metrópoli y colonia, entiende toda nuestra literatura como un continuo en que la burguesía argentina habla. Pero la burguesía que habla es la de un país subdesarrollado y dependiente en la etapa ascendente del capitalismo europeo; de ahí la primera investigación sobre los "modos de ser" del escritor, impostados e "inauténticos" como "formas de vida" —el "gentleman" del 60, el excéntrico del 80, el raro del 900, etc.— que por la relación dialéctica vida-obra, revelarán homólogas carencias y compensaciones en los textos, reflejos de una conciencia alienada a la que no escapa la izquierda burguesa (Sánchez o Ingenieros) que en su etapa liberal será definida por Viñas, no sin grave contradicción y con raro enternecimiento de su parte, como "lucidez alienada".

Pero esa burguesía de la semicolonía habla por delegación de los centros imperiales, hacia los que dirige la mirada en busca del brillo engequecedor de los universales, la amplia mancha temática del "viaje a Europa", cuyo significado fundamental es una relación dialéctica entre lo particular (las determinaciones nacionales) y los universales (el cielo de la cultura).

Por último, la propiedad privada en que se funda la división clasista de la sociedad es la frontera fundamental que separa y enfrenta a opresores y oprimidos en el seno de la misma y establece una dialéctica del amo y el esclavo, traducida fraseológicamente por la idealización burguesa en las imágenes de "niños" y "criados favoritos", metáfora temática que pre-

sente la tercera y última parte del libro.

La lectura política pugna por diferencias de la reducción sociológica, cuya falta de mediaciones entre lo literario y lo social repudia, en cuanto configura un riesgo de contigüedad disolvente de los distintos niveles de especificidad, al que en diversa medida sucumben variadas aproximaciones críticas. En ciertos ensayos fundamentalmente polémicos y gestuales y teóricamente empíricos (Ramos) la textualidad se reduce a la cita, pero aún en otros de distinto nivel teórico suelen faltar los análisis textuales. En Viñas hay lo que se puede considerar un intento precursor de lectura política de la literatura argentina a partir del marxismo, no tan sólo de lectura política, ya que en esto último reconoce varios precedentes. Pero en su análisis se desnuda el origen clasista y las insuperables contradicciones de la llamada "voluntad nacional" dentro del proyecto liberal burgués en esta nación dependiente.

Presencia y ausencia de los cuerpos

No por inevitable el problema es fácil de resolver, cuando se plantea como categorización del pasaje de lo social a lo literario y viceversa. El método de las homologías aparece ampliamente empleado por Viñas y también el análisis de las mediaciones subjetivas entre textualidad y estructura social en una sociedad clasista y semicolonial. La manera en que Viñas plantea estas últimas mediaciones remite a la presencia o ausencia del cuerpo, tal como éste se asume, con todas sus implicancias y riesgos, en la vida y la obra de cada escritor.

Para investigar la categorización del cuerpo en el pensamiento de Viñas habría que lanzarse por dos vertientes: su obra narrativa y su discurso crítico, ya que en ambas, la forma en que se vive el propio cuerpo y las determinaciones materiales de la condición humana, adquieren una significación decisiva. Nada cuesta ver el origen sartreano de esta homología vida-obra, que en el francés conduce a una metodología psicoanalítica existencial ("Baudelaire", "San Genet"), dentro de lo que Lukács ha llamado una "ética de izquierda" con una "ontología de derecha" y en Viñas tiende a lo que puede caracterizarse como un psicoanálisis dialéctico en cuanto no se remite en última instancia a una ontología idealista y cuando se internalizan las determinaciones sociales, el reflejo de dicha internalización en la vida y la obra del escritor no se explica sobre la base de categorizaciones metafísicas, sino siempre concretas: así los "modos de ser" del escritor (caracterizaciones del personaje social que es el escritor burgués dentro de la sociedad de clases de la semicolonía a lo largo de la serie longitudinal) deviene categoría textual en cuanto la lectura política permite iluminar aspectos de la textualidad que de otra forma resultarían inexplicables, si se los confiara, por ejemplo, al análisis inmanente de las connotaciones. Este es por supuesto un camino con regreso: así la burocracia está en la base de la distancia textual modernista, que a su vez remite a la separación social del escritor con cargo de presupuesto, etcétera. Estas categorías que permiten pensar la relación entre lo textual y lo social han sido consideradas "metáforas te-

máticas" (Rosa) en el discurso crítico de Viñas.

Las metáforas temáticas: la violación, la frontera, la invasión, el libro burgués.

La primera es la *metáfora de la violación* ("El Matadero" de Echeverría) que sufrirá metamorfosis diversas en la serie diacrónica y responde al temor de un espíritu hacia el cuerpo del que se ha escindido, no un "temor sagrado" sino la situación social y cultural, materialmente determinada, de un "espíritu" (verbo, lenguaje literario, valores estéticos), ajeno al "cuerpo comunitario" (el público en una situación histórica concreta). Es el conflicto central planteado en la mañana de la literatura argentina, entre "legitimidad" y "representación" (Jitrik), o sea entre los prestigiosos universales de la cultura y los particulares concretos de la situación nacional. El tema tiene una vertiente que conduce inevitablemente a la mancha temática del *viaje del escritor argentino a Europa* y otra que se derrama de lleno en los "modos de ser" del escritor de la semicolonía.

Otra metáfora mayor, dentro de este enfoque, es la de *literatura de frontera*, evasión hacia un confín lejano, más allá de los conflictos insuperables de la sociedad dependiente: la selva de Horacio Quiroga, la Patagonia en el final apoteótico de "Sobre Héroes y Tumbas" de Sábato. La denegación del cuerpo, el "no me tendrán", el temor a la violación de un espíritu seráfico por una energía elemental bárbara, se explicitan en el análisis de la vida y la obra fantasmales de Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges. El solipsismo de este último está visto como una "forma de desacreditar el mundo", al igual que su

estilo paradójico y sofisticado, equitativamente heredado de Macedonio y de Lugones. Es que en la base de la crítica de Viñas hay una concepción del realismo, explícita en la última nota de la primera parte ("Hacia una literatura socialista con fronteras"), sin la cual es imposible explicarse sus análisis borgianos. Para considerar sus juicios hay que hacerse cargo de esta concepción, que puede llegar a caracterizar como "no realista" cierto tipo de obras (por ejemplo las que introducen una ontología de orden sobre o extranatural). En este aspecto es insoslayable la discusión marxista del problema del realismo.

Dentro de la homología vida-literatura se caracteriza la obra como *estrategia de supervivencia* (en Mallea y Borges, el texto como reverso de miedos, de carencias) y la obra como *estrategia de repliegue* (Carriego). Fenómenos tales como el suicidio de Lugones no son ajenos a la separación entre espíritu poético (cuyo monopolio se arroga el bardo) y cuerpo comunitario (confinado por él a la admiración inmóvil que presupone otra metáfora mayor, el *mito del libro burgués* explicable dentro de una estética marxista, en la clave de la "fascinación" ante el fetiche artístico).

Al cabo de la serie diacrónica y en otro contexto sociopolítico (ya no es el rosismo contemporáneo de Echeverría sino el peronismo ahuyentador de Cortázar) la metáfora de la violación vuelve metamorfoseada en la imagen de la "invasión": la *casa tomada* que abre el "Bestiario" de Cortázar, quien dirá más tarde al pasar que los libros son el único lugar de la casa donde se puede estar tranquilo, lo que remite a otra metáfora:

la extraterritorialidad de la literatura.

Sacralización y desacralización del espacio literario

La metáfora llega a ocupar el espacio en la medida en que el espíritu del escritor burgués, separado por la propiedad privada del lenguaje literario —históricamente una invención de la burguesía que explica la persecución legal del plagio, no punible en el mundo esclavista y feudal— sacraliza su "interioridad", hace de su obra un sitio habitable donde se repliega y de su cuerpo un templo que no se contamina con la exterioridad (así el delirio estatuario de Sábato, retorno de una vetusta aspiración a la "literatura del bronce"). El libro burgués entonces, como *zona sagrada*, limbo del espíritu sitiado por una materia hostil que lo cerca: el espacio sagrado de la escritura como "cripta" (refugio del poeta). En su permanente repliegue ante la realidad, la burguesía se reserva una última instancia utópica, teatro casi póstumo de sus visiones oníricas, donde sin duda nunca se alza la voz y todo es orden, calma y voluptuosidad, en el sentido preciso de que es el reino de la muerte, donde los conflictos de un mundo material se han anulado, por sustracción de los cuerpos.

La contrapartida del espacio literario como zona de la muerte es *el libro socialista*, que supone una literatura anónima o colectiva en su modo de producción, una relación no autoritaria con el público y su participación activa en el fenómeno literario, que se concretará a través de nuevas formas. Viñas propone concretamente en cuanto a la tarea crítica de leer políticamente la serie longitudinal. Integra de la literatura argentina, una labor de equi-

po, la única forma de encerrarla.

Por supuesto que el pasaje del libro burgués al libro socialista, como la superación de la antinomia entre los universales y los particulares, no se va a cumplir tan sólo en el espacio literario, ni haciendo literatura "con" la política (burguesa o no). Una literatura política pasa por la inscripción del escritor y su cuerpo en una *forma política concreta*.

Gabriel García Márquez
o las fabulaciones peligrosas, por J. C. Martini Real.

Gabriel García Márquez
La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada
(Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 163 páginas)

Mario Vargas Llosa
García Márquez,
Historia de un deicidio
(Barral Editores, Barcelona, 664 páginas)

"La violencia ha constituido para Colombia el cambio socio-cultural más importante en las áreas campesinas des-

de la conquista efectuada por los españoles."

Camilo Torres

"Estoy loco de felicidad".
Gabriel García Márquez

Del talento y las virtudes literarias de Gabriel García Márquez ya se han dicho muchas cosas y escrito demasiados elogios como para volver sobre el asunto y no reparar en que la exaltada adjetivación laudatoria en torno a la obra y el autor colombiano comienza a transformarse en un lugar común de la llamada crítica especializada. Ha llegado el momento, no obstante, de preguntarse hacia dónde apuntan el virtuosismo y la magia del mayor narrador latinoamericano, ahora que estos siete nuevos cuentos señalan el verdadero nudo de una problemática estética, y por ende ideológica, difícil de analizar si no se pone en cuestión el destino, la inocuidad o los fundamentos de tanto desprendimiento o prodigalidad, en relación al hombre desgarrado o al dolor o la lucha de un pueblo dependiente, al marco de referencia que, al parecer, le sirve de apoyo a García Márquez para levantar tanta ingeniosa y rimbombante ficción. La descripción del mundo, el que constantemente se modifica —decía Bertold Brecht—, exige siempre nuevos medios de representación. A los nuevos medios de representación se los tiene que juzgar conforme a su éxito frente al respectivo objeto, no en sí, desprendidos de su objeto, sino mediante la comparación con los viejos medios. A la literatura no se la ha de juzgar desde la literatura misma, sino por el mundo, por ejemplo, desde el fragmento de mundo de que trata.. " El prestidigitador García Márquez se olvida a menudo de

sacar de su exuberante y mágica galera el auténtico objetivo que debería forzosamente motivarlo como exorcista y escritor: América Latina. Como lo demuestra en este último libro, ya en forma escandalosa, al autor colombiano sólo le preocupa que surjan conejitos de colores, fantásticos y entretenidos en medio de sensacionales plruetas, en un espectáculo tan especulativo y preciosista como pocas veces se ha visto en la historia de las letras.

Paradójicamente, sus panegiristas más fervorosos insinuaron entre líneas una debilidad —pero que no se animaron a tomarla como tal—, latente en todas las grandilocuentes acrobacias del escritor colombiano. Uno de sus primeros y entusiastas críticos, Ernesto Volkening, llegó a decir con meticuloso acierto: "En efecto, los cuentos de García Márquez habrán de parecer extrañamente fragmentarios y dejarán perplejos a muchos lectores que, confiando en pisar tierra firme por dondequiera que vayan, dan un paso tras otro hasta quedar, de repente, con un pie en el aire". Otro compañero de aventura, el mexicano Carlos Fuentes, lo defendió con un enfoque retórico que no disimula la justificación de la casita de cristal o del procedimiento elegido: "Contra los crímenes invisibles, contra los criminales anónimos, García Márquez levanta, en nuestro hombre, un verbo y lugar... Fabulista, sabe que la presencia se disuelve sin un sitio (lugar de resistencia) que sea todos los sitios: un lugar que los contenga a todos, que nos contenga a todos, sede del tiempo, consagración de los tiempos, lugar de cita de la memoria y el deseo, presente común donde todo

puede recomenzar: un templo, un libro". Palabrerío, literatura de literatura; mientras los pueblos de América latina se debaten en la miseria y la explotación, Fuentes habla del verbo encarnado, de la fantasía inigualada y subterráneamente sentenciosa. Mucho más astuto, Mario Benedetti supo señalar algo del asunto escamoteado por el habilidoso colombiano: "Es así que pocos relatos de García Márquez incluyen escenas de violencia desatada. Colombia es el país latinoamericano donde, en obediencia a la vieja ley de la oferta y la demanda, se han escrito más tratados sobre la violencia (hasta un sacerdote, Germán Guzmán Campos, es coautor de un libro sobre el tema); en un medio así, la economía de ímpetus que aparece en estos cuentos y novelas puede parecer inexplicable. La verdad es, sin embargo, que la violencia queda registrada, aunque de una manera peculiar. Ya sea como cicatriz del pasado o como amenaza del futuro, la violencia está siempre agazapada bajo la paz armada de Macondo. En estos relatos, el presente (que sirve de soporte a una impecable técnica del punto de vista) es un mero interludio entre dos violencias". Benedetti deja pasar por alto un simple detalle de capital importancia: mientras García Márquez escribe *Cien años de soledad*, en 1966, un sacerdote colombiano, Camilo Torres, muere como guerrillero en los montes haciendo uso de la violencia que el escritor pone entre paréntesis o que no quiere retratar en su libro. Como si la genialidad, la técnica y la visión de un Borges se trasplantaran al trópico e hicieran alardes en la mano de un gran mago, que además se confiesa de izquierda, para asumir todas las con-

tradiciones de la Intelectualidad colonizada, cómplice del desasosiego y las desgracias de un pueblo a la deriva. El hechizado misterio de García Márquez tiene un nombre: mitificar el presente.

Más cercano a la novela de caballería que al buceo cervantino en profundidad, el autor de *El coronel no tiene quien le escriba* osciló siempre, como un péndulo incierto, entre la aproximación a la realidad y la ficción gratuita, entre conmover a sus conciudadanos latinoamericanos y maravillarlo a las élites europeas, llevado por un concepto de la literatura que parte de la literatura misma, del arte por el arte. Así, de pronto, en un magnífico estilo, enumera al azar cierto panorama o atmósfera de la realidad socio-política latinoamericana —como esas alusiones en *Los funerales de la Mamá Grande*— o si no se pierde en las alturas de un vuelo, en un canto a la libertad de la creación, de la fantasía descomunal o exitista, que no tiene nada que ver con el dolor y el vacío del hombre de América Latina. Los aires ardientes del trópico sólo sirven para encubrir los inteligentes cuentos e historias de hadas que precisa la clase media latinoamericana para negar la verdadera y sufrida historia del continente Sur. Las primeras citas del trabajo de Vargas Llosa referidas a la realidad concreta de Colombia, tomadas de un diálogo con el escritor de *La hojarasca*, no son en vano. Nadie imaginó que el afamado autor de *La ciudad y los perros* pudiera tener semejante admiración por el no menos renombrado García Márquez. El ensayo que le ha dedicado y que sobrepasa las seiscientas páginas, *Historia de un delirio*, es una prueba, si se quiere descomunal, de respe-

to y pleitesía, de subordinación carismática, a la cabeza indudable del llamado *boom* de las letras latinoamericanas. "*Cien años de soledad* es una novela total —articula Vargas Llosa—, en la línea de esas creaciones demencialmente ambiciosas que compiten con la realidad real de igual a igual, enfrentándole una imagen de una vitalidad, vastedad y complejidad cualitativamente equivalente". De cualquier manera, el aventurado ensayista procura abrir el paraguas, antes de que las acusaciones lluevan sobre él: "Pedirle a un escritor que escriba una novela sobre la violencia si este asunto no es para él una experiencia decisiva, un demonio, es pedirle que traicione su vocación, que sea un mal escritor". Pero no sólo la violencia es una característica latinoamericana, eludida por García Márquez; riesgosamente se acerca a dorar la píldora, a fabular y mitificar una desgraciada historia, la de la balcanización latinoamericana, creando un círculo perfecto, brillante, en tecnicolor, un psicofármaco, ambiguo que habla de la soledad de un pueblo para esterilizar la soledad de los hombres. "La de García Márquez es una soledad ruidosa", como dice Haroldo Conti. Y no puede asociarse con las soledades planteadas por Guimarães Rosa, Rulfo o Arguedas. A Vargas Llosa le cuesta admitir la inconsistencia de ese gran estilo que, finalmente, sólo es útil para contar un cuento de hadas o historias increíbles

La parte anecdótica y biográfica se transforma en lo más interesante del extenso trabajo, especialmente porque la aventurera vida de García Márquez culmina de pronto con lo que Vargas Llosa llama el "milagro". Cuando ya

no pensaba escribir más, un buen día de 1965, mientras guiaba su Opel en México, el escritor colombiano tuvo una visión. Fue a su casa, habló con Mercedes, su mujer, y luego se encerró a concretar su novela. Al cabo de dieciocho meses de encierro, tuvo en sus manos los originales (1300 cuartillas) de *Cien años de soledad*, mientras Mercedes tenía en las suyas cuentas atrasadas por valor de 120 mil mexicanos (10 mil dólares). "El éxito es fulminante: la primera edición se agota en pocos días, y lo mismo ocurre con la segunda, con la tercera y con las siguientes. En tres años y medio se vende casi medio millón de ejemplares, en tanto que las reediciones de los libros anteriores de García Márquez alcanzan también tiradas insólitas en el mundo de habla española".

El matemático itinerario descrito por Vargas Llosa no concluye allí: *Cien años de soledad* recibe los elogios más desprendidos: "La crítica, prácticamente sin excepción, delira de entusiasmo y la fama del libro trasciende de pronto las fronteras del idioma y llega a oído de editores extranjeros, que comienzan a disputárselo. En pocos meses, se firman dieciocho contratos de traducción, y las primeras ediciones extranjeras merecen, también, honores: Premio Chianchiano 1969 en Italia, Prix du meilleur livre étranger 1969 en Francia, seleccionado entre los 12 mejores libros de 1970 por los críticos literarios de Estados Unidos". Las facturas y las deudas que juntó Mercedes en silencio y con discreción, en su reducto doméstico, en compañía de sus dos hijos, ahora les puede pagar en poco tiempo; forman parte de la gloria, es una forma de documentarla.

Entonces se obliga a escribir otro éxito: *El otoño del patriarca*. Paralelamente, procura realizar unos cuentitos para niños que luego se convierten en relatos para mayores, a eso le agrega un arreglo de un guión cinematográfico, y de allí sale *Lo increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Como es de suponer el libro se presenta como un acontecimiento único en la cultura hispanoamericana: aparece, al mismo tiempo, en España, México, Venezuela y Argentina —publicado por Barral, Hermes, Monte Avila y Sudamericana, respectivamente—, un mecanismo que, al unísono, busca repetir el fenómeno logrado por *Cien años de soledad*. Los malos consejos o las críticas apresuradas y enaltecidas lo colocan en el peor extremo de un juego que, para muchos, con estos siete cuentos, queda al descubierto, indefenso, mostrando la singular hilacha de un autor que, aunque magníficamente, solo "hace" literatura, solo literatura, en el mal sentido de la palabra.

El *boom*, *Cien años de soledad* —como el modernismo en poesía— pusieron al día a las letras latinoamericanas en el panorama de Occidente. Sin embargo, en sus arabescos y fastuosos contenidos ya encierra o plantea los Interrogantes y las flaquezas, ahora decididamente acentuados de los cuentos de *Lo increíble y triste historia*... y es que las fabulaciones de los siete relatos últimos de García Márquez pendulan en el vacío, son fantasmagóricas historias inverosímiles, y hasta con la truculencia de los viejos cuentos infantiles, que naufragan en la ecuación fantástica, deslumbrando al lector, en base a un estilo suntuoso y a una

dinámica imaginativa, pero ya sin pretensiones de referencias o contactos con la realidad de un país. Desde un anciano ángel que cae en una casa humilde —gracias a él se transforman sus ocupantes en acomodados pequeños burgueses—, pasando por Blacamán, el vendedor de milagros, hasta la relación de Eréndira y su abuela, y un enamorado Ulises que la libera de la prostitución, todo se pierde en la ficción gratuita, lujosa, birladora, mentirosa. El libro se reduce a la fabricación de un artículo de consumo, a la consumación de un espectáculo fascinante pero lastimoso, realmente incomprensible.

Por supuesto, alguien se encargará de encontrar el relato más antológico o de buscarle las conexiones o implicancias simbólicas, en correspondencia con la realidad social de América Latina. Tal vez *Muerte constante más allá del amor* que toma la figura del senador Onésimo Sánchez contenga las implicancias menos alejadas de la vida real, o algún trozo o insinuaciones de *La increíble y triste historia...*, una especie de *nouvelle*, con entrega a pantallazos, secuencia tras secuencia, que recuerda su origen cinematográfico, exhiben referencias o puntos de apoyo. Pero todo será una simple coincidencia retorcida o mal buscada. Eso sí, cualquiera de los relatos no defraudará al antólogo ni nadie podrá decir que esto no es literatura. García Márquez ha conquistado riescosamente el campo de la *literatura*. Lo demás es la realidad abyecta, miserable, angustiada, dura, en blanco y negro, de la vida cotidiana del perturbado hombre latinoamericano. Un texto de solapa advierte la cuestión: que las "... Ideas han sido ahora pensadas y

tratadas como pura experiencia literaria que desemboca en este libro absolutamente necesario como tránsito entre *Cien años...* y el futuro García Márquez". ¿El talento y la magia del escritor colombiano —vaya la pregunta— al servicio de qué, persiguiendo qué cosa, entre tanto sortilegio y grandeza inútiles? El García Márquez de *La increíble y triste historia...* roza definitivamente el entretenimiento, la vacuidad, la lamentable exquisitez.

Los caminos de García Márquez —como los de Cortázar, luego de *Cien años de soledad* y de *Rayuela*— han quedado clausurados, sin posibilidad de otros agotamientos, culminaron como salida estética, y no como extenuación personal. Posibilitaron al fenómeno narrativo latinoamericano, entre otras cosas, el poder desprenderse del mero indigenismo, academismo o naturalismo primitivo y falsamente político que cercaban el proceso. Ideológicamente, respondían al intelectual que, desde el Hilton Hotel, aplaudía o festejaba a los barbudos revolucionarios que bajaban triunfadores desde la Sierra Maestra. Cortázar lo pudo comprender cuando hace poco confesó o se lamentó de aquella fobia antipopular, detectable en sus primeros cuentos, como aquel célebre de *La Banda*. García Márquez, en cambio, cebado por los panegiristas de turno se ha dejado atrapar por los fuegos de artificio de su propio talento. Las puertas de Bizancio, al ritmo de grandes sonnes, se abren a su paso, lo invitan a sentarse en un trono en donde por debajo una bomba de tiempo late, ininterrumpidamente, como un corazón próximo a explotar. Por delante, *El otoño del patriarca* es una sensación agria, temblorosa, insegura, disputada

por varias editoriales que le ofrecen tantos millones por los derechos de publicación como dudas tendrá García Márquez de no poder salir de esta situación de literato, de fabulador mayor, a la que arribó después de muchos años, luego de fabricar un trópico y un pueblo utópicos, para usos comerciales o de diversión pasatista: se enredó en las palabras de un estilo brillante, fuera de lo común, inventando quimeras y encantamientos voraces.

Mentira o verdad, el escritor colombiano dijo que leyó a Borges tardíamente, después de escribir *Cien años de soledad*. Sin embargo, el recurso empleado en el final de su famosa novela resulta directamente borgeano. Quizá lo que le molestó a García Márquez fue esa asociación con un tipo de literatura que rechazó por principios políticos, pero que en el fondo admira y promete llevar por otros cauces, contradiciendo al Aureliano que descifra los pergaminos, sabiendo que todo puede ser repetible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad pueden tener, acaso, con mucho talento e imaginación, una segunda oportunidad sobre la tierra.

EDGAR BAYLEY. Poeta argentino. Libros, entre otros: *La vigilia y el viaje*. Colaboró en revistas latinoamericanas y europeas. Es traductor de obras de Herbert Read, Wassily Kandinsky, etc. En el libro *Realidad interna y función de la poesía*, fundamenta su posición poética. MARIO BENEDETTI. Conocido escritor uruguayo, autor de numerosos libros: *Gracias por el fuego*, *La tregua*, *El cumpleaños de Juan Angel*, etc. HAROLDO CONTI. Escritor argentino. Libros: *Todos los veranos*, *Sudeste*, *En vida* (Premio Barral), etc. EDUARDO GALEANO. Ensayista y escritor uruguayo. Su libro más reciente: *Las venas abiertas de América Latina*. LUIS GREGORICH. Uno de los creadores de la nueva crítica argentina. La serie *Capítulo* tanto argentina como universal estuvo a su cargo. PEDRO GELTMAN. Ensayista argentino. Dirige la colección de filosofía de Amorrourtu, es profesor universitario en la materia. Varios libros publicados; entre otros: *Sexo y Libertad*. JORGE LAFFORGUE. Crítico argentino, autor de varios libros. Dirigió *Siglo-mundo*, publicación prohibida

por las actuales autoridades de su país. Es asesor literario de la Editorial Losada, profesor universitario y tiene a su cargo la sección libros de la revista *Siete Días*. RODOLFO MATTAROLLO BENASSO. Escritor argentino. Libros, entre otros: *El mundo de Haroldo Conti*, *Poesía africana*. Se inclina por la poesía y la crítica literaria. JUAN CARLOS MARTINI REAL. Escritor argentino. Su libro más reciente: *La carta al General*. Tiene a su cargo la sección libros de la revista *Confirmado*. JOÃO CABRAL DE MELO NETO. Considerado uno de los mayores poetas del Brasil. Diplomático. Varios libros. Pertenecen a la Academia Brasileña de Letras. JAIME MEJIA DUQUE. Crítico colombiano. Libros *Literatura y realidad*, *Narrativa y neocolonialismo en América latina*. JUAN CARLOS ONETTI. Narrador uruguayo, tal vez el de mayor prestigio dentro de su país. Autor de varios libros: *El astillero*, *Tierra de nadie*, *Los adioses*, *la vida breve*, etc. REINA ROFFE. Escritora argentina, aún inédita. Su primera novela, *Llamado al puff*, saldrá en el curso del año. AUGUSTO ROA BASTOS. El

narrador paraguayo de mayores méritos dentro de las letras de su país. Autor de varios libros; entre ellos, la famosa novela *Hijo de hombre*. JORGE RUFFINELLI. Crítico uruguayo. Tiene a su cargo la sección libros de *Marcha*. Numerosas antologías y diversos libros. ALBERTO VANASCO. Escritor argentino. Libros, entre otros: *Canto Rodado* (poesía), *Los muchos que no viven* (novela), *Memorias del futuro* (cuentos), *Vida y obra de Hegel* (Ensayo), etc. Ha participado en la realización de varias revistas de arte y literatura: *Zona*, *Meridiano 70* y *Macedonio*, entre las más importantes. Es coautor con Mario Trejo de la obra teatral *No hay piedad para Hamlet*.

Esta revista se terminó de imprimir el día 24 de noviembre de 1972, en Artes Gráficas Cadop, Zañartú 1383, Bs. Aires

LATINOAMERICANA

Número 1 - Año 1
Diciembre de 1972

Publicación
cuatrimestral
Dirección:
Alberto Vanasco
y J. C. Martini Real

Número a cargo de:
J. C. Martini Real
Tapa:
Norberto Cóppola

LA NARRATIVA
LATINOAMERICANA,
por Alberto Vanasco, Augusto
Roa Bastos, Mario Benedetti,
Jorge Lafforgue, J. C. Martini
Real, Jaime Mejía Duque
y Luis Gregorich.

ANTOLOGIA DE LA JOVEN
POESIA CUBANA

RELATOS,
de Ariano Saussuna, Haroldo
Conti y Juan Carlos Onetti.

JUAN RULFO: AUTOBIOGRAFIA
ARMADA,
por Reina Roffé

POEMAS DE JOÃO CABRAL
DE MELO NETO,
en traducción de Edgar Bayley.

MANIFIESTO DE SAN JOSE,
por Ernesto Cardenal y otros.

PROBLEMÁTICA
DE LA CULTURA
LATINOAMERICANA,
por Pedro Geltman.

LOS POETAS COMUNICANTES,
por Mario Benedetti.

VIÑAS,
por Rodolfo Mattarollo Benasso.

GARCIA MARQUEZ,
por J. C. Martini Real.

10.— Pesos argentinos
1.— Dólar
o su equivalente

EDICIONES CORREGIDOR

BUENOS AIRES — ARGENTINA