



nuevos aires

N.º 2 • SET/OCT/NOV. 70 • \$ 3.—

GARAUDY: TODA LA VERDAD

GROTOWSKI: EL TEATRO DE LA POBREZA

**BOLIVIA:
CEMENTERIOS
MINEROS**

Julio Cortázar: Literatura en la revolución y revolución en la literatura / Karel Kosik: El individuo y la historia / Poemas de Fernández Retamar y Malcolm Lowry / Cuento de Bernardo Kordon



DIRECCION:

VICENTE BATTISTA
GERARDO MARIO GOLOBOFF
EDGARDO TRILNICK

NUEVOS AIRES

Revista trimestral impresa en la Argentina.
Melo 2432, piso 11, "C".

Correspondencia a:

Casilla de Correo 1172
Correo Central - Buenos Aires

Distribución en **Quisicos**: Pedro Sirena, Corrientes 1551, T. E. 46-4942. En **Librerías del interior y el exterior**. D. E. A., Rivadavia 1711, T. E. 40-1869.

Registro de la Propiedad Intelectual, N° 1.052.740.

Los artículos que aparecen en **NUEVOS AIRES**, no reflejan necesariamente la opinión de la revista.

Precio del ejemplar \$ 3.—

SUSCRIPCIONES:

Argentina:

5 números \$ 15.—

10 números \$ 30.—

América:

10 números U\$S 10.—

Europa:

10 números U\$S 12.—

(Cheques o giros a la orden de Gerardo Mario Goloboff.)

SUMARIO

ENSAYOS

- KAREL KOSIK 3 El individuo y la historia
SERGIO ALMARAZ 15 Los cementerios mineros
LEON POMER 21 Nacionalismo de derecha:
pálido final

POLEMICA

- JULIO CORTAZAR 29 Literatura en la revolución y
revolución en la literatura
(II parte)
OSCAR COLLAZOS 37 Contra-respuesta para armar,
(carta abierta a Julio Cortázar)

FICCION

- BERNARDO KORDON 47 Estación terminal
ROBERTO FERNANDEZ RETAMAR 52 { Usted tenía razón Tallet:
} somos hombres de transición
MALCOLM LOWRY 54 Poemas

TEATRO

- JERZY GROTOWSKI 56 El teatro de la pobreza

DOCUMENTOS

- ROGER GARAUDY 71 Ultimo discurso

NOTAS Y CONTRANOTAS

leopoldo marechal

El corazón, pensamos; como Arlt. Valgan los símbolos: de qué otra manera podía dejar sus cosas Marechal, sino como quien dice "hoy no me despierten, quiero dormir un rato más".

Mucha gente se preguntó el por qué de tanta ausencia en el velatorio de la SADE. Pero lo que para unos fue pregunta no hubiera sido sorpresa para Leopoldo Marechal. Estaba acostumbrado a ciertas espaldas. Alguna vez había elegido el destierro en medio de su patria: "Elbia y yo tomamos una decisión tan heroica como alegre; encerrarnos en nuestra casa y practicar un 'robinsonismo' amoroso, literario y metafísico". Por esa determinación muchos lo creyeron muerto o viviendo en Europa. El exilio, motivado por su peronismo, lo sufrió en Buenos Aires, en Rivadavia al 2300, más exactamente. En 1963 la gente de Barrilete fue en su busca, pero Barrilete era una revista literaria y muy pocos se enteraron de ese encuentro. En 1965 otra revista iba hacia él; no era una revista literaria, comenzaba el tiempo de la gratificación. En la tapa de Primera Plana apareció una foto del autor de Poemas Australes. A partir de ese día interesó el producto Marechal. Reconozcámoslo: tuvo sus frutos. En pocos meses se agotaron dos ediciones de Adán Buenosayres, apareció El Banquete de Severo Arcángelo, se le otorgó por esta novela el premio Forti-Glori. Claro que en nuestras tierras no se gratifica porque sí: el sistema sabe hilar muy fino. Lluven los agasajos y las invitaciones; a veces las sorpresas: Leopoldo Marechal rechaza, cuando el Congreso de Escritores en Chile, la habitación oficial que le asigna el gobierno de Frei, y va con la gente del MIR para hablar, hasta la madrugada, del Chile real, sin etiqueta. O recibe tarjetas para la recepción al Príncipe de Lieja y las descubre, a muchas cuadras del banquete, muy dobladitas en su poco ceremo-

nioso saco sport a cuadros, mientras conversa con un grupo de jóvenes escritores. Este "redescubierto" no era un idóneo en relaciones públicas. Aceptó, sí, un viaje: fue jurado en Casa de las Américas. Al regreso intentó difundir sus impresiones. El público de la autocensurada Primera Plana no llegó a conocer La isla de Fidel. Comenzaría entonces la segunda etapa del proceso: ya no hubo premios, invitaciones, palmaditas. Los gabinetes psicológicos se habían equivocado. Descontaron que no estaría con el régimen, pero debía reconocer que ni siquiera integraba el coro de los opositores tolerados. Nada. Había que convencerse de que Leopoldo Marechal no era un escritor del sistema.

Y no lo fue.

Por eso en la Sociedad Argentina de Escritores, en soledad para elegidos, se veló un cuerpo yacente, mientras el hombre que escribió "la tierra sepulta con honor a sus caídos / y en otras manos pone su batalla" se codeaba con los suyos en la noche de vigilia de su pueblo y, en la mañana neblinosa del sábado 27, rendía su homenaje combatiente a Emilio Jáuregui, otro que, como él, vio a su tiempo que "la Patria es un dolor que aun no tiene bautismo".

Hacia su nacimiento vamos, querido Marechal, y usted va con nosotros sin vacilar siquiera, cantando todavía, porque después de todo qué llorar, si usted era más alegre que los himnos. Y alguna vez habrá soñado un epitafio como el que dio al resero Facundo Corvalán: "Vivió y amó según la costumbre del aire / con un pie en el estribo / y el otro en una danza", o como el que le dibujamos esta noche: "Fue un hombre tan entero / que nada se ha llevado."

LA DIRECCIÓN

karel kosik

EL INDIVIDUO Y LA HISTORIA

No hay otra alternativa: o se considera el marxismo como un cuerpo de verdades dichas de una vez y para siempre, a las cuales se trataría de "adaptar" las peculiares, específicas y diferentes circunstancias históricas, o se lo entiende como una guía para la acción y la investigación, capaz de comprender el movimiento concreto de lo real y de integrar y desarrollar el saber contemporáneo dentro de una perspectiva que le otorgue pleno sentido. La primera posición exige fe y adhesiones ciegas; la segunda, conciencia crítica y creatividad. Es precisamente esta última la que elige Karel Kosik. En momentos en que se mantiene una concepción del marxismo científicista en la teoría y oportunista en la práctica, la figura de Kosik, filósofo checoslovaco nacido en Praga en 1926, adquiere una relevancia decisiva. Es que a lo largo de los numerosos trabajos de este joven pensador se advierte una sólida vocación antidogmática, crítica y revolucionaria que lo ha llevado a replantear, con originalidad, los problemas más importantes del pensamiento marxista. Su obra capital, *Dialéctica de lo concreto*, permanecerá, sin duda alguna, como un jalón fundamental en la historia de aquél.

El presente trabajo, inédito hasta hoy en castellano, es uno de los más valiosos aportes al esclarecimiento del problema de las relaciones entre el individuo y la historia, así también como una contribución demistificadora de la filosofía marxista de la historia.

Contrariamente a la práctica corriente, que no toma las palabras al pie de la letra y no se demora "inútilmente" sobre ellas, nosotros nos interrogamos sobre la relación entre los términos de historia e individuo para notar allí la función específica. El individuo es individuo, pero desde que entra en contacto con la historia deviene ya sea un gran individuo creador de la historia, o un simple individuo aplastado por la historia. También la historia aparece bajo un aspecto diferente según se trate del individuo histórico o del simple ser humano. ¿Esto significa que hay dos clases de historia, una para el individuo histórico, la otra para el simple ser humano? ¿El individuo no es auténtico más que a medida que crea la historia y ésta no es auténtica más que en la medida

en que aparece como resultado de la actividad de los individuos históricos? ¿Es ésta una opinión extrema y es necesario creer más bien a aquellos que ponen el acento sobre lo que el gran individuo y el simple individuo tienen de común y ven en la historia un proceso sobre el cual todo el mundo tiene poder y que permite a cada uno hacer valer sus aptitudes? ¿Qué entendemos nosotros por individuo y por historia cuando hablamos de relación entre historia e individuo?

Su relación parece evidente y la manera de conocerla parece todavía más evidente. Si sabemos qué es la historia y qué es el individuo habremos por lo mismo descubierto su relación. Esta aproximación supone que el individuo y la historia son dos categorías que no dependen una de otra, que se las puede conocer aisladamente para buscar en seguida en qué medida están ligadas una a otra.

KAREL KOSIK

La relación de la historia y del individuo se expresa en concepciones contradictorias; una afirma que los grandes individuos crean la historia, la otra que la historia toma forma a partir de fuerzas supra-individuales (El Espíritu universal de Hegel, las masas de los populistas, las fuerzas productivas del marxismo vulgar). A primera vista estas dos posiciones parecen excluirse. De hecho, no solamente tienen muchos puntos comunes sino que se condicionan e interpenetran. Ellas convienen sobre todo en considerar la creación de la historia como un privilegio que no es dado más que a ciertos agentes elegidos, sea a los grandes individuos, sea a abstracciones hipostasiadas. Según uno de estos puntos de vista, para que el hombre pueda intervenir en la historia, debe distinguirse no sólo de los simples individuos, sino también de aquellos que apuntan al mismo propósito, es decir de aquellos que quieren hacer la historia, y su grandeza histórica estará en función de la *escala de diferenciación* que haya alcanzado. En la perspectiva del gran individuo, los hombres se dividen en dos categorías: la primera comprende la mayoría de ellos y constituye la materia de la actividad histórica, no figurando más que como simple objeto de la historia; la segunda comprende los individuos que aspiran a un papel histórico, llegando a ser cada uno de ellos, por esta razón, el enemigo potencial del otro. Los individuos históricos forman un mundo en el cual cada uno, en todos los terrenos, se opone a todo el que obstruya el camino o sea capaz de hacerlo.

El individuo se hace histórico en la medida en que su actividad particular tiene un carácter general, es decir en la medida en que las consecuencias generales emanan de su acción. Como la historia no existe más que en continuidad, la teoría debe explicarnos si la historia desaparece o si se detiene en los períodos donde no hay grandes individuos y dónde "reina la mediocridad". Si la actividad de los grandes individuos no se inscribe en una cierta continuidad del proceso y no es co-creadora de esta continuidad, no hay más historia y en su lugar se instaura un caos hecho de acciones aisladas e incoherentes. Si se admite una continuidad histórica, resulta, según esta concepción, de la actividad de los grandes individuos, confrontados con la generalidad de la historia. El gran individuo puede negar por la palabra esta generalidad, lo que no le impide existir ni depender de ella, ni de reconocerla y convertirse en su representante consciente. A partir de este momento el individuo presenta su actividad particular como una manifestación directa de lo universal: es la historia misma que se realiza en estos actos, es el Ser mismo que se expresa por sus palabras. El gran

individuo, que intervenía al comienzo como creador de la historia, se cambia ahora en instrumento de la historia.

Esta concepción llega, por las consecuencias que implica, a lo que de hecho constituye el punto de partida de la posición opuesta. Para la teoría universalista, el individuo se convierte en un agente histórico si expresa correctamente por su acción las tendencias o las leyes de las formaciones o de las fuerzas supra-individuales.

La historia es una fuerza trascendental: el gran individuo puede acelerar su proceso o agregarle una coloración histórica particular, pero no puede sin embargo suprimir esta fuerza, ni modificarla en su esencia. Por más importante que sea el papel del gran individuo en esta concepción, su misión presenta dos aspectos verdaderamente poco envidiables. Este individuo es un autómatas histórico, basándose sobre un cálculo favorable del conocimiento (información) y de la voluntad (acción) que constituyen los elementos suficientes de su función, quedando, respecto de su papel histórico, todas las otras cualidades humanas, superfluas o subjetivas. Según esta concepción, el gran individuo, es decir el individuo histórico, no se identifica con el individuo desarrollado universalmente, es decir con la personalidad. Si el gran individuo desempeña en la historia una función de aceleración y de coloración, se plantea una segunda cuestión: ¿no se tornará su existencia inútil y perimida en el momento que "alguien" o algo asuma estas dos funciones más eficazmente y sin las contingencias ligadas a la existencia individual? La concepción según la cual los grandes individuos son los realizadores particulares de las leyes universales debe finalmente desembocar en la idea de que esas funciones pueden ser realizadas con más seguridad y eficacia por instituciones que, como dispositivos mecánicos, no requieran para hacerlas funcionar más que individuos de valor medio. La lógica de esta teoría de los grandes individuos desemboca en la apología de los individuos mediocres.

Un individuo puede ser grande, pero su grandeza puede provenir no ya de su personalidad, de su espíritu o de su carácter, sino descansar sobre el poder; su grandeza está contenida en el poder del cual dispone un individuo particular, por tal o cual combinación de circunstancias y gracias al cual él *hace la historia*. Un individuo que dispone de un máximo de poder puede no tener al mismo tiempo más que un mínimo de individualidad; Hegel y Goethe tenían razón al proteger al héroe, es decir al gran individuo o el individuo histórico, de la mirada de su ayuda de cámara. Sin embargo el ayuda de cámara no ve al gran individuo desde lo bajo de la escalera; su opinión no es una crítica plebeya puesto que él es no lo opuesto del héroe sino su complemento. El héroe tiene necesidad de un ayuda de cámara que pueda ver y hacer públicas sus debilidades humanas, pues la sociedad sabe así que él *permanece humano*, aún en sus funciones históricas responsables y agotadoras. El gran individuo no es más que un héroe que se distingue de los otros por sus actos, pero al mismo tiempo un hombre (le gustan las flores, juega a las cartas, se ocupa de su familia, etc.) y de este punto de vista no se distingue de los otros, permanece semejante a éstos. Sin embargo eso que la mirada del ayuda de cámara transmite y que la opinión pública, desprovista de sentido crítico, acepta como el rostro humano de un gran individuo, es en realidad una degradación

de lo humano a nivel de lo anecdótico y de lo secundario: lo humano aparece bajo la forma de detalles biográficos secundarios o sólo como parte del terreno de la vida privada.

El ayuda de cámara pertenece al mundo del gran individuo y su mirada no puede pues jamás ser crítica, sino directa o indirectamente apologética, y consiste en contar o difundir "la pequeña historia", en revelar los secretos de bambalinas, en servir a intrigas menores. Podemos también comprender por qué en esta concepción el ridículo, lo cómico, el humor y la sátira no existen más que bajo una forma anecdótica y en segundo plano, y no tienen derecho a ninguna importancia histórica. La historia, por el contrario, es el terreno de lo serio, de la abnegación y los períodos de felicidad no aparecen allí, como lo indica Hegel, más que ocasionalmente. Los ayudas de cámara pueden contar algunas anécdotas sobre sus amos, pero sólo una mirada a partir de otro mundo, inaccesible a los ayudas de cámara, puede descubrir el ridículo de un individuo histórico y tomar su comportamiento como una comedia.

KAREL KOSIK

Estas dos concepciones, por contradictorias que sean en sus detalles, no impiden de ningún modo por su incapacidad común, encontrar una solución satisfactoria a la pregunta sobre la relación de lo particular y lo general. O bien lo general es absorbido por lo particular, y la historia deviene no sólo irracional sino también absurda, en la medida que cada elemento particular toma el aspecto de lo general y donde dominan en consecuencia lo arbitrario y la contingencia; o bien lo particular es absorbido por lo general, los individuos no son más que instrumentos, la historia está predeterminada y los hombres no la hacen más que en apariencia. En esta concepción se manifiesta netamente una secuela de la teoría teológica que considera la historia como un andamio con la ayuda del cual se construye un edificio; el andamio dependiente de lo provisional es por su naturaleza ontológica radicalmente diferente del edificio y por eso separable de este último, que tiene la característica de la perennidad. No se puede separar del "edificio" de la historia el "andamio" con la ayuda del cual fue construido el edificio. Lo particular y lo universal se interpenetran, y el objetivo realizado es igual, en un sentido, a la suma de los medios utilizados.

• • •

Los principios de lo universal y de lo particular, por los cuales se expresa la relación de la historia y del individuo bajo una forma antinómica coagulada, no son solamente abstracciones que no pueden aprehender el carácter concreto de la historia: son también principios falsos e imaginarios: ellos no constituyen el punto de partida o la base (principium) del cual nace el movimiento y por el cual la realidad llega a ser explicable, sino, más bien, los grados o etapas deducidas y fijadas de este mismo movimiento. Por la puesta en evidencia de las insuficiencias y de las contradicciones de estas dos concepciones, comenzó a actuar una cierta dialéctica en la cual la relación de la historia y del individuo no se expresaba ya bajo una forma antinómica sino como un movimiento en el cual se constituye la unidad interna de estos dos términos. Este nuevo principio es el principio del juego.

6 La terminología del juego y del teatro se reencuentra en todo estudio consagrado a la historia (por ejemplo, ciertos términos como papel, máscara, actor,

perder, ganar, etc.) y la idea de considerar la historia como un juego de teatro es corriente en la filosofía alemana.

El juego como principio que realiza la unidad del individuo y de la historia, destruye ante todo los conceptos lineales y la abstracción. Por el juego se establece un lazo interno entre elementos heterogéneos. El individuo y la historia no son más entidades independientes una de la otra, sino que se interpenetran pues tienen una base común. El principio de antinomia ha hecho un privilegio de la acción sobre la historia, sin ofrecer explicaciones para un gran número de fenómenos, renuncia a deformarlos por construcciones arbitrarias, refutadas por la experiencia. Por el contrario la historia como juego está abierta a cada uno y a todos. La historia es un juego en el cual participan las masas y los individuos, las clases y las naciones, las grandes personalidades y los individuos mediocres. Ella es un juego en la medida en que todos participan y ella contiene todos los papeles sin que nadie sea excluido. En la historia aparecen todas las posibilidades: se encuentra el género trágico, la comedia y lo burlesco. También se nos aparece desde ahora como errónea la visión que transforma lo trágico en la historia en tragedia de la historia o lo cómico de la historia en comedia de la historia pues absolutiza así *un solo* aspecto de la historia subestimando por otra parte la relación estrecha de los diversos aspectos particulares con la historia como juego. Todo juego (toda pieza de teatro) necesita de actores y de espectadores; la condición previa de la historia en tanto juego es la relación entre un hombre y otro, entre los hombres y los otros hombres, relación en la cual las formas esenciales son expresadas en los modelos gramaticales (yo-tú, yo-nosotros, ellos-nosotros, etc.) y en la cual el contenido concreto está determinado por la posición de cada uno en la totalidad de las condiciones y situaciones históricas y sociales (el esclavo, el capitalista, el papa, el revolucionario, etc.).

EL INDIVIDUO
Y
LA HISTORIA

El conjunto de las relaciones entre un hombre y otro, entre un hombre y la humanidad, puede convertirse en un juego si la segunda condición previa se cumple: cada jugador o actor, sobre la base del encuentro o del enfrentamiento de su acción con la de los otros, debe poder, por una parte, aprender (o ser informado) quién es el otro y quién es él mismo. Por otra parte aprender a disimular sus propósitos, ocultar su aspecto y al mismo tiempo ser engañado por los otros. La relación entre los hombres en el juego se concreta como la dialéctica del conocimiento y de la acción. El individuo cumple cierto papel histórico en el marco de sus conocimientos y de su saber. ¿Esto significa que el conocimiento es proporcional a la acción y que el individuo cumple mejor su papel histórico en tanto conoce y puede prever los acontecimientos? La acción efectiva del individuo se funda no sólo en la *cantidad* y *calidad* de la información (conocimiento verdadero, conocimiento falso; información verdadera, posible o dudosa) sino también sobre *una cierta interpretación* de ésta. Por esta razón la eficacia de la acción no es y no debe ser obligatoriamente adecuada a la cantidad y a la calidad del conocimiento; es también por esto que a una actividad racional pueden mezclarse actos irracionales. La relación de la acción y del conocimiento se realiza en tanto cálculo y previsión, anterioridad, actualidad o retraso de la información y de la acción, en tanto conflicto de lo previsible y de lo imprevisto.

La tercera condición previa de la historia como juego es la relación del pasado, del presente y del futuro. En la concepción metafísica de la historia, el futuro está determinado en cuanto a su esencia y a su generalidad y queda abierto e incierto sólo en los detalles; es en esta esfera secundaria, que no puede poner en cuestión o suprimir el sentido fundamental predeterminado, donde se ejerce la actividad de los individuos ya sean importantes o no. El principio del juego infringe las reglas de este determinismo metafísico, pues no considera que el futuro está constituido respecto de lo esencial y libre en cuanto a los detalles, pero lo entiende como una apuesta y un riesgo, como una certeza y una ambigüedad, como una posibilidad que se introduce en las tendencias fundamentales como en los detalles de la historia. El juego de la historia no se constituye sino a partir del conjunto de estas tres condiciones previas o elementos de base.

KAREL KOSIK

La diferencia entre las concepciones de Marx y de Schelling reside antes que nada en el punto siguiente: en la concepción de Schelling, la historia es a la vez la apariencia del juego y el juego de las apariencias, mientras que para Marx la historia es a la vez un juego real y el juego de la realidad. Para Schelling, la historia está escrita antes de ser jugada por el hombre, es un juego prescripto, pues es sólo en el interior de un juego semejante donde se juega la libertad de cada uno y puede constituirse finalmente algo racional y coherente. Esta predeterminación de la historia transforma el juego histórico en un falso drama y rebaja a los hombres no sólo al rango de simples actores, sino también al de simples marionetas. Por el contrario, en Marx, el juego no está determinado antes de que la historia sea escrita, pues el curso y los resultados de ésta están contenidos en el juego mismo, es decir que resultan de la actividad histórica de los hombres. Schelling ha debido ubicar fuera de la historia, es decir fuera del juego, su creador efectivo (la Providencia, el Espíritu) que garantiza la racionalidad de la historia, mientras que para Marx la racionalidad de la historia no existe más que como racionalidad dentro de la historia y se realiza en su lucha contra lo irracional. La historia es un drama real: su resultado, la victoria de la razón o de lo irracional, de la libertad o de la esclavitud, del progreso o del oscurantismo, no es adquirido jamás antes o fuera de la historia, sino únicamente en la historia y en su desarrollo. También el elemento de incertidumbre, de incalculable, de abertura y de no acabado que se presenta para el individuo en acción bajo la forma de la tensión y de lo imprevisible, es un componente constitutivo de la historia real. La victoria de la razón no se adquiere jamás definitivamente: si fuera de otro modo significaría la abolición de la historia. Cada época lleva una lucha por su racionalidad contra lo irracional que le es propio; cada época realiza por sus medios el paso a un grado accesible de racionalidad.

Este inacabamiento de la historia da al presente su verdadera significación en tanto que momento de elección y de decisión y al mismo tiempo restituye a cada individuo su responsabilidad ante la historia. Confiar lo que sea a la solución final del porvenir, es convertirse en el juguete de una ilusión o de una mistificación.

8 La historia no comprende sólo actores sino también espectadores; el mismo individuo puede ya sea participar activamente en un hecho ya sea conformarse

con observar. Desde luego que hay diferencias entre los espectadores: está el que ya ha jugado y perdido, el que todavía no ha entrado en el juego y que observa el juego con la intención de participar en él algún día y aquel que es a la vez actor y espectador y que mientras participa, reflexiona sobre el sentido del juego. Hay en efecto una diferencia entre las consideraciones puestas sobre el *sentido* del juego y una reflexión sobre la manera de asimilar la técnica y las reglas del juego para que tome un sentido para aquel que la comprendió como su propia oportunidad y la ocasión de hacer valer sus posibilidades. ¿Puede el individuo realmente apresar el sentido del juego que se desarrolla en la historia? ¿Es necesario salir de la historia para comprenderla? En otras palabras, ¿es necesario en principio haber perdido en la historia para descubrir allí la verdad? ¿O es necesario primero jugar hasta el fin, apareciendo al individuo el sentido de la historia en la muerte, delante de la muerte que se convierte en un momento privilegiado del descubrimiento de la verdad? Doce años después del fin de la Revolución Francesa, Hegel escribió sus notas sobre las causas de la caída de Robespierre: (sólo) "la necesidad llega, pero cada elemento de la necesidad se asigna nada más que a los individuos. El primero es acusador y protector, el segundo es juez, el tercero es verdugo, pero todos son necesarios". La necesidad hegeliana es sin embargo mistificadora, pues introduce una apariencia de unidad donde hay pleito, disimula el significado de los papeles individuales e identifica el juego con un juego convenido de antemano. La historia no es una necesidad de hecho, sino un hecho en el cual se interpenetran necesidad y contingencia y en el cual amos y esclavos, verdugos y víctimas no son elementos de la necesidad sino agentes de una lucha cuya salida no es adquirida nunca de antemano y en el curso de la cual desempeñan su papel la mistificación y la demistificación. O bien las víctimas comprenderán el juego de los verdugos, los acusados el de los jueces y los herejes el de los inquisidores como siendo un juego falso y se negarán a representar el papel que se les ha impuesto, destruyendo el juego, o bien no lo entenderán. En este caso, se someterán a un juego que los priva no sólo de su libertad sino también de su independencia; juzgarán su propia acción y considerarán su propia existencia con los ojos de sus compañeros de juego, expresando esta capitulación y esta derrota en fórmulas fijas como: "soy un inmundo judío". Como se agitan y hablan en tanto prisioneros de los jugadores del bando opuesto, no han sobrepasado el horizonte de estos últimos y los futuros observadores podrán pensar que han jugado allí un juego convenido.

EL INDIVIDUO
Y
LA HISTORIA

• • •

La concepción de la historia como juego permite resolver toda una serie de contradicciones que han causado la quiebra de los principios antinómicos; introduce en la relación de la historia y del individuo la dinámica y la dialéctica, haciendo estallar los límites del entendimiento unidimensional y estableciendo que la historia es un proceso pluridimensional; pero semejante solución del problema no es todavía satisfactoria. Por una parte no conviene identificar la historia en tanto juego con el juego en general, pues el juego de la historia se distingue de aquél en numerosos momentos determinantes. Por otra parte el principio del juego puede servir para explicar no sólo la historia sino al mismo tiempo el ser y la existencia del hombre. Además, es necesario elucidar la si-

guiente cuestión: ¿en qué medida el juego puede convertirse en el principio que determina y demuestra la dialéctica de la historia? En otras palabras, es necesario preguntarse si en este principio, la dialéctica de la historia aparece en forma entera y adecuada y si el juego es entonces el principio efectivo de la historia, si es la fuente, el origen y el fundamento de ella.

KAREL KOSIK

¿El individuo no se transforma en histórico más que cuando entra en la historia o cuando es atraído hacia ella o bien la historia no aparece más que como consecuencia de la actividad de los hombres? En este caso se desprendería lo siguiente: naciendo la historia del caos de las acciones individuales y definiéndose en tanto que legalización de una prolongación independiente de cada individuo particular, el individuo en acción sería histórico en su origen; la historia no se realizaría en relación a él más que en la consecuencia. El individuo es histórico en tanto objeto de la historia, es decir en la medida que está condicionado (determinado) por su situación en el orden del tiempo, en los contextos histórico, cultural y social. En segundo lugar, se puede decir que la historia misma aparece e interviene como un objeto; es decir en tanto producto de las acciones individuales a partir de las cuales se concreta: "el proceso objetivo regido por leyes conocibles que llamamos historia" (Lukács en *Existencialismo o Marxismo*, París, 1948, p. 150). Reducir la historia a un objeto, es decir a un proceso objetivo que tiene leyes particulares y se constituye a partir del caos de las acciones individuales al cual acaban de agregarse ya sea grandes individualidades que le sirven de instrumento, ya simples individuos como componentes de este último, significa que se introduce en el fundamento mismo de la historia un tiempo reificado (cosificado). La reificación de los tiempos en la concepción de la historia se manifiesta por una parte como supremacía del pasado sobre el presente, de la historia escrita sobre la historia real y por otra como absorción de los individuos por la historia. La historia en calidad de ciencia se interesa por los hechos acabados, terminados, por los sucesos que han tenido lugar. Si la historia existe como objeto de una ciencia y en la perspectiva de un historiador del pasado, eso no quiere decir por lo tanto que la historia efectiva tenga también más que una sola dimensión temporal o que una sola dimensión temporal define el tiempo concreto de la historia. El acontecimiento histórico que el historiador estudia como pasado y del cual conoce por lo tanto el desarrollo y las consecuencias, se ha desarrollado de manera tal que sus consecuencias son desconocidas por sus participantes y que el futuro fue presente en su acción en tanto plan, sorpresa, expectativa y esperanza, es decir como estado incompleto de la historia. Las leyes que rigen los procesos objetivos de la historia son leyes de los actos acabados y pasados que han perdido ya su carácter activo, fundadas sobre la unidad de las tres dimensiones del tiempo para reducirse a una sola dimensión, la del pasado. Sus leyes no constituyen pues más que un marco general y en este sentido corresponden a una historia abstracta, es decir a una historia que ha perdido su carácter esencial, es decir la historicidad.

El principio del juego pudo cuestionar la metafísica de las concepciones antinómicas y descubrir la dialéctica de la historia pues hacía presentir que en la base misma de la historia se encuentra la noción del tiempo en tres dimensiones. Los límites de este principio residen en el hecho de que es incapaz de

rendir cuenta de su descubrimiento y no puede por eso establecer que el juego mismo tiene una estructura temporal fundada sobre el carácter tridimensional del tiempo concreto. La relación de la historia y del individuo no está sólo contenida en la pregunta: ¿qué puede hacer el individuo en la historia? Plantea también el problema de qué puede hacer la historia con el individuo. ¿Por su evolución tiende la historia a favorecer el desarrollo de la personalidad o por el contrario lleva a la generalización del anonimato y de lo personal? ¿Puede el individuo intervenir en la historia o bien su posibilidad de actividad y de iniciativa no se manifiestan sino como beneficio de las instituciones? Marx y Lukács rechazan la ilusión romántica según la cual habría ciertos terrenos privilegiados que estarían a resguardo del proceso de reificación. Esta ilusión petrifica la separación de la realidad en dos; por una parte en una esfera auténtica pero históricamente impotente de la poesía, de la naturaleza idealizada, del amor, de la infancia, de la imaginación, del ensueño, y por otra parte en una realidad reificada, en el marco de la cual se desprenden las acciones socialmente importantes. Crea así la apariencia de que estos dominios privilegiados escapan a la reificación y son en consecuencia automáticamente los únicos hogares de la vida auténtica. De todos modos, como esta crítica no ligó lógicamente la historicidad al individuo y que el hallazgo filosófico más importante de Marx, la noción de praxis, fue comprendida sobre todo como la sustancia social *hacia fuera* del individuo más que como la estructura del individuo mismo y de cada individuo, el análisis de la reificación de la sociedad industrial moderna en su relación con el individuo se encuentra confrontada a consecuencias lógicas inversas de aquellas que encaraba.

EL INDIVIDUO
Y
LA HISTORIA

La crítica que ha descubierto la despersonalización y la desintegración del individuo en la sociedad moderna y su situación trágica entre lo posible y lo real, haciendo resaltar con derecho y razón que sólo la revolución en tanto acción colectiva podía anular la reificación, ha omitido sin embargo indicar qué debía hacer el individuo mientras existía la reificación. Esta crítica ha comprobado que la realidad objetiva es para el individuo, un complejo de elementos terminados e incambiables que puede aceptar o negar y ha otorgado a una única clase la posibilidad de cambiar esta realidad. Es por supuesto exacto que el individuo no puede suprimir la realidad reificada, pero esto no quiere decir, por otra parte, que el individuo se define *en primer lugar* en función de la realidad reificada o que él exista únicamente como objeto de un proceso reificado. Por la reducción del individuo a un simple objeto de la reificación, la historia se vacía de todo contenido humano para no ser más que un esquema abstracto. Los momentos existenciales de la praxis humana como la risa, la alegría, el miedo y todas las formas de la vida en común, cotidiana y concreta, como la amistad, el honor, el amor, la poesía se encuentran rechazados de las acciones y acontecimientos históricos como asuntos "privados", "individuales" o "subjetivos", o bien se convierten en simples instrumentos funcionales, en el marco de una dependencia simplista que hace de ellos los objetos de una manipulación (manipulación del honor, del coraje, etc.).

De hecho, el hombre no puede existir de otro modo que como individuo, lo que no significa que cada individuo es una personalidad o que un individuo que se inclina por el individualismo no puede vivir de la vida de las masas. Y de la

misma manera, el carácter social del individuo no es una negación de la individualidad, al igual que la pertenencia a la comunidad humana no puede ser identificada con el anonimato personal. Si el individualismo es la prioridad del individuo sobre el todo y el colectivismo la sumisión del individuo a los intereses del todo, resulta entonces que estas dos formas son idénticas en un punto, privan las dos al individuo de la responsabilidad, el individualismo, porque el hombre en tanto individuo es un ser social; el colectivismo, porque el hombre, aún en el seno de una colectividad, es un individuo.

KAREL KOSIK

Hay una diferencia fundamental si el hombre, en tanto individuo, está dispersado en las relaciones sociales y privado de su propio rostro, de modo que las relaciones sociales hipostasiadas utilizan a los individuos anónimos y uniformados, como sus instrumentos (y en este caso esta inversión aparece como la hegemonía todopoderosa sobre el individuo impotente), o si el individuo es el *sujeto* de las relaciones sociales y *se desplaza* libremente como en un medio humano y humanamente digno de los hombres poseedores de un rostro, es decir de las individualidades. La individualidad del individuo no es un agregado o bien un resto racional inexplicable que permanece después que se han suprimido del individuo las relaciones sociales, la situación histórica, etc. . . . Si se quita al individuo la máscara social y si no tiene bajo esta máscara, nada de individual, esta privación no prueba más que una ausencia (de valor) de la individualidad, pero de ningún modo la no existencia de esta última.

El individuo no puede intervenir en la historia, es decir en los procesos y las leyes de continuidad objetivas, sino porque él es *ya* histórico, y esto a dos títulos: se encuentra siendo siempre, ya, *de hecho*, el producto de la historia, y al mismo tiempo *potencialmente* el creador de la historia. La historia no es eso que está acompañando al individuo únicamente en el momento de su entrada o de su atracción en la historia, sino que ella misma es la condición previa de la existencia de la historia, en tanto que la historia es objeto y ley de la continuidad. Cada individuo se aprovecha de la historicidad, que es, no un privilegio, sino un elemento constitutivo de la estructura del ser del hombre, que llamamos praxis. No se podría de ningún modo plantear la historia como forma objetiva y los acontecimientos históricos en la vida del hombre si el individuo no poseyera un elemento de historicidad. La historicidad no impide al hombre convertirse en la víctima de los acontecimientos o un juguete dentro del juego de las condiciones sociales y de las contingencias: la historicidad no excluye la contingencia, la implica. Del mismo modo, la historicidad no significa que todos los hombres podrían ser grandes hombres, y que si no lo son es únicamente: "la consecuencia de circunstancias particulares", ni que en el futuro, después de la supresión de la reificación, todos podrían convertirse en grandes hombres.

La historicidad del hombre no está en la facultad de recordar el *pasado*, sino en el hecho de integrar a su vida individual los *rasgos comunes* a lo humano en general. El hombre como praxis está ya *penetrado* por la presencia de los otros (sus contemporáneos, precursores y sucesores) y recibe y transforma esta presencia ya sea ganando su independencia y por allí su propio rostro y su personalidad, ya sea perdiendo su independencia o no alcanzándola. La independencia quiere decir estar de pie y no de rodillas (la posición natural del ser humano es la posición de pie y no de rodillas); en segundo lugar, es tener su propio rostro,

sin ocultarse detrás de una máscara ficticia; en tercer lugar, es el coraje y no la cobardía. Pero la independencia significa también, en cuarto lugar, ser capaz del *retroceso* respecto de sí mismo y respecto del mundo en el cual vivimos, de poder salir del presente y de la inserción de este presente en la totalidad histórica, para poder distinguir en este presente lo particular de lo general, lo contingente de lo real, lo bárbaro de lo humano, lo auténtico de lo inauténtico.

La discusión conocida: si un revolucionario prisionero puede ser libre y si es más libre que su carcelero, se apoya en un malentendido. El fondo de la cuestión es una ausencia de diferencia entre la libertad y la independencia. Un revolucionario prisionero está privado de su libertad, pero puede salvaguardar su independencia.

La independencia no significa hacer eso que hacen los otros, pero tampoco significa, por otra parte, hacer cualquier cosa sin tener en cuenta a los otros. No significa que no se depende de los otros en nada o que uno se aísla de ellos. Ser independiente es tener con los otros una relación tal, donde la libertad *pueda* producirse, es decir realizarse en relación. La independencia es la historicidad: es un centro activo donde se interpenetran el pasado y el futuro; es una totalización en la cual se reproduce y se anima en lo particular (lo individual) lo que es común a lo humano.

El individuo no puede transformar el mundo sino en colaboración y en relación con los otros. Pero aun en el marco de una realidad reificada como en el momento de la transformación de la realidad en deseo o de una transformación realmente revolucionaria de la realidad, cada individuo en tanto tal tiene la posibilidad de expresar su humanidad y de conservar su independencia.

Se comprende en este contexto por qué el propósito de cambios de estructura de la sociedad y el sentido de la praxis revolucionaria no son para Marx ni el gran escritor, ni el Estado fuerte, ni un imperio poderoso, ni un pueblo elegido, ni una sociedad de masas próspera, sino "...el desenvolvimiento de una individualidad rica, tan universal en su producción como en su consumo, y en la cual el trabajo no aparezca más como trabajo, sino como pleno desarrollo de la actividad: bajo su forma inmediata la necesidad natural ha desaparecido, porque en el lugar de la necesidad natural ha surgido la necesidad producida históricamente"¹

"... Es entonces el libre desarrollo de las individualidades. No se trata más desde este momento de reducir el tiempo de trabajo necesario, sino de reducir en general el trabajo necesario de la sociedad a un mínimo. Luego esta reducción supone que los individuos reciban una formación artística, científica, etc., gracias al tiempo liberado y a los medios creados en beneficio de todos"². ♦

¹ Karl Marx, *Fundamentos de la crítica de la economía política* (Grundrisse). Ed. Anthropos, París. Vol. I, p. 273.

² *Id.* Vol. II, p. 222.

(Traducción: Susana Chamas).

EL INDIVIDUO
Y
LA HISTORIA

A PROPOSITO DE SERGIO ALMARAZ

"Bajo el empurpurado cielo de la República del Estaño, vendrán días difíciles" pronosticaba certera y dolorosamente Sergio Almaraz en su obra póstuma **Réquiem para una República**. Nacido en Cochabamba en 1928 y muerto prematuramente en La Paz el 11 de mayo de 1968, este autor, en cuyas obras campea un clima "fanoniano" desgarradoramente hundido en las entrañas de América latina, dejó una obra tan importante para Bolivia como desconocida fuera de ella.

Su primer libro: **Petróleo en Bolivia**, publicado en 1957, señala un rumbo de orientación y búsqueda. En él realiza un excelente análisis de la Guerra del Chaco a través de los intereses petroleros que la originaron y despliega un nuevo enfoque de la cuestión boliviana a la luz de una síntesis entre el pensamiento marxista y la problemática nacional.

Comienza, más tarde, a abrir una corriente de opinión y pensamiento (retomando de alguna manera la visión de Augusto Céspedes) que gravitará decididamente en la política de su país. Durante el gobierno de Barrientos dirige **Clarín Internacional**, una revista que se transforma en pivote de la oposición y en centro del Movimiento Nacionalista Revolucionario.

Poco antes de morir, Almaraz termina dos libros: **El poder y la caída** y **Réquiem para una República**. El primero, publicado en 1967, es una minuciosa radiografía de las instancias abiertas por el estaño en la historia boliviana, desde sus orígenes modernos hasta los primeros años del gobierno MNR.

De **Réquiem**... es el capítulo que reproducimos. El libro, editado en febrero de 1969, aporta sugestivos lineamientos para entender el contradictorio proceso boliviano y las variantes de una situación que, como se comprueba, no concede otra salida que la de los postergados cambios liberadores.

*sergio
almaraz*

LOS CEMENTERIOS MINEROS

Hay que conocer un campamento minero en Bolivia para descubrir cuánto puede resistir el hombre. ¡Cómo él y sus criaturas se prenden a la vida! En todas las ciudades del mundo hay barrios pobres, pero la pobreza en las minas tiene su propio cortejo: envuelta en un viento y en un frío eternos, curiosamente ignora al hombre. No tiene color, la naturaleza se ha vestido de gris. El mineral contaminando el vientre de la tierra, la ha tornado yerma. A cuatro o cinco mil metros de altura donde no crece ni la paja brava, está el campamento minero. La montaña enconada por el hombre quiere expulsarlo. De ese vientre mineralizado, el agua mana envenenada. En los socavones el goteo constante de un líquido amarillento y maloliente llamado copajira, quema la ropa de los mineros. A centenares de kilómetros donde ya hay ríos y peces, la muerte llega en forma de veneno líquido proveniente de la deyección de los ingenios. Al mineral se lo extrae y limpia, pero la tierra se ensucia. La riqueza se tronca en miseria. Y allí, en ese frío, buscando protección en el regazo de la montaña, donde ni la cizaña se atreve, están los mineros. Campamentos alineados con la simetría de prisiones, chozas achaparradas, paredes de piedra y barro cubiertas de viejos periódicos, techos de zinc, piso de tierra; el viento de la pampa se cuela por las rendijas y la familia apretujada en camas improvisadas —generalmente bastan unos cueros—, si no se enfría, corre el riesgo de asfixiarse. Oculto en esos muros está el pueblo del hambre, y de los pulmones enfermos, los de las “tres puntas” diarias de trabajo, los del “venticuatro”¹. Sin pasado ni futuro, esta mina lo ha envuelto todo. El campamento está

¹ En las grandes minas el trabajo se realiza en tres turnos (“puntas”). El “venticuatro” es la jornada de veinticuatro horas que tiene lugar en el interior de las minas; suelen cumplirla generalmente los contratistas, obreros a destajo que a su vez contratan otros trabajadores. El “maquipura”, obrero temporario, es un paria: no se le reconoce ningún derecho y es descendiente directo de los mitayos y los mingados de la colonia. Actualmente en las minas nacionalizadas hay algunos miles de maquipuras.

simplemente ahí, perdido en algún rincón; fuera de él, la soledad; dentro, la pobreza. En esta eternidad sórdida sus habitantes recuerdan a los penados de la aldea zarista porque se los siente igualmente segregados y pesando una condena sobre sus vidas. Es el exilio minero.

Esta vida no puede resistir mucho tiempo. Los obreros de 38 años ya son viejos. Por cada año de trabajo en las minas profundas, calurosas, mal ventiladas, envejecen tres. Las partículas de sílice producidas por los taladros al perforar la roca, quedan adheridas en los pulmones endureciéndolos gradualmente hasta producir la muerte lúcida y lentamente. Ha concluido la "punta": enjutos, la tez mortecina, los ojos inflamados, dominados por una enorme fatiga, retornan del socavón los que han tomado su dosis diaria de aniquilamiento. La enfermedad para la cual no hay cura ni drogas se oculta hasta donde es posible, pero los ojos ardientes, la piel pegada como cuero seco en los pómulos y la fatiga constante, no pueden esconderse mucho tiempo. Él y sus camaradas saben lo que pasa; las mujeres también: cuando aparecen los primeros síntomas —vómitos de sangre—, callan. No hay gestos desesperados. Ellas comprenden y se resignan. Cuando van a la chichería, dicen afectuosamente al marido, eliminando el acento del verbo: "tomate nomás". Y beben olvidando. De todos modos no podrían hacer mucho adoptando normas de sobriedad, esto es si la miseria fuese compatible con esta virtud para ricos. El alcohol es la más inocente de las evasiones y la única de sus fugas².

El fin se precipitará con una breve visita al médico; el certificado dirá: "incapacidad total permanente". Luego vendrá un extraño sepelio burocrático por las oficinas del seguro en La Paz, en las que el moribundo luchará por lograr la calificación de su "renta" de incapacidad, que nunca será más de la mitad del salario y frecuentemente la tercera o cuarta parte. Es la manera como la sociedad boliviana se preocupa por el destino del aniquilado: los bacilos serán así reforzados por la miseria.

Las últimas jornadas transcurrirán en un hospital donde un día la muerte se producirá por asfixia debida a que esos pequeños restos de pulmones se niegan a seguir trabajando. La lucidez en ningún momento habrá abandonado al moribundo.

Ha terminado una breve e intensa existencia. Podría ser una absurda aventura si en el momento del parpadeo final el recuerdo de los que van a quedar sin protección no penetrase punzante en esa conciencia desfalleciente. Aquí está la realidad: no es el fin de la aventura solitaria. El hombre no se marcha solo, su ser queda desgarrado porque parte de él quedará con los suyos, a los que no podrá rescatar de un destino del que él se siente culpable.

² "Existen aproximadamente siete mil mineros silicosos con diferentes grados de evolución de la enfermedad y que actualmente trabajan en la Corporación Minera de Bolivia y empresas privadas. Muchos de ellos mueren antes de iniciarse el trámite de indemnización o renta ante la Caja Nacional de Seguridad Social." "... existe el peligro de que la prevalencia de la silicosis y la silicotuberculosis aumente en la industria minera y que los dividendos a obtenerse serían insuficientes para atender a los damnificados por las deficientes condiciones de trabajo. De este modo, se determinaría la quiebra de las instituciones gubernamentales como la COMIBOL, Caja de Seguridad Social... con las consiguientes repercusiones sociales, económicas...". *El Diario*, 4 de enero de 1968. En la terminología médica hay una nueva palabra para estas enfermedades: la "estañosis". El 30 por ciento de los trabajadores la tendrían. (N. del A.)

Estos condenados no son dueños del mineral. En rigor nunca lo fueron. Si algo de verdad les pertenece es la muerte. No están poseídos por "la maldita sed del oro" de la que habla Virgilio; extraños en su propio destino, han sido clavados allí por el mecanismo de la economía mundial. Austeros, más indiferentes que resignados, protegen sus esperanzas con cierta postura escéptica. Ni tristeza ni amargura. Frecuentemente sus tensiones interiores encuentran alivio en la chichería, donde se los puede ver alegres y pendencieros. En ellos no es evidente que "todo el valor que un oprimido puede tener a sus propios ojos, lo comprende en el odio que tiene para otros hombres. Y la amistad a sus compañeros pasa por el odio que siente por sus enemigos"³. Son de la estirpe de los que no viven sino la vida y para el rencor no han tenido tiempo. El mayor número de mineros está formado todavía por muchachos tímidos que hasta no hace mucho labraban la tierra; la mina los tentó con el salario y la pulpería⁴. En política son seducidos por causas apasionadas, pues contra todo lo que se piense, siguen creyendo en la política. Si ellos pudieran resistir algunos meses cortarían el flujo de los minerales y aplastarían con el desastre económico la parte parasitaria de la sociedad boliviana. Pero no pueden hacerlo: sus víveres dependen de las ciudades y es fácil rendirlos por el hambre. No obstante, su escepticismo es liviano para sofocar un corazón ardiente. En ellos el amor, la amistad, la lealtad, son áspersos y fuertes. Hay mujeres que han sido tres veces viudas. A la mujer de un camarada muerto se la busca y se le pide que cuide de uno. Son vidas y sentimientos depurados. No hay gestos ampulosos; la moral, despojada de lo innecesario, es escueta y firme. Una oscura ansiedad de justicia, un inconsciente saberse superiores, los predispone a solidarizarse con la aventura humana.

No hay familia minera que no tenga alguien por quien llorar. Los hombres están habituados a la idea de su fin prematuro, pero no renuncian a su condición, la aceptan llanamente y cuando protestan lo hacen por el salario o contra los excesos de la empresa. Entiéndase bien: han abandonado el móvil mayor de la rebelión decidiendo quedarse mineros. ¿Quién se atrevería a pedirles más? Sus reivindicaciones no invocan la civilización. Y bien podrían hacerlo en un tiempo de grandes palabras como "derechos humanos" o "defensa de la dignidad del hombre" Un pudor velado les impide establecer parangones o referirse a su miseria sentimental. Prefieren la arrogancia: es la mejor manera de señalar la miseria al extraño que aún se atreve a proclamar derechos humanos en un país que se esfuerza por suprimir al hombre. Su futuro ha sido delegado en los hijos, a quienes no quisieran ver convertidos en mineros. Ésta es la expresión más íntima de su rebelión. La austeridad de sus demandas es la medida de su exilio; la defensa de sus derechos, el movimiento primario para salvar a los suyos del hambre. Por lo menos eso, puesto que contra la áspera existencia minera, contra el hacinamiento y la suciedad de los campamentos, contra la enfermedad y la muerte, no hay defensa posible.

La vaga idea que el mundo tiene de Bolivia se la debe al estaño y a sus hombres. La división internacional del trabajo y un orden económico que es

LOS CEMENTERIOS MINEROS

³ Carta de Jean-Paul Sartre a Albert Camus.

⁴ Monopolio de víveres y otros artículos, controlado por la empresa minera, que los vende a los obreros. (N. del E.)

reflejo de la incoherencia contemporánea, han impuesto sobre aquéllos una doble tributación: el fruto de su trabajo se aprovechará más en Nueva York y Londres que en la solitaria montaña donde se realiza, y lo poco que deje el despojo, servirá para alimentar la parte parasitaria de un país que no tiene otra existencia que la del estaño.

La vida en Bolivia transcurriría en la armonía de una colectividad pobre y solitaria si su segmento parasitario se reconociera como tal, pero es el caso que ha tomado la República para sí y se siente titular de un poder, que es la prolongación de ese mecanismo internacional, que ha hecho del país lo que es. Hay una monstruosa realidad: quien tenga al estaño tendrá al país, pero esa posesión significa destruir a los que lo producen.

La minería es el agujero por el que se escapa la vitalidad del país. En más de tres siglos no dejó nada, absolutamente nada. Lo que se construyó a su servicio ya es inútil o pronto lo será. El comercio y la agricultura sufren sus altibajos. Los ferrocarriles, sin la carga necesaria, recorren zonas que no se justifican sin los minerales. Aún ciudades como Potosí y Oruro, otrora beneficiarias de la efímera prosperidad minera, se van convirtiendo en cascarones vacíos.

Los bolivianos no pueden sustraerse a la naturaleza predatoria de la minería, que en último término sería tolerable si el vaciamiento de las montañas solventase una existencia decorosa.

El locus económico de la minería es la transferencia unilateral de la riqueza, lo que en otras palabras significa que Bolivia queda inerte en el polo de la miseria. Esta condición debe entenderse como el empobrecimiento físico del país que un día no tendrá más nada que sacar del subsuelo, como ya sucedió con la plata y en parte con el estaño, y en función de una aniquilante dinámica de la miseria y de la violencia que no llega a la destrucción total, pero produce la invalidez. Hay una diabólica fatalidad: el estaño, al tiempo de darse, destruye a los que lo toman. Y no es que mueran precisamente sepultados en un socavón; la muerte está organizada burocráticamente para admitir este desenlace imprevisto y violento. La acción depredatoria no proviene de la naturaleza, sino más bien de los hombres; así resulta que la silicosis y la tuberculosis son aliados de un sistema.

La pérdida de la riqueza, con ser inevitable engendra una especie de fanatismo. ¡Los bolivianos son tan increíblemente modestos en sus demandas! Y tienen que serlo; la historia no transcurre en vano: hay demasiadas minas agotadas, demasiados socavones silenciosos, demasiados muertos para alimentar futilidades sobre el futuro. En el norte chileno hay cementerios inexplicables. De pronto surgen en plena pampa, sin rastros de poblaciones próximas. Es como si se hubieran dado cita para hacerse notar solamente ellos. Se los defiende contra las arenas del desierto, lo que da cierta idea de consideración por ellos. En otro tiempo había calicheras⁵ y poblaciones de trabajadores, pero tuvieron que partir y se llevaron todo, hasta los techos y las paredes de los campamentos. Quedaron los que llegaron a la última jornada. En el Altiplano los muertos son inmemoriales, como que ya los había tres siglos antes del primer caído en las calicheras. Siglos de trabajo yacen congelados en Potosí, las minas del sud y del sudoeste. Allí no hay construcciones que la posteridad conserve reverente; los

grandes testimonios están bajo la tierra, mientras que lo precario, el hombre y sus poblaciones, quedan arriba en forma de laberínticos muros semiderruidos y cementerios abandonados.

Se acepta que la riqueza se pierda: es la resignación, el cansancio, y un sentimiento de frustración profundamente clavado en el ser nacional. Pero es más difícil aceptar la inutilidad del sacrificio. Si un país no tiene otra razón para justificarse, bien podría dejar de existir. ¿Qué quedó de la minería de la plata? ¿Y lo que se debe al estaño merece la destrucción del país? Lo terrible está en la gratuidad del hecho, pues descubre, en la razón última, la provisionalidad del propio país. Millones de mitayos⁶ cayeron en las bocaminas de Cerro Rico, al paso que las minas de estaño ya han devorado decenas de miles de vidas de estos otros mitayos del siglo XX. La minería ha destruido más que la guerra. De hecho, es una guerra que viene durando siglos. La ceguera de este holocausto no admite estadísticas que den idea de la devastación; sólo sabemos que éste es un país aniquilado. Nadie podrá decir hasta dónde llega el empobrecimiento biológico de los bolivianos, la mortalidad infantil y la propagación de la tuberculosis. Estamos ciertos de una cosa: los bolivianos no acabamos de morir.

Ninguna política social cambiará este cuadro mientras no concluya el exilio minero. Ninguna reforma es posible, porque los reformadores están atrapados en el exilio; ninguna forma de "humanismo" ofenderá tanto como la miseria misma. Ya es tarde para buscar exculpaciones. Los hechos de la historia, trágicamente rígidos, hicieron surgir dos condiciones irreductibles: la de los condenados reducidos al exilio y la que subsiste en la medida en que mantiene la condición de aquéllos. Esta situación excluye el reconocimiento de cualquier "derecho" sin la destrucción previa del sistema. Muchos bolivianos hasta ahora se dejaron ganar por la ilusión... Ellos también están descubriendo su verdad.

Los hombres de las minas mueren por hambre y abandono, como en el tiempo de la peste o la guerra. ¿Quién, que sea extraño a ellos, podría hablar en estas condiciones de ponerlos en posesión de su propia dignidad? Hay una dignidad que no la han perdido, es cierto; más que de gestos dignos para los que no hay cabida cuando el hambre destruye criaturas, se trata de un sentimiento trágico, de la lúcida aceptación de una existencia irremediablemente perdida, el reconocimiento de un destino que es el exilio. Pero no hay que llamarse a error. No puede ser masa anulada la que es matriz sufriente de la revolución: los que pueden rescatarse a sí mismos no están perdidos. Nada tiene que ver aquí la justicia, sobre todo aquella que, lejos de la carne que sufre, es concebida en términos abstractos y con la cual las buenas gentes quieren erigirse en jueces. Se cree de buena fe que los mineros forman un sector proletariado cuyas luchas pueden oscilar dentro de márgenes dados de reivindicaciones posibles. Es un error, porque en las minas la vida ha retrocedido a la última frontera; para rescatarla hay que destruir un sistema, y no será precisamente el reformismo el inductor del cambio aunque fuese inspirado por hombres honestos, lo que no sucede.

LOS CEMENTERIOS MINEROS

⁶ Trabajo forzado a que estaban obligados los indios en las minas durante la dominación española (N. del E.)

Si se trata de reconocer derechos, correspondería a los mineros pronunciarse en primer lugar: son las víctimas. De hecho algún día lo harán y ese día será la muerte de la República con su actual carga de miseria, o su renacimiento.

Y no se esperen gestos nobles, porque el oprimido no está obligado a tener otra moral que no sea la suya; tomarla de sus opresores equivaldría a aceptar el instrumento de la opresión. Están acercándose a la verdad bajo la desnuda violencia que se desató después de Noviembre de 1964. Descubrirán que nada le deben al país que no sea su miseria y que ella es la condición que Bolivia retiene para mantener una existencia artificial. Cada vez creemos menos en el país y sus hombres. Están curando la primera herida con la perdida esperanza reformista. Esta dolorosa aproximación a la verdad les revelará la única condición posible de su liberación: la de confiar solamente en sus propias fuerzas. Y entonces será cuando el rencor, actualmente ausente del pecho de las víctimas, un día les hará decir "nosotros" antes que "la Patria", produciendo el último descubrimiento: el derecho al país propio y al destino elegido. Así el rencor alimentado por la verdad, devastará con las ondas destructoras de la revolución un pequeño mundo donde todo fue mezquino menos el sufrimiento.

**SERGIO
ALMARAZ**

Éste es un país desgarrado al que le predicán y le imponen una suerte de resignación abyecta ante la debilidad, tiene hombres fuertes que sin ostentación dan de sí mismos todo aquello que permite la permanencia de la vida; ellos mismos son ese terco, milagroso afirmarse constante de la existencia. En una amarga y silenciosa epopeya, dejando rastros sangrientos, se entreteje la historia de un pueblo que se obstina en llevar mucho tiempo su pesada cruz en busca de una esperanza que se llama patria. ♦

ROBE HOY MISMO UN LIBRO DE EDICIONES DE LA FLOR

INTRODUCCION A MARCUSSE

Jean-Michel Palmer
Ediciones de la Flor

POMELO

Un libro de instrucciones
de YOKO ONO
presentación JOHN LENNON
Ediciones de la Flor

ISRAEL SIN SIONISTAS

Uri Avnery
Ediciones de la Flor

Lavalle 1569 2º piso "217"

Buenos Aires
Ediciones de la Flor



León Pomer

NACIONALISMO DE DERECHA: PALIDO FINAL

Apenas comenzado el siglo, Pellegrini ya se estaba alarmando: "¿Dónde está la juventud llamada a ocupar, en un día muy próximo, los comandos superiores?". Aludía obviamente al Estado y a la juventud dorada, a los hijos de estancieros, financistas y mercaderes de ultramarinos, ya que no a los de Martín Fierro, dispersos por toda la rosa de los vientos de la tierra nativa; ya que no a los retoños de los soldados que habían conquistado el desierto. Agregará: "Se pasea en torno la mirada ansiosa y no se ve una sola frente que sobresalga y brille iluminada por la luz del porvenir. Niveladas todas las cabezas, parecen un inmenso rebaño de seres inofensivos; sin anhelos, sin pasiones, sin amores y sin odios, sin esperanzas y sin aspiraciones".

¡Caramba, qué páramo! Y al par que hunde su crítica en la clase que domina y gobierna —la suya propia—, profetiza con un granito de ironía y una pizca de dolor: "Tal vez encontremos el remedio en naturalizar al extranjero, para que se encargue de nuestros destinos"¹

En la cabeza del "gringo" Pellegrini está prefigurada la ley Sáenz Peña, el radicalismo y don Hipólito. Por lo demás omitía proclamar algo que conocía como pocos: nuestro destino nacional venía siendo manejado por extranjeros; sólo que no naturalizados...

¹ Artículo publicado en "El País" del 2-1-1900, con el título de: "Un llamado a la juventud argentina".

León Pomer nació en Bahía Blanca en 1928. Fue fundador y, durante años, codirector de la revista **Aporte**. Ha dictado cursos de estética y análisis del teatro en la escuela de teatro del IFT. **La rosa blindada** recogió trabajos suyos sobre Bartolomé Hidalgo, Guido Spano, el Chacho Peñaloza entre otros. En 1968 publicó **Guerra al Paraguay. ¡Gran negocio!**. Actualmente prepara una obra sobre el período peronista.

EPECIAL PARA
NUEVOS AIRES

Otro notable del régimen siente algo que se parece al asco. Es el "dandy" Mansilla, que en 1904 encuentra "demasiado gringo" (Pellegrini al margen) en la ciudad porteña. Y Cané, el de *Juvenilia*, se mortifica: "hoy nos sirve un sirviente europeo que recuerda su calidad de hombre libre apenas se lo mira con rigor". (¡Por eso inventó la "ley de residencia"! Los criollos levantiscos no le importaban: los que no estaban muertos estaban amansados). También Joaquín V. González transita por la misma huella; les desconfía a los inmigrantes: traen "todo género de ideas" y de "vicios sociales fermentados en Europa". Los quería con la mente en blanco, asépticos y obedientes.

Intelectuales y políticos del régimen están inquietos. No les desvelan las violencias de que hacen objeto al pueblo criollo y gringo; sí las ideas que traen consigo los que vienen del otro lado del mar inmenso. Es claro que ellos mismos, "gente bien nacida", también han importado ideas (y usos, modas y costumbres); pero ésas se acomodan admirablemente al destino que se han impuesto: destino de oligarquía que exporta carne, lana, cereales y pedazos de soberanía, y digiere la pitanza subordinada al capital inglés.

LEON POMER

Ya bien entrado el siglo, después de la revolución que arroja al Zar de su trono, las inquietudes se agrandan. *Se viene la maroma*, advierte un tango de aquellos días². Y ya está aquí con la "semana trágica" de enero de 1919, la sublevación de los peones de la Patagonia algo después, los atentados anarquistas cada vez más osados, las formidables huelgas proletarias. La Argentina se está haciendo ingobernable para los viejos amos. No todos ellos, no todos sus mentores culturales comprenden lo que está sucediendo. Juan Agustín García, autor de *La ciudad indiana*, titulará *Nuestra incultura* a un pequeño libro que engendra su desgarrada mollera. Pinta los años del 20 con este pincel: "En política, literatura, arte, universidades, aparece una democratización creciente, avasalladora. El teatro se coloca al nivel del conventillo de extramuros...". Y corroborando al tango: "Ahora (los jóvenes) sueñan con Lenin (...), antes soñaban con las aventuras de los tres mosqueteros...". Todo ha devenido basto y rudo: "las universidades y los colegios (...) descienden a toda prisa para tomar el nivel común". También los autores y los críticos: ellos "desprecian el gusto, la medida, la fineza de espíritu". Ah viejos tiempos del romanticismo, suspira, "con el culto del YO, del superhombre, de lo excelso..."; ahora "se reza a todo lo que sea vulgar, mediocre, grosero o torpe". Y para peor, triunfa un viejo aforismo criollo, se duele García: "Naidés es más que naidés".

¿De quién la culpa?, se pregunta consternado. Responderá: de la gente del 80, de sus ideas liberales, de tomar sin demasiado discernimiento lo que Eu-

² Vale la pena reproducir los versos de este tango: "Cachorro de bacán / andá achicando el tren, / los ricos hoy están / al borde del sartén. / Y el vento del coban / el auto y la mansión, / bien pronto rajarán / por un escotillón. / Parece que está lista y ha rumbiao / la bronca comunista pa éste lao. / Tendrás que laburar pa morfar, / lo que te van a gozar, / pedazo de haragán / bacán sin profesión: / bien pronto te verán / chivudo y sin colchón. / Ya está, llegó, no hay más que hablar. / Se viene la maroma soviética. / Los orres ya están hartos de morfar salame y pan. / Y hoy quieren morfar ostras con sauternes y champán. / Aquí ni Dios / se va a plantar / el día del reparto a la romana. / Y hasta tendrás que entregar a tu hermana / para la comunidad". Los autores son Battistela, Romero y Delfino. ¿Habrán sido por tangos como éste que Enrique Larreta les avisaba a los europeos que el tango no se baila en los salones de buen tono? ¿Y que Carlos Ibarguren, al "corte sensual del suburbio" prefería "la fragancia silvestre"?

ropa proponía. Por ejemplo (de paso se confiesa): "al pasar por las iglesias sonreíamos". Y Emilio Zola, malvenido haya sido, que con sus discípulos "decoraban estas teorías con el arte, un arte que incorporó a su esfera de influencia la inmundicia; y que todavía influye en nuestro país por intermedio de Florencio Sánchez"... Si nos hubieran habituado a Mozart, gimotea, "el tango no hubiera nacido". Si nos hubieran leído "esas narraciones bíblicas (que) fueron el encanto y el consuelo de los hombres durante muchos siglos...". Si nos hubieran... Pero no nos hubieron y la Argentina creció torcida, según García. Se ha perdido el respeto, clama, "ese respeto (que) lleva implícita la solidaridad porque es una corriente espiritual que compenetra las diversas clases sociales y las une con vínculos de una esencia más noble que la grosera economía de Carlos Marx". Claro, se ha roto "el lazo que ligaba al antiguo patrón colonial con el gaucho, o el agregado de estancia, y con la servidumbre". Ya no más el tiempo idílico, el que nunca existió como él lo quiere en su atribulado desvarío sobre la realidad presente. Pero ya se sabe, frente a los males de hoy todo tiempo pasado parece mejor de lo que fue, García teme al pueblo, como Cané, como Joaquín V. González; y en tanto miembro de la clase dominante piensa que el liberalismo ha dejado de ser el instrumento ideológico más apto para prolongar sin sobresaltos el dominio sobre la sociedad argentina³.

NACIONALISMO
DE DERECHA:
PALIDO FINAL

COMIENZO CON LA MARQUESA Y EL CONDE

En marzo de 1925 aparece *La Voz Nacional*, el primer periódico de signo "nacionalista" que pondrá en tela de juicio las bondades del liberalismo democrático⁴. Esta vez ya no se escuchan lamentos; simplemente comenzamos a asistir a un embate frontal contra la ideología oficial del régimen. Sólo que esa "voz nacional" cojea de una pata gringa y aristocrática: el periódico nace apadrinado por un conde italiano y amadrinado por una marquesa gala. Sus plumistas se llaman Roberto Acosta, Juan Carulla (venido del anarquismo) y Roberto de Laferrère, hijo del dramaturgo y con sangre de aristocracia vernácula. Las críticas son despiadadas, pero no al extremo de objetar las relaciones de clase tal como están planteadas. Esos muchachos no son suicidas; y aunque no andan mezclados en la baja politiquería no olvidan nunca lo que son: miembros de una clase que para seguir dominante entiende que debe reacomodar su ideología.

En diciembre del 27 nace *Nueva República*, órgano nacionalista que redactan los hermanos Irazusta, ganaderos entrerrianos venidos del radicalismo; y Ernesto Palacio, intelectual martinfierrista e hijo de radicales; y César Pico, Carulla y otros. Ven la luz como enemigos acérrimos del yrigoyenismo; prometen "... combatir, por todos los medios, la corrupción política que ha hecho presa de la república, denunciar sus orígenes...". Días antes del golpe de Uriburu, Leopoldo Lugones sintetiza en *La Nación* la manera de pensar del grupo: "La experiencia de 17 años revela que la mayoría electoral está compuesta por elementos irresponsables y anárquicos". Y en seguida: "La práctica de siglo y

³ Juan Agustín García, "Nuestra Incultura", Editorial Claridad, sin fecha de edición, páginas 14, 17, 27, 37, 38, 42 y 43.

⁴ Carlos Ibarguren (h.), "Roberto de Laferrère", Editorial EUDEBA, 1970, pág. 28.

medio de liberalismo permite concluir ahora que la ideología principista es perjudicial a los pueblos (...) La lógica a que obedece aquel sistema, induce al socialismo como una consecuencia de la democracia: si somos todos políticamente iguales, justo es que lo seamos económicamente, pues de lo contrario aquella condición resulta anulada por la desigualdad económica”⁵.

No se le puede negar franqueza a Lugones: si la igualdad política genera la igualdad económica, los que detentan el poder económico deben postular la desigualdad política. Sólo los poseedores, los ungidos por la diosa mugiente y vacuna deben poder elegir y ser iguales entre sí; el pueblo en su lugar, abajo y desposeído.

Entretanto, el triunfo del radicalismo en 1916 fue un “castigo” para las “clases dirigentes”, opinará en 1932 el senador Benjamín Villafañe. La providencia disponía que expiaran sus pecados. Pero de ahí a resignar el mando hay mucho trecho. Por eso el 6 de setiembre, “la vieja estirpe (...) en un gesto de ira corrió a la desbandada (...) a los bajos fondos que se habían adueñado de la Casa Rosada”. Agregará: “Se trata de una lucha de clases, una lucha de pobres y ricos...”. Por lo demás los nacionalistas de *Nueva República* rodearon con entusiasmo a Uriburu y lo acompañaron en el gobierno.

Bajo el gobierno de Justo, el grupo de acción política llamado “Liga Republicana” —dirigido por Roberto de Laferrère— denuncia el fraude y sobre todo “el entreguismo económico y carencia de sensibilidad nacional...”⁶. El pacto Roca-Runciman, la Corporación de Transportes, la creación del Banco Central, etcétera, son objeto de sus tiros verbales. Además conspiran. No para promover una revolución popular, sino un nuevo golpe. Se quedarán con las ganas. Pero hacen de conciencia lúcida de la clase dirigente: temen que la enajenación de la soberanía acabe con la soberanía misma y con el control político que ejercen

LEON POMER

⁵ La Nación, 1º de setiembre de 1930.

⁶ Carlos Ibarguren (h.), ob. cit., pág. 68.

el cuento

Revista de Imaginación

DIRECTOR:
EDMUNDO VALADES

Suscripción para el exterior
12 números: 5 dólares

División del Norte 521-106
México

CINE & MEDIOS

Número 4

Zanussi, Passendorfer, Robin Spry, Agnès Varda / Straub, Rocha, Jancsó, Clementi y Bertolucci dialogan sobre la pornoindustria / El cine que supimos conseguir / Un cine fantasma / Costa-Gavras: hoy y mañana / Mar del Plata y Cannes'70 / Pier Paolo Pasolini / Por un cine argelino / Italia: el cine y el movimiento estudiantil / Francia: los cine-tracts y Chris Marker / Z: ¿sólo en Grecia? / Arte y entretenimiento / If...

Disponibles en Quioscos y Librería Lorreins - Corrientes 1551 - \$ 3.— (m\$N. 300.—) cada ejemplar. Extranjero 1 dólar.

Pedidos postales: C. C. Central 5308 - Bs. As.

en el Estado argentino. No les halaga la idea de ser los burócratas de una potencia imperialista que nos imponga su hegemonía.

Temen la entrega y temen al pueblo. No ignoran que de su estómago hambriento puede partir la revolución. Se niegan a ser expropiados por el imperialismo extranjero o por las masas populares. Quieren conservar y acrecer lo que es suyo. Sobre todo a partir del 29, cuando estalla la crisis mundial y la masa de plusvalía a repartir se reduce notablemente. En ese momento las contradicciones entre el imperialismo y la clase dirigente argentina se acrecientan. Y no debe extrañar que el ex ministro de Hacienda del general Uriburu, su propio hijo Enrique, suscriba estas palabras en 1933: "El imperialismo tiene dos formas: una es la anexión pura y simple, el imperialismo por kilómetro cuadrado. La otra es la colocación o infiltración de capitales, su empleo en la producción, transportes, servicios públicos, y luego un banco que corona el edificio con su bandera ajena. Uno de los ejemplos más claros de esta forma económica es nuestro país"⁷.

Curiosos dichos: el gobierno de su padre había estado inficionado de Standard Oil. Pero entretanto, la Argentina era efectivamente un "ejemplo de esta forma económica". Su corolario, la miseria; la del pueblo, desde luego. Mas "la miseria no se sufre en vano" opinaba la Liga Republicana en un manifiesto publicado precisamente en 1933 (el 22 de mayo). Estaban preocupados: "Las tendencias rebeldes se convierten pronto en designios de la voluntad"⁸.

Temían al imperialismo, es cierto; pero ¡cuánto temían al pueblo!

EL PROGRAMA Y LA PIQUETA

Estos singulares nacionalistas debían pasar de las proposiciones negativas a un programa; a "la mentira del sufragio y la mentira de los partidos..."⁹, que dijera Matías Sánchez Sorondo, ¿qué podían oponer? Por de pronto, su simpatía por el fascismo italiano, su hispanismo católico y una cruda oposición a la Gran Bretaña, en tanto potencia imperialista succionadora de nuestras riquezas. Entretanto, en 1922 Carlos Ibarguren había dictado en la Universidad un curso apologético sobre Rosas; en el 30 publicará la biografía. Los nacionalistas de derecha comenzaban a rescatar de nuestra historia un modelo de régimen sin sufragio ni mentiras, ya que sí con partidos, bien que crudamente enfrentados. Régimen de orden y mano dura apoyado por considerables sectores de la clase dirigente y la mayor parte del pueblo bajo. Inobjetable administrador de los dineros públicos, en no pocos aspectos Rosas podía ser considerado un moralista. Por lo demás era notoria su preocupación por llevar la religión al pueblo, aunque él acaso no fuera católico muy entusiasta. Su estirpe era rancia e ilustre, lo que a diferencia de otros miembros de su condición — no eran pocos, por cierto — no le había impedido defender nuestra soberanía frente a las dos potencias más poderosas de la Tierra. El modelo era seductor y en torno a Rosas construyeron los nacionalistas de derecha su oposición a la ideología oficial; desarrollaron el revisionismo histórico que había empezado

NACIONALISMO
DE DERECHA:
PALIDO FINAL

⁷ Carlos Ibarguren, "La Historia que he Vivido", Peuser, Bs. As., pág. 444.

⁸ Federico Ibarguren, "Historia del Nacionalismo Argentino", Edit. Celsius, Bs. As., p. 161.

⁹ Federico Ibarguren, ob. cit., pág. 284.

un liberal a fines del siglo pasado. Descreyentes del voto, las masas e Yrigoyen (caudillo que no había surgido de su seno), los nacionalistas comenzaron a desmontar la mentirosa historia que habían inventado sus hermanos de clase, los liberales. Fue un gran mérito. Derrumbaron estatuas y erigieron otras; muchas cosas fueron puestas en duda. Desencadenaron una corriente de estudios que acabó por renovar la imagen del pasado, y fue más lejos de lo que ellos hubieran querido. A la faena revisionista se sumaron los nacionalistas democráticos de Forja, con Scalabrini Ortiz al frente, y más recientemente los marxistas. En suma: la conciencia histórica de nuestro pueblo hoy tiene otro dibujo. La historia que escribieron los vencedores de Caseros acabó por ser desenmascarada. Pero ellos, los que a "la mentira del sufragio y la mentira de los partidos" opusieron el modelo del jefe carismático, gran señor y criollo viejo, se han quedado con el modelo. Era previsible. En el terreno de la práctica política los nacionalistas de derecha han fracasado. En un período histórico en que los pueblos luchan por gobernarse con sus propios hombres y con arreglo a sus intereses vitales, mal podía seducir al pueblo argentino la aristocracia paternalista que le estaban proponiendo.

Luego del 4 de junio de 1943 los nacionalistas de derecha ganaron fuertes posiciones; tuvieron que irse. Algunos se hicieron peronistas; otros fueron y siguen siendo acérrimos enemigos de un gobierno con formidable presencia popular. Se refugiaron en la historia. El pasado les ha deparado más éxitos que el presente. Es verdad que últimamente y aún en los días que corren aparecen en ministerios y embajadas. Nadie sabe que hayan demolido nada de lo que alguna vez prometieron demoler. Manejaron la piqueta y le dieron duro al pasado. A Mitre, por ejemplo; salió con el cuello roto y ellos tenían razón. Pero en definitiva no ahondaron demasiado en los problemas de nuestra historia. Su condición de clase les impidió escarbar hondo. Los hombres hacen la historia; pero ninguno en particular puede torcer o enderezar las grandes corrientes, los procesos irresistibles. Puede un jefe acelerar o demorar un proceso, y por supuesto imprimirle el color de su poderosa personalidad. Pero cambiar el curso final de los hechos no es probable que lo logre nadie, ni que nadie lo haya logrado. Los revisionistas personalizaron la historia; igual error que los liberales. Para unos Rosas, para los otros Mitre. Ni uno ni otro se explican por sí mismos. De todos modos bueno es derribar los mitos. No para construir otros. Por lo demás, con los viejos escombros hay quienes se proponen recomponer la estatua que derrumbaron sus compadres.

DE COMO EL TEMOR AL PUEBLO ES MAL CONSEJERO

Ultimamente, un viejo nacionalista de derecha dióse a realizar juegos malabares con algunos sucesos de nuestra historia y otras vecinas. Esas contorsiones —cerebrales, desde luego— suponen un intento de revisar el revisionismo, lo que no estaría mal. Pero el juego es tan grotesco que acaba por dejar manco a quien lo ejerce.

El señor Juan Pablo Oliver se ha dado a la tarea con voluntad y engrudo. Veamos cómo procede.

En el *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas*, N° 4, y bajo el título *Rosismo, comunismo y lopizmo*, Oliver masculla un

rosario de insultos, despropósitos y revisiones a propósito de mi libro *Guerra del Paraguay*. ¡Gran negocio! No le gusta, y eso me halaga. Dice que "acentúa respecto a sus congéneres (literatura histórica marxista. L.P.), una cruda desolación espiritual y absoluta apatía ante cualquier actitud nacional...". Viene a expresar, agrega, "un sórdido resentimiento contra cuanto puede considerarse nativo". No para ahí: "Constituye en suma, un libro contra la fe en la Argentina y sus hombres y su aparente lopizmo no pasa de pretexto para denigrar a quienes tocó en aquellas circunstancias, cumplir con su deber nacional".

Me considera Oliver un feroz enemigo de la Argentina y lo argentino. En seguida se propone denunciar al lector la raíz de mi defección: mi libro es uno más de "una serie que viene editándose en la Argentina, caracterizada por la sistemática tergiversación de los sucesos de 1865, obedeciendo a la táctica comunista de infiltración en las corrientes nacionales de los países que denominan 'coloniales o dependientes'". Soy, en fin, un solapado agente del Kremlin.

Quiero dejar de lado la cuestión personal: no me propongo pelear con Oliver. Me interesa el trasfondo de su pensamiento. Le escuece que ataque a Mitre, que demuestre las razones escasamente patrióticas que lo inspiran a llevar la guerra primero al Uruguay y en seguida al Paraguay; que me entreviera con los intereses en juego, que me pronuncie por quienes resistieron la guerra: masas considerables del pueblo argentino, decenas de relevantes intelectuales. En su opinión, Mitre cumple con su deber nacional. A mi modo de ver, antes que con la nación cumple con ciertos intereses, no todos radicados en esta tierra. La retórica patriótica siempre quiere identificar los intereses de una clase dominante, o de un sector o grupo, con los del todo nacional. En eso anda Oliver y le molesta enormemente que yo demuestre lo contrario. Pero aún más le molestan las deserciones masivas —que yo no provoqué—, las montoneras, las mil formas de oposición popular a la guerra contra el Paraguay. No es lugar ni hay espacio para recordarlas. Pero los hechos son los hechos. Y aquí es donde mi detractor deviene un consumado malabarista. ¡Ya quisieran los magos de las galeras insondables practicar los escamoteos con la habilidad de don Juan Pablo! Las montoneras y desertores devienen unos pocos bandidos, alentados y armados por chilenos y británicos. Así es más fácil execrar al pueblo: ¿quién se atreve a condenar ejércitos enteros que se desbandan, a correntinos que se suman a las tropas paraguayas con sus oficiales a la cabeza, a Olegario V. Andrade y a Guido Spano? El coraje de Oliver no llega a tanto; luego, los transforma. El pueblo se troca en bandidos y Mitre, pobrecito, teniendo que retirar tropas del frente para aplastar la guerra civil que brota por todas partes.

Mi detractor teme al pueblo: está en la mejor tradición del nacionalismo de raíz "bien nacida". No al pueblo de ayer, que está muerto y enterrado, sino a su ejemplo y al pueblo de hoy. Lo dice: la apología de los caudillos (que yo no hago) "enseña el deber de rebelión y deserción en caso de un actual conflicto internacional". Y nos vamos entendiendo. Le cae mal el que multitudes argentinas hayan descatado la autoridad en el pasado; que se hayan alzado en armas contra el gobierno y luchado contra él en momentos de una grave crisis, provocada por el gobierno y no por las masas. Pésimo ejemplo. Claro, vivimos un tiempo de rebeliones, tumultos y guerrillas. ¡Y fíjese si los de hoy se enteran que no son los primeros, que antaño otros también lo hicieron! In-

**NACIONALISMO
DE DERECHA:
PALIDO FINAL**

LEON POMER

cluso otros que llevan el carnet de próceres; Alberdi, por ejemplo, o Guido Spano (el poeta griego, como intentan presentarlo), o Navarro Viola y tantos más. Oliver quiere ocultarlo. Pero cuando alguien viene y destapa la olla (Fermín Chavez, por ejemplo, autor de obras laudatorias de caudillos, o José María Rosa, exaltador de montoneras, autores ambos afiliados al Instituto Juan Manuel de Rosas, o un tal Pomer, solapado agente del Kremlin), cuando alguien, digo, destapa la olla don Juan Pablo no encuentra mejor expediente que tratar de embrollarlo todo, de ignorar los hechos y deformarlos, de mentir con soberana impavidez, de ponerse en ridículo para volver finalmente al regazo mitrista. Digo volver porque al final de cuentas de ahí partió alguna vez. ¡Qué pálido final! Y eso que antaño Oliver estuvo entre quienes intentaron restaurar la verdad histórica argentina. Pero la verdad es cruel y lo ha desbordado. Él y sus amigos revisionistas de derecha contribuyeron a desatar fuerzas que los abruman. Por eso Oliver hoy se propone restaurar la mentira; una mentira de pántas tan cortas que apenas si atina a andar de panza. Lo que está en juego es algo más que el prestigio de Mitre; es el dominio de una clase; es el temor de pasar de dominante a dominada. No le reprocho su consecuencia con los suyos; simplemente la subrayo. En la entraña argentina hay rumores sordos, sacudidas cargadas de presagios, temblores que hacen temblar, a algunos... Hay muchos argentinos descreídos y hartos.

La lección interesa: por encima de diferencias ideológicas —ocaso por debajo—, más allá de todo revisionismo de estirpe "bien nacida" está la única y definitiva verdad. Los que mandan deben seguir mandando; los que obedecen, obedeciendo. Y la historia, ironista suprema, le dice muy quedo a la oreja de Juan Pablo Oliver: retorna al regazo del padre Mitre. Puede que hoy te sea perdonado el que alguna vez hayas abjurado de él. Es lo más probable. ♦

librerías FAUSTO

TODOS LOS LIBROS
DE TODAS LAS EDITORIALES

*julio
cortázar*

LITERATURA EN LA REVOLUCION
Y
REVOLUCION EN LA LITERATURA
(II parte)

Dentro de esta línea, a Collazos le ha parecido que mi novela 62 era una especie de "traición" a un itinerario que había aprobado en casi todas mis obras anteriores. Con respecto a 62 diré algunas cosas más abajo, pero cito ahora este libro para apuntar a otro aspecto del problema y lo hago con la más minuciosa indiferencia hacia las presunciones de soberbia o de vanidad que puedan suscitar mis palabras; después de todo prefiero hablar de una experiencia que conozco desde dentro en vez de conjeturar la evolución espiritual o técnica de cualquier otro escritor latinoamericano. En dos palabras: a mí me ocurre, como a otros que de golpe se ven "abandonados" por los que piensan como Collazos, que cada libro mío es una nueva tentativa dentro de lo que podríamos llamar una espiral. Si hay escritores que, alcanzado cierto nivel, no quieren o no pueden sobrepasarlo, limitándose a cumplir un derrotero que más se acerca a una circunferencia que a una espiral, hay otros en quienes las búsquedas de las últimas posibilidades que puede dar la literatura se traducen en formas cada vez más experimentales, más "abiertas", más distanciadas de la obra precedente. Resulta obvio que este derrotero no es fácilmente accesible (no lo es incluso para el autor) y que una parte de la crítica y de los lectores que se movían con soltura en algunas vueltas de la espiral se sientan frustrados, "traicionados" por ese autor que admiraban y que de golpe se sitúa en una posición diferente (no digo una posición superior, puesto que incluso puede tratarse de un fracaso, muchas veces inevitable e incluso necesario dentro de una evolución en la que se camina casi siempre a ciegas o al tanteo, y a lo largo de la cual hay que irse quitando de encima los errores y los callejones sin salida). La entera historia de la literatura abunda en ejemplos de estas supuestas "traiciones", que en definitiva traducen la diferencia que va de los saltos de la creación al avance forzosamente más retardado del lector y del crítico. Y aquí un corolario: ningún creador auténtico reprochará a lectores y críticos que tarden en aprehender el

sentido de su obra; tal vez sería justo que lectores y críticos no se apresuraran tanto a imaginar escapismos, traiciones y renunciaciones en obras que no entran ya de rondón por las puertas de sus casas.

¡MUCHACHOS, MATEN A PAPÁ!

JULIO
CORTAZAR

Este aspecto, digamos absoluto, de la forzosa arritmia entre creación y lectura, se traduce también en un aspecto relativo e histórico. Collazos señala repetidas veces que sus inquietudes nacen sobre todo de la actitud de muchos *escritores jóvenes* de América latina, en quienes ve una tendencia peligrosa a evadir la relación profunda con nuestra realidad. Coincido con él en que sería muy grave que las nuevas generaciones literarias soslayaran su responsabilidad lanzándose a lucubraciones desvinculadas del contexto socio-histórico de sus respectivos países o de todo el continente latinoamericano si al igual que muchos escritores europeos prefirieran un cómodo escapismo a un compromiso cada día más dramático y urgente. Pero ocurre que Collazos no se limita a eso, sino que da a entender que la conducta literaria que lo inquieta en los jóvenes *es culpa nuestra, culpa de los viejos*; y, realmente, la cosa me parece demasiado fácil como explicación. En primer lugar, poco podría esperarse de jóvenes en quienes la supuesta influencia de sus mayores fuese tan decisiva que los obligara aplastantemente a seguir sus huellas; la característica más que conocida de toda nueva generación es la de aprovechar la precedente como trampolín para dar su propio salto original e inédito, como lo dimos nosotros en el trampolín de los Gallegos, los Icaza, los Alegría y los Azuela. Pero Collazos, además, se contradice cuando, hacia el final de su trabajo, señala que "los modelos absolutos (es decir nosotros, los viejos) empiezan a fallarnos, de una u otra forma. Nuestro inicial deslumbramiento se convierte en frialdad, deviene decepción en muchos casos...". Este proceso típico: deslumbramiento-decepción, constituye el proceso normal y necesario en la dialéctica generacional de toda literatura; así como freudianamente es necesario que un adolescente "mate" a sus padres para alcanzarse plenamente a sí mismo, de igual manera los escritores y los lectores jóvenes tienen que matar a sus modelos iniciales, a sus ídolos y sus fetiches. Matarlos piadosamente, en la práctica del oficio, guardándoles gratitud y ternura como yo se las guardo a Icaza y a Gallegos, asimilando su *maná* con un canibalismo espiritual necesario e inevitable. Se cuenta que Gombrowicz al partir de Buenos Aires, gritó desde la borda a sus jóvenes admiradores: "¡Muchachos, maten a Borges!". Yo comprendo muy bien ese grito que no tiene nada de cruel; Borges mismo lo comprendería, estoy seguro, aunque probablemente preguntaría con toda razón por qué Gombrowicz no se nombró a sí mismo. Y en esta línea tan parricida en que estamos, agregaré que dos periodistas llamados Ubaldo Necchi y X.X. (se me perdió el recorte) afirmaron hace un tiempo en el diario *Clarín* de Buenos Aires que los jóvenes argentinos ya no se interesaban por mis libros. Si ese binomio, a lo largo de un texto más bien malévolamente barato, creyó darme una mala noticia, se equivocó feo, porque lo que me inquietaría es precisamente lo contrario, que sigan pasando los años y que una juventud continúe viendo en mí el modelo para armar, si se me perdona la broma.

Volviendo a la contradicción en Collazos, resulta difícil explicarse, si los jóvenes han perdido la confianza en sus modelos, *cómo los modelos pueden estar deformándolos en su oficio literario*. ¿No sería más lógico y sobre todo más honrado buscar por otro lado la explicación de esa supuesta "irrealidad" o "anti-realidad" que se imputa a los escritores jóvenes? Objetivamente, incluso si esa tendencia naciera de nuestra influencia, ¿cuáles son las obras, entre los escritores criticados, que podrían haberlas suscitado? A Collazos le parece que *Cambio de piel*, de Fuentes, y 62, del que escribe, entran en esa categoría nefasta; estadísticamente le hago notar que Fuentes escribió *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Aura* y *Cantar de ciegos*, que de ninguna manera justificarían tal influencia (el libro incriminado tampoco, pero ésta es una opinión personal); en cuanto a mí, no voy a enumerar los libros de cuentos y las novelas donde, me parece, había bastante más contacto con la realidad que en buena parte de los argumentos que motivan estas rectificaciones. Si en el peor de los casos un par de libros está a punto de malograr la labor de una generación joven, cabría preguntarse cuál es la fuerza y la calidad de esa generación; por mi parte me consta, porque leo sus libros, que entre los jóvenes latinoamericanos hay magníficos escritores, a quienes los "modelos" los tienen por suerte sin cuidado. Basta, entonces, de trampas fáciles: hay que matar a papá pero limpiamente, che, sin convertirlo en el chivo emisario de culpas o impotencias ajenas. A los que así proceden en cualquier terreno, Sartre los llamó *salauds*, palabra cuya traducción no es difícil encontrar en los diccionarios.

LITERATURA EN
LA REVOLUCION
Y
REVOLUCION EN
LA LITERATURA

EL HOMBRE DE HOY Y EL HOMBRE NUEVO

Más arriba dije que si toda literatura verdaderamente eficaz entraña la aprehensión de la realidad en su forma más rica y compleja, el "estilo" que vuelve inconfundible cada uno de sus productos prueba, por una parte, que esa aprehensión se ha operado en un nivel irrenunciable y, por otra parte, la posibilidad de transmitirla, de devolverla en forma no menos eficaz a los lectores. ¿Cómo no agregar ahora algo que a fuerza de ser elemental exige reiteración: que esa realidad de que hablamos es el hombre mismo en la medida en que no escribimos para los árboles ni para los monos sino para él? El escritor latinoamericano, es decir un escritor del Tercer Mundo, sabe que ese hombre es el hombre histórico, alienado y mediatizado por el subdesarrollo en el que lo mantienen el capitalismo y el imperialismo. Pero el hombre histórico no es solamente eso en la perspectiva de la creación literaria, no es solamente el hombre inmerso como colectividad en un Tercer Mundo que le rehúsa su auténtico destino. El signo de toda gran creación es que nace de un escritor que de alguna manera ha roto ya esas barreras y escribe desde otras ópticas, llamando a los que por múltiples y obvias razones no han podido aún franquear la valla, incitando con las armas que le son propias a acceder a esa libertad profunda que sólo puede nacer de la realización de los más altos valores de cada individuo. La sociedad tal como la concibe el socialismo no sólo no puede anular al individuo así entendido, sino que aspira a desarrollarlo en un grado tal que toda la negatividad, todo lo demoníaco que aprovecha la sociedad capitalista, sea superado por un nivel de su personalidad donde lo individual y lo colectivo cesen de enfrentarse y de frustrarse. La auténtica realidad

es mucho más que el "contexto socio-histórico y político", la realidad son los setecientos millones de chinos, un dentista peruano y toda la población latinoamericana, Oscar Collazos y Australia, es decir el hombre y los hombres, cada hombre y todos los hombres, el hombre agonista, el hombre en la espiral histórica, el *homo sapiens* y el *homo faber* y el *homo ludens*, el erotismo y la responsabilidad social, el trabajo fecundo y el ocio fecundo; y por eso una literatura que merezca su nombre es aquella que incide en el hombre desde todos los ángulos (y no, por pertenecer al Tercer Mundo, solamente o principalmente en el ángulo socio-político), que lo exalta, lo incita, lo cambia, lo justifica, lo saca de sus casillas, lo hace más realidad, más hombre, como Homero hizo más reales, es decir más hombres, a los griegos, y como Martí y Vallejo y Borges hicieron más reales, es decir más hombres, a los latinoamericanos.

JULIO
CORTAZAR

Collazos no lo entiende así, evidentemente, como lo prueba este pasaje: "La importancia de la novela latinoamericana... está precisamente en esta comunión íntima de la realidad con el producto literario; la circulación más o menos popular de la novela latinoamericana obedece... al reconocimiento que el lector halla entre su realidad y el producto literario". Si esto es parcialmente muy cierto, queda no obstante un enorme margen donde las cosas ocurren de una manera muy diferente, donde un vastísimo sector de lectores (no hablo de los conservadores o reaccionarios) a quienes el "reconocimiento" entre su realidad y el producto literario no les preocupa tanto como el descubrimiento de nuevas formas, ángulos, desplazamientos enriquecedores de la realidad. Yo no sé cuál es la razón principal que lleva a Collazos a leer novelas, pero basta mirar en torno para verificar hasta qué punto se busca también *otra cosa* en la literatura de ficción; no un escapismo fácil ni un entretenimiento banal, sino esa *terra incognita* que alcanza a vislumbrarse en la prosa de un Carpentier, de un Felisberto Hernández, de un Lezama Lima, de un García Márquez. Leemos novelas para saciar nuestra sed de extrañamiento, y lo que les agradecemos es que nos abran, sin traicionar la realidad profunda, otras capas y otras facetas de la realidad que jamás descubriremos en lo cotidiano. Ya he dicho que no analizaría la obra de autores extranjeros para apoyar estos pareceres, y aquí empiezo a lamentarlo porque hubiera sido el momento de pasar revista a la fabulosa, casi increíble literatura de lo imaginativo y lo fantástico, los libros que nos despertaron de niños a la entrevisión de un mundo más rico que el de la escuela primaria, y también a la no menos fabulosa literatura contemporánea de experimentación, incluidas sus células más herméticas o aleatorias como la poesía concreta, la novela extrascicológica, y las síntesis grafo y audiovisuales. En un autor o lector *responsables*, esta búsqueda de una realidad multiforme no puede ser tachada de escapismo; sería tan necio como reprocharle al Che que en un momento crucial, frente al enemigo, se acordara de un pasaje de Jack London, es decir de una pura invención que ni siquiera correspondía al contexto latinoamericano, en vez de evocar, por ejemplo, una frase de José Martí.

Miremos las cosas de frente, evitando las trampas semánticas. Cuando Collazos ve la razón de la popularidad de muchas novelas latinoamericanas en la "comunión íntima de la realidad con el producto literario", es evidente su apoyo tácito de la correlación tema-realidad socio-política, y su preferencia por un

“contenidismo” como el de *La ciudad y los perros* u *Hombres de a caballo*, magníficas novelas a la vez que documentos expresos o indirectos del “contexto socio-cultural y político”. Esto es perfectamente válido, pero habría que dar un paso adelante y reconocer francamente que la realidad de la que se está hablando es una realidad *escogida por razones revolucionarias*, porque es la realidad socio-política que hay que cambiar, porque el aporte de una gran literatura es fundamental para que una revolución pase de sus etapas previas y de su triunfo material a la revolución total y profunda en todos los planos de la materia y de la psiquis. ¿Por qué, entonces, no decirlo con todas las letras y propugnar una literatura de fermento y contenido revolucionarios? Ningún auténtico escritor o lector del Tercer Mundo dejaría de estar de acuerdo con Collazos en este punto. El desacuerdo empieza cuando la propugnación *se detiene allí* en el famoso “contexto socio-cultural y político”, y todo lo demás, la realidad imaginaria y multiforme, es cuestionado en nombre de un “deber” que nadie niega entre nosotros pero que no agota ni mucho menos el campo legítimo y necesario de una literatura que merezca ese nombre.

Un ejemplo concreto, basado en los gustos y disgustos del mismo Collazos, hará ver mejor esta cuestión. “Una novela como *Los hombres de a caballo*”, de David Viñas —dice— “abre más perspectivas (y corro el riesgo de plantear sólo una hipótesis) que las ofrecidas ya por ciertas tendencias intelectualizantes, falsamente rituales, representadas en ciertos juegos mecánicos, en puro oficio literario, tipo 62, *Modelo para armar o Cambio de piel*”. También yo, para no salirme de las reglas del juego, correré el riesgo de plantear sólo una hipótesis, pero empezaré por probarle al lector que mi punto de vista no se basa en prejuicios intelectuales: en efecto, la prueba de mi admiración por *Hombres de a caballo* la da el hecho de que formé parte del jurado que premió por unanimidad la novela de Viñas en uno de los concursos anuales de la Casa de las Américas. En aquella ocasión, y frente a otros manuscritos de excelente calidad, entendí que el libro de Viñas era una muy buena novela, con un contenido crítico profundamente revolucionario, que un oficio literario seguro y sólido transmitía y potenciaba. En esa novela, el contenido es explícito, salta a la vista, es un acto revolucionario claramente definido dentro del “contexto socio-cultural y político” de nuestro Cono Sur. Por su parte 62 fue escrito como un tanteo, una primera exploración de territorios de difícil acceso, tratando de dejar atrás la novela psicológica sin apelar a las técnicas del “nouveau roman” o la “novela del comportamiento”. Se trataba de enfrentar exteriormente la situación de un grupo de hombres alienados por sus conductas y sus dramas personales (lo que en el fondo no los diferencia tanto de los de Viñas, salvo que no son hombres de a caballo y que sus actos, sin proyección en el contexto histórico, terminan en tempestades que podríamos llamar domésticas), y a la vez, interiormente y como propósito esencial del libro, intentar una visión diferente de la causalidad (y de la casualidad, que es quizá su forma secreta y cuyo desciframiento podría darnos otro acceso al mundo). No quiero seguir explicando el libro pero me parece que, implícitamente, esa novela es tan revolucionaria —en el sentido de cuestionar los niveles de realidad en que se mueve el hombre— como lo es explícitamente la de Viñas. La diferencia está en que *Hombres de a caballo* no es un experimento literario sino una obra cabal y

LITERATURA EN
LA REVOLUCION
Y
REVOLUCION EN
LA LITERATURA

entera, un producto a nivel de la comprensión general y a la vez, por sus grandes cualidades, capaz de ayudar a levantar la puntería futura de sus lectores, mientras que 62 es sobre todo un laboratorio donde el autor trata de organizar materias racionalmente inconciliables, puesto que no es demasiado fácil violar las formas cotidianas del espacio, no es demasiado fácil ir contra la corriente de ese "oficio literario" cuya utilización me reprocha erradamente Collazos, para ingresar en un territorio hostil, diferente, y precisamente por eso apasionante para un escritor dispuesto a las aventuras más extremas. Frente a la obra *concluida* que es la novela de Viñas, 62 se da como una mera hipótesis de trabajo, una apertura, una consulta a otras sensibilidades del lector. Que ese lector esté situado en un plano diferente de aquel que prefiere una novela explícita y concluida, es algo que toca al intocable mundo de las predilecciones, las vocaciones y las tendencias individuales, sin que yo pretenda hacer aquí una cuestión de grado de cultura. Frente a la acusación de "tendencia intelectualizante" que me hace Collazos, entiendo que un novelista del Tercer Mundo tiene entre sus deberes más imperiosos el de no ceder a ninguna facilidad, y que la peor de las facilidades sería la de aprovecharse del "puro oficio literario" que me reprocha. Al término de mi vida y de mi obra, nada me sería más fácil que valerme de ese oficio; mi búsqueda es otra, con todo lo que pueda comportar de errores y fracasos, y en un sentido menos inmediato y "masivo" no la creo menos revolucionaria que la de un Viñas, sólo que en mi caso ataco otras sumisiones y enajenaciones del hombre-lector latinoamericano, y apunto por fuerza mucho más a su futuro que a su presente, del que tan bien se encargan tantos escritores. Tal vez no se ha reparado lo bastante en el hecho de que si *Rayuela*, en su día, empezó por desatar la cólera de críticos y colegas de mi generación, bruscamente se convirtió en un libro significativo para los jóvenes, un libro que no podía ni quería darles respuestas pero que los ayudaba, creo, en el sentido y la dirección de sus preguntas. ¿En qué medida *Rayuela* era menos "intelectualizante" que 62, en qué medida era menos ardua, menos intransigente con cualquier acceso fácil para el lector? Era simplemente otra cosa, otra tentativa; si los lectores jóvenes vieron en ella un terreno con el que congeniaban, eso no es una razón definitiva ni mucho menos para considerarla más válida que la nueva tentativa que llamé 62; bien puede ser que ésta tenga otra influencia, o que no la tenga, o que sea un fracaso; pero la no velada sospecha de escapismo, de "traición" y de renuncia que contienen los argumentos de Collazos, es tan errónea como injusta y, en último término, demagógica.

LITERATURA EN LA REVOLUCION Y REVOLUCION EN LA LITERATURA

Para terminar con esta cuestión, me pregunto qué pensarán los que así razonan cuando lean, en unas páginas tituladas *La muñeca rota* y que se refieren a la composición de 62, esta frase: "Yo tenía la conciencia de que la trama debía dar el texto en vez de ser éste quien tejiera convencionalmente la trama y estuviera a su servicio". Para los defensores del "contexto socio-cultural", para los "contenidistas" más o menos confesos, esto será el escándalo máximo; no advertirán, una vez más, que hay formalismo y formalismo, y que una literatura que busca internarse en territorios nuevos y por ello más fecundos, no puede ya acantonarse en la vieja fórmula novelesca de narrar una historia,

sino que necesita tramar su estructura y su desarrollo de tal manera que el texto de lo así tramado alcance su máxima potencia gracias a ese tratamiento de implacable exigencia. Si la física o las matemáticas proceden de la hipótesis a la verificación, e incluso postulan elementos irracionales que permiten llegar a resultados verificables en la realidad, ¿por qué el novelista ha de rehusarse estructuras hipotéticas, esquemas puros, telas de araña verbales en las que acaso vendrán a caer las moscas de nuevas y más ricas materias narrativas? La revolución es también, en el plano histórico, una especie de apuesta a lo imposible, como lo demostraron de sobra los guerrilleros de la Sierra Maestra; la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un "contenido" revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela, y para ello utiliza todas las armas de la hipótesis de trabajo, la conjetura, la trama pluridimensional, la fractura del lenguaje; desde luego, los lectores no serán siempre los mismos, y de hecho tenderán a dividirse en dos campos hostiles, como lo prueban de sobra el ensayo de Collazos y esta respuesta; pero esa hostilidad es sólo actual, es histórica y culturalmente inevitable, pero llevará dialécticamente a una síntesis que algunas novelas latinoamericanas, como *La casa verde*, han alcanzado ya. Por eso, sea dicho de paso, me parece que Collazos comete un grave error cuando se alza contra una afirmación de Mario Vargas Llosa.¹ La realidad autónoma a que alude Vargas Llosa, y que ha dado ya dos de las mejores novelas de nuestro tiempo, es ese laboratorio en el que un novelista opera la revolución en su propia esfera, la revolución en la palabra y la forma y la narración misma, que al término de esa experiencia vertiginosa está, desde luego, muy lejos de la "realidad" de las novelas más estrechamente adheridas al "contexto" precisamente porque habrá de mostrar una realidad más rica y más revolucionaria aunque lo sea a largo plazo. Pienso que el error principal de Collazos en este terreno es su división entre (cito sus palabras) "el novelista, respondiendo de una manera auténtica a un talento vertiginoso y real, y por otra el intelectual, el teorizante seducido por las corrientes del pensamiento europeo", etcétera. Ya me ocupé de liquidar la cuestión del "pensamiento europeo", que nada tiene que hacer aquí apenas dejamos de lado nuestros complejos tan absurdos como nefastos; en cuanto a la escisión entre novelista e intelectual, me parece casi grotesca. ¿Cómo concebir a un novelista de la talla de un Vargas Llosa sin la presuposición y la superposición de un intelectual? Un novelista semejante no se fabrica a base de buenas intenciones y de militancia política, un novelista es un intelectual creador, es decir un hombre cuya obra es el fruto de una larga, obstinada confrontación con el lenguaje que es su realidad profunda, la realidad verbal que su don de narrador utilizará para aprehender la realidad total en todos sus múltiples "contextos". Cuando esa realidad del escritor, que es la larga batalla de toda una vida, con sus fracasos, sus experimentos, sus avances en el campo de la escritura, sirva un día como sirvió a la hora de *Los pasos perdidos*, de *Hombres de maíz* o de *La casa verde* para vehicular ese "contexto" en el que ya entra el lector, entonces y sólo entonces tendremos una literatura revolucionaria. Plantearse el hacer literario como una invariable dialéctica "contexto-lenguaje" es a priori falso, pues

LITERATURA EN
LA REVOLUCION
Y
REVOLUCION EN
LA LITERATURA

¹ "La literatura no puede ser valorada por comparación con la realidad. Debe ser una realidad autónoma, que existe por sí misma".

JULIO
CORTAZAR

en muchos casos, como el mío propio, llegar a la realidad por la literatura sólo se logra después de muchas etapas en las que sólo la literatura era la realidad. Una vez más, para terminar, pongo el acento en la responsabilidad, en la *moral* del escritor latinoamericano; si somos responsables de lo que hacemos, no podemos declinar la misión de combatir para que nuestros pueblos salgan por fin del subdesarrollo que los frustra y los envilece en todos los terrenos. Pero, como se lo dije a un periodista mexicano de *Excelsior*, uno de los más agudos problemas latinoamericanos es que estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, *los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución*. Y para eso tenemos que batirnos con las armas que nos son propias, a reserva de usar otras en circunstancias diferentes; y esas armas propias son el avance en profundidad, a riesgo de desencantar a los que hasta ahora nos seguían sin mayores problemas. Nada puede parecerme mejor que hoy se escriban buenas novelas inmersas en el "contexto socio-cultural y político", y que esas novelas sean profusamente leídas y ayuden a incrementar a la conciencia revolucionaria latinoamericana; pero cuidado con negar a otros novelistas, sobre cuya honradez y responsabilidad no pueden caber dudas, el derecho a búsquedas más enrarecidas, a experiencias más vertiginosas. En la cancha se ven los pingos, dice un refrán argentino que espero no sea mal tipografiado en Cuba. Usted, amigo y compañero Collazos, piensa que "la trascendencia de la novelística latinoamericana es un hecho de identificación, de expresión, de estrecha correspondencia con la realidad latinoamericana". Amistosamente, fraternalmente, yo le digo que esa trascendencia, sobre la que no deberíamos exagerar ni hacernos demasiadas ilusiones, es un hecho de identificación, de expresión, de estrecha correspondencia con la realidad total del hombre que, como se lo dijo Hamlet a Horacio, tiene más cosas en el cielo y en la tierra de lo que imagina su filosofía. ♦

NOVEDADES PAIDOS EN SU 25 ANIVERSARIO

DE GIDE A SARTRE
Puntos de Partida
F. Jeanson

TIEMPO Y NOVELA
J. Pouillon

En su librería y en
LIBRERÍA PAIDOS:

Galería Las Heras (Las Heras y
Cánning) Buenos Aires

Galería Rivadavia (San Luis 1838)
Mar del Plata

*oscar
collazos*

CONTRA-RESPUESTA
PARA ARMAR
(carta abierta a Julio Cortázar)

Admirado amigo y compañero: En "El primer Wells" Jorge Luis Borges escribía algo que con el tiempo y pese a su terco conservatismo, se ha vuelto implacablemente dialéctico: *"Quiénes dicen que el arte no debe propagar doctrinas suelen referirse a doctrinas contrarias a las suyas"*.

Claro está, el arma es de doble filo, incluso en el más obstinado aristócrata de nuestros escritores vivos, y no corresponde empezar un debate sobre esta base, sobre todo porque alrededor de Borges todo debate está cerrado y el papel desempeñado por su gran obra literaria ya está suficientemente esclarecido, aunque acotaciones y anotaciones vayan y vengan.

El caso es que la cita de Borges sí puede introducirnos en un diálogo que podría quedarse en la parálisis, sobre todo si pensamos que en nuestro caso está pasando o podría pasar lo que en ciertas broncas: a un hombre le dan un golpe bajo y lo soporta. Tres ganchos y los resiste. Un tonto insulto y lo acepta. Un asedio estúpido y lo soslaya. Pero de pronto decide que con el próximo roce será suficiente, no importa de quien venga, porque ya él ha decidido que el cántaro al fin se rompe y no más "macaneo". Como en el 20 de julio de mi país, he sido el "Florero de Llorente" y una de las satisfacciones que me quedan, después de la fría y minuciosa lectura de su ensayo, es pensar que este Cronopio tiene una vez más la razón y que para reafirmarla ha recurrido a la hipérbole de mis planteamientos, así como el mortificado del cuento ha decidido hacer del primer roce una trompada o del más leve susurro una gritería en su contra. Como en el letrero de Mayo-68-París:

"EXAGERAR ES YA UN COMIENZO DE INVENCION".

Pensaba que después de esta lectura una carta privada a Julio Cortázar sería suficiente para explicar mi perfecto acuerdo con sus exposiciones. Pero como en este caso la imagen que usted da de mi ensayo me convierte en una especie de terrorista-parricida-dogmático-zhdanovista torpemente insurrecto, con-

sidero justo abrir la carta para que la "discusión" se "cierre", al menos por ahora, en la sensatez. Hay un elemento alentador de por medio: si como lector sigo admirando (¡qué importa esto!) la obra narrativa de Julio Cortázar (reservo mis simpatías hacia 62, en una zona llena de escepticismo), como espectador de una trayectoria creadora y moral sigo creyendo que usted difícilmente podrá decepcionarnos y menos cuando hay de por medio una conducta civil y una pasión literaria, irreversible, que lo coloca como un modelo, no para armar, sino para viviseccionar en toda su importancia ética y artística.

Tal vez, inconscientemente, me haya arrastrado una explicable fiebre parricida. No podría negarlo, y aceptarlo me pondría en el difícil trance de una orfandad que como escritor, casi principiante, no podría tolerar. Todavía el "Padre" (o los "padres"), las dos generaciones precedentes, nos siguen nutriendo y nuestro "miedo a la libertad" (cf. Fromm) no sólo es psicológico sino histórico: de Cortázar, Carpentier, Lezama Lima, Octavio Paz o Leopoldo Marechal no hemos acabado aún de asimilar su "tierno" y estimulante "tutelaje" y —al menos en mi caso, tal vez insignificante— el parricidio sería una forma de suicidio cultural.

OSCAR
COLLAZOS

"La búsqueda de un futuro termina siempre con la reconquista de un pasado. Ese pasado no es menos nuevo que el futuro: es un pasado reinventado." (Octavio Paz.)

¿Dónde estaría la "culpa" o la "traición" de los viejos? ¿En haber aportado y seguir aportando una inusitada riqueza verbal e interpretativa, unas opciones creativas, un "estilo", unas alternativas múltiples de enfrentarse a la creación o al pensamiento contemporáneo, o en la profunda ética que alientan obras como *Rayuela*, *El siglo de las luces*, *Paradiso*, *El laberinto de la soledad* o *Adán Buenosayres*? No sería necesario insistir en lo que creo es la realidad o las posibilidades que ello ofrece; en todas sus dimensiones: su ensayo, Cortázar, es más que ilustrativo, y aunque ahora el "Florero de Llorente" sea yo provocando una argumentación que me mal-interpreta (aun en su justicia), tengo todo el derecho de sacudirme porque el arrinconamiento es injusto y de ninguna manera creo responder a la imagen hiperbolizada que de mis conceptos ha hecho usted en su respuesta.

Entiendo que mi artículo, al rozar juicios suyos, agotó la paciencia (ya perturbada por tantas tontas incriminaciones que de la "derecha" o la "izquierda" se le hacen) y que posiblemente yo haya ofrecido la oportunidad de decir, de una vez por todas, aquellas cosas que jamás comprenderán quienes le reclaman a la literatura y al escritor un programa de sumisión dogmática, el estrechamiento de sus visiones o la "necesidad" de trazar antes que una "espiral" una torpe "circunferencia". Ya sabemos el camino que "abre" (léase: *cierra*) toda creación condicionada por una fuerza que se da fuera de la elección profunda de nuestra órbita de intereses u obsesiones culturales, estéticas e ideológicas. Por ahí está abierto el camino al oportunismo o las hierbas desbrozadas para que pase campante la mediocridad. No sobraría repetir el sartreano concepto de la "elección" para describir la órbita en que habrá de moverse todo acto creador, toda conducta moral. Al menos hasta ahora, en los dos tipos de sociedad que "coexisten" en el siglo XX, los programas "vanguardistas" acabaron exasperándose en la retórica y los "contenidistas" en el mani-

queísmo o el dogma. También en la traición, no sólo del arte, sino de la pretendida "realidad". Una lectura desapasionada de mi texto (incluso pensando en la beligerancia que lo animaba) podrá entresacar las ideas centrales o, si se prefiere, periféricas que lo producen.

(1) Reaccionar contra un estado artificial creado por un aparato editorial que a la confusión del nuevo lector ha agregado la imposición arbitraria e indiscriminada de productos literarios. Es innegable que, amparándose en la importancia y representatividad de un coherente grupo de autores, se ha estado creando la engañosa visión de un apogeo que parece sumir a lectores y consumidores en la ilusión de que todas las cosas están de maravilla, después de nosotros el diluvio, porque en mi reino no se oculta la diaria genialidad.

(2) Esbozar una preocupación alrededor de las posibilidades de un casamiento entre nuestro aparato conceptual y nuestra propia obra, de manera que tras esta comunión empiece a borrarse la perspectiva de una escisión, esa escisión que a lo largo de nuestra historia literaria hace posible, por ejemplo, que un Chocano sea un buen poeta modernista y también un sucio lacayo de Estrada Cabrera. Un perfecto *salaud*. Que Lugones involucone, en la hora del positivismo, hacia un *conservatismo* aristocrático y no podamos por ello negarle su importancia literaria. Que el más grande creador de una "fundación mitológica" y uno de los prestidigitadores de la cultura más decisivos de nuestro siglo literario sea la infamia de una ceguera teñida de relámpagos fascitoides. Que la primera posibilidad surrealista de nuestra novela (y primer reto al estancamiento posterior de la "novela telúrica") sea también el Señor Embajador de un gobierno represivo y se consuma en las prebendas oficiales del Señor Presidente o la Academia Sueca. Que el "pensamiento" o el no-pensamiento siga siendo la vergüenza de quienes han ejercido a niveles extraordinarios o decorosos la creación literaria. En síntesis, esta búsqueda (sí, programática, ¿por qué no?) es perfectamente explicable en una generación que para enjuiciar a Borges o a Miguel Ángel Asturias no tiene razones morales para olvidarse de lo que representan en el orden de sus actitudes civiles. Esta idea tiene que atormentarnos. Pienso que si todavía en la sociedad capitalista es previsible esta escisión (su naturaleza misma la hace posible), el futuro socialista de la América latina tendrá que insertar en su desenvolvimiento revolucionario a un escritor capaz de responder no sólo con la función específica de su arte sino con una conciencia que la habilite para la comprensión y operatividad de su pensamiento en la revolución.

Aquí se encuentra una de las mayores preocupaciones de mi ensayo y si su lectura ha sido injusta, por lo menos creo que mi papel de "provocador" ha "producido" un texto que como "Literatura en la revolución y revolución en la literatura" prueba que no es a usted, Julio Cortázar, a quien me dirijo, sino a una generación que aún se debate en la confusión y que trata de estructurar su nueva identidad. Son, a su vez, mis propios interrogantes, con una honesta conciencia de sus limitaciones.

De ninguna manera, compañero Julio, serán los padres culpables de la eventual impotencia de los hijos. Lo que proclamo aquí es el derecho de matar la borrachera de los padres, sus traspies, sus llegadas tarde a una hora que está marcada por la revolución. También sus ausencias. Es la necesidad de impug-

CONTRA-
RESPUESTA
PARA ARMAR

nación más global. Que si se piensa subvertir el orden de un lenguaje, la cifra inmóvil de unas formas insuficientes como vehículo de expresión, o armarnos de una capacidad explorativa que descubra y revierta de la realidad sus zonas más escondidas y de la conducta humana sus resortes más complejos y de nuestro aparato social dominante sus burdas trampas represivas, también tendrá que pensarse en la impugnación racional y militante de un orden político, económico y cultural.

Proclamar el derecho de *integralidad* en un momento en que, como conducta dominante, el escritor tiende a compartimentarse, a dejar zonas intocables, a definir (sólo por ello) el acto creador (bien, regular, mal o excepcionalmente ejecutado) como su única y absoluta responsabilidad ética. El ejemplo suyo ilustra lo contrario: usted es Julio Cortázar, admirado, seguido, pensado, discutido, debatido, asediado, leído por una juventud que también sabe de su conducta moral, que a la ética de su obra adiciona la de su pensamiento y actitudes.

OSCAR
COLLAZOS

Ciertamente (y lo confieso con la tranquilidad que la experiencia socialista produce al habituarnos a un *harakiri* moral y a la permanente revisión de nuestra conducta), no sería 62 el objeto de una acusación de desviacionismo, escapismo, involución o traición. Pero cuando cito el riesgo de endiosamiento o soberbia producido por un pensamiento, por un *intelectual* que se mueve en esquemas ideológicos que quieren dar el *mot d'ordre* de la honestidad o la definición de una permanente conducta crítica, no puedo dejar de pensar en el gran novelista Mario Vargas Llosa dándole lecciones de política internacional y sensatez —desde una tribuna reaccionaria— a Fidel Castro, cuando la ocupación o “invasión” a Checoslovaquia. No puedo dejar de pensar en tantos escritores (más que buenos, excelentes) complacidos por sus invitaciones a Washington, con la libertad que me dan, los compromisos que no me exigen, etcétera. Y no sólo pienso en las sutilezas (de sobra conocidas) con que el imperialismo seduce. Pienso también en una vanguardia revolucionaria que en los Estados Unidos desafía toda seguridad, se arroja al terror policial, entra y se confina en las prisiones tratando de darle coherencia y significación a la lucha antirracista y antimperialista. Para hablar en cifras literarias pienso en Eldridge Cleaver, en Hue Newton, en Norman Mailer, en Susan Sontag, en los estudiantes blancos, en los estudiantes negros para quienes Washington University o Iowa importan un carajo, como no sea para minarlos y aterrorizarles toda su jerarquía, las mismas que declaran huéspedes de honor a nuestros escritores de “izquierda”.

Y en última instancia, es perfectamente sensato pensar que en un momento dado la confusión incida en ese cuerpo de valores que estructura toda obra de arte.

Como no pretendo discutir con las razones de orden técnico que usted elabora con tanta lucidez, ni sobre la concepción del *realismo* o la *realidad*, ni sobre un parricidio jamás pensado, permítame extender o ampliar algunos puntos apenas enunciados en mi ensayo y que, posiblemente, dado su esquematismo, hayan producido el malestar de su respuesta.

Cuando digo que las perspectivas (próximas) de la novela latinoamericana se encuentran más abiertas en aquellas obras que registran una serie de imper-

fecciones, que esbozan una voluntad de aprehensión más radical, menos tranquilizadora de la realidad, trabajo también con la posibilidad futura de esa obra total en que pueda llegar a desaparecer la idea de novelas-revolucionarias-por-su-contenido y novelas revolucionarias por su forma. Es claro: no podría moverme en los terrenos de la utopía. Es previsible también que llegará un momento en que la literatura, liberada de todas las presiones, desenajenada en el hombre que la produce y consume, será la *Literatura*, un acto de expresión, fabulación, mitificación o recreación absoluto. Muy bien: hay que celebrar a quienes — como usted — prefiguran ese momento en ricas exploraciones de todo orden.

Que el momento de aprehensión de lo concreto-inmediato pueda llevar también a la búsqueda en espiral de la conducta humana, en sus diversas implicaciones. No es la obra genial. Es la *Obra*, con unas características — para el caso — ni “balzaquianas” ni “robbegrilletescas”, ni “históricas”, ni “objetales”, ni “épicas” ni “sicológicas”. Es la posibilidad de la nueva obra que, en una *summa* que define la “tradición y ruptura”, no en el parricidio ni en las negaciones rotundas, sino en la conciencia de que todo el devenir de la literatura puede ser un presente asumido críticamente en la síntesis. Al menos es un proyecto, al menos hay obras que en literatura latinoamericana buscan asumirlo, y pienso que en *Los hombres de a caballo* no sólo se ha buscado trazar la trayectoria de una casta militar, con sus leyendas, temores y conspiraciones, impotencias y prepotencias, sino en esa parte de la intimidad que los mueve, en ese cerco familiar y primario que determina, en primera instancia, el poderío; en esa crónica de la historia haciéndoles su vocación de dominio, en esa desnudez que, antes del coito, describe sus cobardías, sus inhibiciones.

Pienso en el proyecto novelístico que esbozan y desarrollan (sí, parcialmente) obras como *José Trigo* de Fernando del Paso, *La casa grande* de Alvaro Cepeda Samudio, *País portátil* de González León, *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco. También en esa tentativa aglutinante, clausura de treinta años de trampas, vergüenzas y mistificaciones, en esa tentativa feliz llamada *Señas de identidad* de Juan Goytisolo.

El riesgo de esta experimentación en un nivel específico de formas, es objeto de nuestras sospechas. Sí: toda creación es un riesgo, un subir perseguido por la escalera que da a la terraza sabiendo que abajo no habrá bomberos-salvavidas ni encima escapatoria posible. Por aquí el riesgo es mayor: entrevemos en el paso siguiente una falsificación, ese momento en que los “estilemas” empiezan a ser utilizados en una literatura bajo apariencia de “vanguardia” y en que las búsquedas se congelan en la retórica y la espiral se ensancha hasta lo inapresable. Es un momento en que las formas literarias son elementos de seducción, conquista alardeada, golpes bajos, caricias que se rechazan, excitación repentina y fugaz, orgasmo precoz. También el momento en que las formas dejan de corresponderse con sus “contenidos”, cuando éstos vienen a ser elementos de seducción dirigidos a cierta élite de lectores que ya distingue, primariamente, ciertos niveles de calidad a partir de las formas desarrolladas.

Es ésta, más o menos, mi impugnación a *Cambio de piel*. Pensando en el proyecto que desarrolla (temáticamente) no puedo dejar de ver un desajuste, una cierta refinada banalización o retorización del Mito propuesto: un desajuste entre la estructura novelística y la standarización cosmopolita de su lenguaje. Tampoco

CONTRA-
RESPUESTA
PARA ARMAR

podría hacer oídos sordos a una teorización que acompaña a la novela: según Fuentes la hora de la novela latinoamericana está marcada por Sears, por las *public-relations*, los *self-services*, los enlatados, coca-cola, el artificio del consumo, única posibilidad de aprehensión de lo latinoamericano. Parece decir.

Defensa: Si después de *Ficciones* nos hallamos con un *Adán Buenosayres* que ha desbrozado el frío laberinto borgiano o la mitología urbana de un Buenos Aires perdido y ha casado cielo e infierno, historia, comedia, anécdota, erudición, hipérbole y conductas en una gran novela culta; si después de Marechal encontramos *Bestiario* y *Final de juego* y *Rayuela* casando a Borges y a Macedonio, a Girondo y a Marechal, ya todo lo empezamos a ver coherente, posible, feliz, cómo podría ser un parricida, ahora, ¿cómo? Sobre todo explicando, justificando y celebrando este encadenamiento que es toda obra dando el salto hacia el peldaño siguiente, porque el otro pie está dejando al que le precede.

Aclaración e hipótesis: Cuando afirmo que el carácter novedoso de ciertos "estilemas" tiende a desajustar la correspondencia entre estructuras literarias y contextos reales en la actual narrativa latinoamericana, prefiero remitirme a un fenómeno ya registrado en las "sociedades de consumo" en donde, por un proceso de "popularización" del producto artístico, los elementos formales en un momento desempeñaron un papel transformador, asimilados a la nueva búsqueda de expresión del mundo industrial, han sido absorbidos por una subcultura del consumo "masivo". (Por ejemplo: los elementos plásticos que el *pop* incorporó para darle presencia corpórea a una superposición crítica de factores, para darle presencia al mundo alienante de los objetos y liberar a la pintura de su dimensionalidad, han sido reasimilados por un aparato de producción masiva para darles una funcionalidad de consumo cargada de contenidos equívocos. De la misma manera, por ejemplo, las formas cinematográficas, serán puestas en funcionamiento, desprendidas de las razones que las generan, condicionando a un receptor, conformando toda una caracterización tramposa del "midcult".)

Si bien es cierto que estos factores son específicamente determinantes en las sociedades industrializadas, no podemos desconocer que al entrar la América latina en un período de industrialización fragmentaria y al ser instaurado (en el mercado editorial) un aparato de producción que parte del modelo "desarrollado", el condicionamiento al escritor se hace más posible, los riesgos se abren peligrosamente, las trampas se arman atractivamente y —en lo que estas notas tienen de reflexión— es a una generación que emerge a quien se dirigen.

Habría que aclarar que el término *realidad* es utilizado aquí en su acepción más amplia, no queriendo significar con él sino los múltiples fragmentos que ella genera, desde el hecho cultural al imaginario, desde lo concreto-histórico a lo mítico. Compañero Cortázar: ya está claro que cualquier discusión sobre la realidad o el "realismo" tendrá que remitirnos al cuerpo cultural que mueve la comunidad en que nos desplazamos y que como en eso de la "personalidad neurótica" no hay un ojo que dictamine sino muchas miradas que la explican o excluyen. Como la idea de la verosimilitud, no es fácil entrar a determinarla desde una idea, maniquea y cerrada, concebida desde cierta perspectiva de lo *real*. La discusión no corresponde a los límites de estas aclaraciones y pienso que podríamos estar de acuerdo en este punto. Si la discusión de "formas" y contenidos" ha sido rebasada y agotada en el plano teórico, no ha sucedido así en la práctica. Es

decir, la existencia de un conjunto de obras recientemente publicadas nos prueba lo contrario: la confusión existe, los narradores más jóvenes "seguimos afectados por la vieja escisión" o hay una posibilidad visible de olvido ante lo *expresable*.

Si no podemos darle la razón a don Manuel Pedro González cuando ataca *Rayuela*, *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y otras novelas actuales, acusándolas de mimetismo, tampoco podemos dársela a quienes ven en estas obras sólo un conjunto de procedimientos estilísticos separados de las necesidades que ellas mismas se han creado como plan novelístico y expresivo en desarrollo. La confusión de M.P.G. está en separar la "autenticidad" de una realidad expresada en las formas que ésta expropia, transformándolas, de otros modelos existentes. También en reducir la cultura a una especie de circuito cerrado, impermeable, nacido y desenvuelto en términos de interacción absoluta o de "generación espontánea". Con *La ciudad y los perros* (antes Arguedas con *Los ríos profundos*) Vargas Llosa nos llama la atención sobre la adolescencia, sobre esa zona tenebrosa y alienante, represiva y deformada de nuestra vida, allí en donde las instituciones y sus valores descargan implacablemente, bajo la apariencia de autoridad, todas las deformaciones del mundo adulto, es decir, el mundo del poder cifrado en un código familiar, religioso y social en aplicación. La adolescencia entra, de pronto, a ser el punto de partida de una narrativa o de una buena parte de nuestra más reciente novelística. Pero mientras busca romper con la retórica, con la solemnidad, con las convenciones lingüísticas, con los ordenamientos "tradicionales", va entrando en otra retórica: la facilidad de la expresión se vuelve desenfado, se hace burla o humorada, pero impotencia ante el mundo represivo del adulto, un decir *no* a regañadientes. Me atrevería a decir que en sus propósitos de des-retorización, muchos narradores han vuelto de la intimidad un débil mito de incomprendidos. Como ve usted, me estoy dirigiendo con preocupaciones que son mías, nuestras, a un bloque más o menos generacional.

Nuestra osadía puede llegar a ser superior al objeto de la aventura. Como pasa con ciertos terroristas, hay que poner la bomba, no importa dónde, hay que ponerla porque vale más la emoción secreta del estallido que el terror y la amenaza que ella pueda representar frente a la autoridad o el orden dominante. Ponerla no obedece a un plan que subvierte operativamente el orden policíaco y lo lleve a temer la existencia de una fuerza en funcionamiento. Ponerla es un acto desesperado y solitario. Poner las palabras en funcionamiento, trastornar la sintaxis, darle osadía a los ordenamientos verbales no equivale muchas veces a una necesidad esencial de comunicación, de correspondencia, sino — sencillamente — a "probar" que se es capaz de la osadía, de poner la bomba que el rebelde pone para "probarse" su capacidad de disolución solitaria.

Es muy posible que el sueño de estar creando un lenguaje excepcionalmente dinámico y efectivamente instrumental se desbarate en el mismo momento en que éste deje de corresponder a la *realidad* (concreta o imaginaria) que va generando la historia o la conducta humana. Pienso (para dar un ejemplo que ha de serle familiar) que si el lenguaje desarrollado en *Zazie dans le métro* operara en la actualidad francesa, en el espacio histórico que registra Francia en el momento, esa magnífica picaresca de Queneau sería susceptible de remodelación, etcétera. *Una llamada*: ¿No le parece curioso este inusitado interés por la obra de Louis Ferdinand Céline o las "tiradas" populares de Cendrars? ¿No será

CONTRA-
RESPUESTA
PARA ARMAR

acaso que tras la encerrona del "nouveau-roman" los lectores busquen, de nuevo, esa insolencia, esa cuota de barbarie, esa violencia y esa frescura intransigente de *El hombre fulminado* o *El viaje al fondo de la noche*? ¿No se corresponderán mejor a un estado espiritual de congestión, de cólera, de libertad trastornada? Esto acaba de asaltarme, y creo que tiene alguna justificación en las notas de esta carta. *Volviendo*: Descarte usted, compañero Cortázar, su acusación de parricidio, que todavía creo en las deudas contraídas con *Museo de la eterna*, prefigurando un proyecto novelístico o con *Espantapájaros* de Gironde, dándole a su Erótica ese sentido que volvemos a oler en *Rayuela*, remodelado extensamente. Si no sería capaz de matar a los abuelos, cómo podría gritar: "Muchachos, ¡maten a Cortázar!".

Reflexión: Después de la experiencia soviética posterior a los años treinta; después de la hecatombe del indigenismo; después de los esquematismos de Boedo y los delirios "agoristas"; después de la demagógica actividad de una crítica que jamás *entraba* en la literatura para aterrorizarla con exigencias exteriores a un proyecto de expresión; después de todo, compañero Cortázar, qué difícil sería ser "contenidista", como qué injusto encontrar en mis notas sólo un llamado al oportunismo o al maniqueísmo que siempre ha entrañado concebir la literatura como un *decir cosas* soslayando el rigor, las búsquedas, las treguas, los saltos sorpresivos, lo inesperado, la inteligencia y esa órbita que entre la realidad y el mito traza la imaginación.

Jamás he pensado descartar las hipótesis de trabajo y, por el contrario, siendo un escritor apenas principiante (no puedo evitar esta cita, modesta, tímida) sería como negarme la posibilidad de una apoyatura (como dicen ustedes, los argentinos) en la que la creación tuviera todos los riesgos de la aventura, incluso el del fracaso.

"La escritura artesanal, colocada en el interior del patrimonio burgués, no afecta ningún orden. El escritor, eximido de otros combates, posee una pasión que lo justifica: el parto de la forma." (Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, París, Ed. du Seuil, 1953).

Cita más o menos gratuita: Cien años de soledad: la aprehensión de una historia que la cultura "civilizada" ha ido olvidando. Aprehensión y reto porque

SUDAMERICANA LE PROPONE:

EL VALLE DE LAS HAMACAS

Manlio Argueta

Colección Espejo - 160 págs.

MOBY DICK O LA BALLENA BLANCA

Herman Melville

Obras maestras del Fondo Nacional de las Artes - 2 volúmenes: 914 págs.

IMAGENES, IMAGENES

Roger Callois

126 págs.

LAS PUERTAS DE LA PERCEPCION / CIELO E INFIERNO

Aldoux Huxley

Colección Índice - 174 págs.

EDITORIAL SUDAMERICANA / HUMBERTO 1° 545 - BS. AS.

cada palabra dicha o escrita, cada situación recreada o hiperbolizada, cada anécdota mitificada es la confirmación cultural de un retraso que se asume en lo que es y representa: desafío, violencia, mito y soledad. Poder de imaginación: la libertad —como en ese no olvidado ideal surrealista— es plena, total.

No, no va a resultar ociosa la cita de Franz Fanon:

"Para asegurar la salvación, para escapar a la supremacía de la cultura blanca, el colonizado siente la necesidad de volver hacia las raíces ignoradas, de perderse, suceda lo que suceda, en este pueblo bárbaro."

Es el pueblo que descubre el hielo en el siglo XIX, que cumple su medioevo en el "siglo de las luces" o que llega a la prosperidad fugaz en el momento del pillaje imperialista.

"La obra literaria no es el simple reflejo de una conciencia colectiva real y dada, sino el resultado, a un nivel de coherencia muy elevado, de las tendencias propias de la conciencia de tal o cual grupo, conciencia que es preciso concebir como una realidad dinámica, orientada hacia un cierto estado de equilibrio." — (Lucien Goldman, *Pour une sociologie du roman...*)

Es difícil, compañero Cortázar, que nacidos, crecidos, violentados, deformados y subvertidos en la "conciencia" de un grupo o subgrupo social, muchos escritores jóvenes podamos movernos en una "zona sagrada" (o "rosa") cuando todavía demonios y terrores nos asedian y cuando la vocación empieza definiéndose en medio del pavor, del asedio, por no ser más patético y decir, en medio del hambre y del diario condicionamiento de nuestra conciencia. Ciertamente, es posible que entre las puertas del cielo y las de la tierra estén nuestras cosas, como estaban las de Hamlet o luego las de Blake, pero las de la tierra no se han abierto del todo y usted comprenderá que sólo en el dominio de este terreno, la casa que habitamos, las palabras que decimos, la tierra que nos deja de ser hostil, sólo en ese terreno será posible pensar en las cosas del cielo, aunque yo no dejaría a un lado la posibilidad de que alguien siga pensando en los huevos del gallo o que en el limbo un eje mire hacia el infierno y el otro despunte hacia el cielo, con dramatismo, como Oliveira —signo de una tremenda escisión— se debate en un París que lo encierra y en un país que le será extraño e imposible.

Si alguna posibilidad de negación nos queda (ésta sí justa, ésta sí plena, tierna y definitiva) es la de estar parados con las piernas abiertas en dos mundos.

El modernismo fue el deslumbramiento vergonzante.

La "vanguardia", la mimesis. Después de cuarenta años es el drama de una cultura que busca su identidad tanto en el rechazo de la sumisión colonial como en el reordenamiento de su historia.

Por lo menos hoy, entrando en otra década, sería justo que ni el deslumbramiento modernista, ni la mimesis "vanguardista", ni el drama de la escisión fueran los signos fatales de nuestra definición. De cada uno de estos momentos surgieron las fiebres y delirios. Al desprenderse de ellas fueron quedando Darío y Casals, Martí y Lugones; después Vallejo o Neruda, Borges o Marechal. De este momento, del instante en que se ha buscado ya la conformación de una idea más coherente de nuestro continente, sólo la asunción plena de nuestros valores puede irnos salvando. Entienda usted que mis notas buscan, al menos, ordenar estas ideas y para ello saltamos al ring, en el primer round, sin la toalla

CONTRA-
RESPUESTA
PARA ARMAR

del *manager*, entregados a nuestra suerte. ¿Por qué no, en tanto escritores o en tanto lectores, no podríamos sentirnos "macaneados" o levemente exasperados por obras que dejan de decirnos o de inquietarnos? Tal vez el diario terror, la repetida inseguridad, nos impidan ver lo que se esconde detrás de *62* o *Cambio de piel*. En ese caso no haremos otra cosa que esperar, con la mejor buena fe, el día en que nos sugieran las trascendencias de sus Mitos, o digan de esa "otra alienación". Por el momento tenemos todo el derecho de ser latinoamericanos contemporáneos.

Creo que aunque tengamos la oportunidad de ponernos de acuerdo sobre nuestras razones y al lector le hayamos ofrecido aclaraciones y opciones, somos de cierta forma dos experiencias culturales tratando de entablar diálogo, dos infernos buscando su conciliación. Pero, ante todo, compañero Cortázar, no seremos Usted y Yo los enfrentados, sino *Nosotros* (usted, todos, yo, quienes creemos que "hay una cosa que se llama tiempo" y éste se nos da en exigencias de conducta moral), *Nosotros* contra *Ellos*, en una lucha en la cual usted ya sabe dónde está y nosotros sentimos que está de nuestra parte, como en esas viejas películas de *sheriffs* y bandidos.

Al final de esta carta pienso que nuestro diálogo, efectivamente, no ha sido de sordos.

Con la admiración y el respeto que usted me produce, reciba un abrazo fraternal. ♦

OSCAR
COLLAZOS

novedades

NOVELISTAS DE NUESTRA EPOCA

Raymond Queneau: **LOS HIJOS DEL VIEJO LIMON**, 284 págs., \$ 9.50.
Ricardo Martin: **LOS OJOS Y LA BOCA**, 128 págs., \$ 4.50.

ACABAN DE APARECER

Eduardo González Víaña: **BATALLA DE FELIPE EN LA CASA DE PALOMAS**
Novelistas de Nuestra Epoca

Magda B. Arnold: **EMOCION Y PERSONALIDAD** (2 tomos).

Biblioteca de Psicología, Psiquiatría y Psicoanálisis

Alberto M. Salas y Miguel Guerin: **FLORESTA DE INDIAS**.
Prisma

Robert Graves: **LA DIOSA BLANCA**. Los Fundamentos de la Cultura

León Benarós: **MEMORIAS ARDIENTES**. Poetas de Ayer y de Hoy

Carlo Goldoni: **PAMELA NUBIL, MIRANDOLINA, LA VIUDA ASTUTA**.

Biblioteca Clásica y Contemporánea

José Ingenieros: **TRATADO DEL AMOR**. Biblioteca Clásica y Contemporánea.



EDITORIAL LOSADA S.A. - Alsina 1131 - T. E. 38-7267 - Bs. As.
Montevideo - Santiago de Chile - Lima - Bogotá

*bernardo
kordon*

ESTACION
TERMINAL

destinatario: *kordon*
destino: *bares*
texto: *stop*

Me estoy muriendo aquí tirado en el sofá y tengo miedo de la crueldad de las cosas. Me rodean con la impasibilidad de quienes desconocen la muerte. Yo parto y ellas se quedan. Porque morir es separarse de las cosas. Uno creía poseerlas, pero al final resulta al revés: son ellas las que se quedan y nunca solas. Antiguamente se enterraba a los guerreros con el caballo y las armas, a los campesinos con el arado y los bueyes, a los amantes con sus mujeres. Después se fue perdiendo el respeto a los muertos y los despojaron de sus pertenencias: al guerrero le dejaron apenas un momento la espada y el escudo sobre la tumba, al campesino lo enterraron con las representaciones de sus bienes en barro cocido, las mujeres engañaron al esposo y al amante con algunas lágrimas. Los muertos quedaron lastimosamente solos.

Bellos y feroces como tigres inmóviles, los objetos tienen historias que nunca terminan. Nos engullen y a otra cosa. Quiero contemplar a los dioses inmortales: los objetos y su opulenta acumulación: la ciudad. Pues el mensaje recibido es claro: destino *bares*. Un destino como cualquier otro: rigurosamente casual. Texto a transmitir: *stop*. Nada que agregar antes o después. Un imperativo cero, sin siquiera un punto final.

Si las cosas no se preocupan por mí, en cambio yo sufro por ellas. Siento la aspereza de la tela del sofá, veo el vetado de la madera, la luz en el cristal. Pues todo comienza y termina con los sentidos. Porque yo y el mundo no morimos juntos. Los queridos objetos siguen allí y me traicionarán como ya traicionaron a otros. Las últimas fuerzas sirven para las últimas posesiones. Busco algún objeto para asir. ¿Qué sé yo de esta codorniz de marfil que traje de China? Acurrucada se ofrece y se retrae a esa caricia que reclama y recela. Siempre

ESPECIAL PARA
NUEVOS AIRES

me atemorizó descubrir el secreto de la vida en su cabecita de pico entreabierto que deja ver la puntita de la lengua. Dos piedritas negras iluminan a perpetuidad esa dura mirada de pájaro, en contraste con el cuello, donde el marfil parece ablandarse en la curva del buche. Complicada arquitectura de pájaro, genialmente resuelta con las líneas geométricas del plumaje. Todo hecho para ejercicio y deleite del tacto. El marfil se siente aterciopelado en el pecho, cortante en el pico, ríspido como un caparazón de tortuga las salientes plumas de la cola, frágiles y escamosas las patas replegadas en el vientre. Ahí el marfil adquirió su tono más amarillento y acumuló el calor de las manos que lo acariciaron durante siglos, mientras las manos que crearon esta perfección ya se secaban y resecaban, confundidas con la greda de la provincia de Hopeh. Mi codorniz sobrevivió al genial y seguramente miserable artista y a todos los mandarines que creyeron poseerla. La llevé de una tienda del mercado Tong An (en 1957) donde se vendían tallas de jade y de marfil para los viejos cultivadores del gozo del tacto. Los refinados buscaban los objetos para acariciar de acuerdo con su sensibilidad personal: algunos preferían palpar una nuez tallada, o hacer girar entre los dedos varios cilindros de piedras pulidas o bien apretar en la mano un escamoso pez tallado en jade. La codorniz me costó unos pocos yuanes y me alejé del bazar con la idea de haber hurtado algo maravilloso, un objeto evidentemente mágico del viejo Pekín. Ahora descubro que de cualquier posición la mirada de la codorniz me sigue y me quema con las chispas negras de sus ojos. Puede quedar olvidada en el fondo de un baúl y seguirá mirando por los siglos. Finalmente alguien va a desenterrarla algún día y entonces se entregará en la misma posición, entreabierto el pico y brillantes los ojos, y claro que más amarillenta la panza tersa y cálida, pues los objetos son inmortales e imponen su voluntad. ¿Quién encontró a quién en el mercado Tong An? Si yo volviera a nacer buscaría un objeto para adorar y lo haría durante toda la vida, hasta obtener la retribución de ese amor. De modo que cuando vuelva a morir ese objeto no me abandone nunca. Puede ser un fetiche de materia corriente —digamos una piedra o un trozo de metal— que se ilumine bajo mi mirada, exista solamente con mi presencia y desaparezca con mi ausencia. Mejor dicho un objeto que sea yo mismo y exista para siempre. Creo que en una época remota estuve a punto de encontrarlo. Quizás pueda recordar cuándo y cómo fue. Aún me queda un instante de vida: tiempo suficiente para esperar una revelación. Quizás llegue en el último momento, así como llegaba el muchacho salvador en la película de cowboy. Me incorporo a medias, pretendo hacerlo con toda mi voluntad para alcanzar la codorniz. Extiendo la mano, me arde la avidez en las yemas de los dedos, veo temblar las uñas y no alcanzo a tocar el amarillento marfil. Me da miedo su contacto y cualquier otro contacto. Estoy replegado en mí mismo, un feto preparado para explorar otro mundo, nuevamente listo para un laborioso parto.

Abro los ojos y trato de ver. Los sonidos me envuelven y revientan en mis oídos. Me fascinan los guiños de las luces, palpo las misteriosas formas de las cosas. Muero rodeado de libros y no recuerdo ninguno. Seguramente mientras leía, mis sentidos seguían explorando el mundo (como en mi primer día), no por la lectura sino por los sonidos que llegaban de la calle, un rayo de luz que de pronto surca la habitación, el descubrimiento del ángulo de un mueble, la

textura de una tela. Ahora le digo basta a la vida, pero mis sentidos se aferran a las cosas. Los sentidos no me pertenecieron al nacer y tampoco me pertenecen al morir. Extiendo la mano y busco la codorniz de marfil, ya fuera de mi alcance. Las cosas me rodean, me engullen. Estoy resignado pero mis sentidos no quieren morir y gimen quedamente como cachorros que se estuvieran ahogando en una palangana.

Entonces me mueve un impulso más fuerte que yo mismo y es el de siempre: partir. Muchas veces me propuse tomar el colectivo 252 hasta el final del recorrido. Llegó pues el momento de emprender ese viaje tantas veces postergado. No me sentía con fuerzas para hacer otra cosa que partir.

El colectivo 252 —amarillo con firuletes negros y colorados— asoma cautelosamente su trompa por la esquina de Anchorena. Estoy pues en el barrio del Abasto, en la calle San Luis. Por aquí el tráfico (desviado de la avenida Córdoba por la mano única) se abalanza hacia el centro, pero nada puede contra el carácter de este rincón del Abasto: los mecánicos continúan reparando los coches bajo los árboles, tan bocones como sus hijos que siguen jugando los interminables partidos de fútbol sobre el empedrado.

El muro gris de un garage ocupa la mitad de la cuadra: allí se apoya la fila de pasajeros. Se ven cansados de una larga espera. Cargan bolsones con ropa de trabajo, herramientas, algunas compras o restos de comida. Nadie sube al colectivo que acaba de detenerse.

—¿Llega hasta la estación? —pregunté a un tipo.

—¿A Once?

—No. A la estación Caraza. Allá voy: hasta la terminal.

—Este no. Quizás el otro.

Seguimos esperando el vehículo que nos llevará hasta el final. Aparece otro.

—¿Llega a la terminal? —preguntó ansiosamente el primero de la fila. El colectivero contestó torciendo la boca:

—¿No sabe leer? Ahí el cartel lo dice más grande que su cabeza: Villa Caraza y nada de estación terminal.

Sonreímos a modo de disculpa y esperamos el próximo coche, con la determinación de llegar al final del recorrido. Es fácil equivocarse porque hay varias líneas internas que cumplen distintos recorridos. Pero resulta imperdonable equivocarse de colectivo después de esperar días, semanas, años, la vida entera.

—Tarda en llegar, ¿no le parece? —me dijo alguien que estaba delante de mí. Coloradote el tipo y pura calavera. Me sonrió con un llanto. Esperaba con una bolsa a sus pies, repleta de tubos de plomo blando y panes duros: a lo mejor un plomero, quizás un criminal. Lo miré con temor y en seguida con agradecimiento: me invitaba a subir primero. Puse el pie en el estribo y pregunté:

—¿Llega a la estación terminal?

El conductor hizo un fugaz gesto de aprobación y me pasó el boleto. No me atreví a preguntarle cuánto costaba el viaje. Le entregué un billete de cien pesos. Al contar el vuelto pude determinar que el viaje a estación Caraza cuesta diecinueve pesos. No pude buscarle la cábala a la cifra. El plomero o criminal me empujó con su bolsa y encontré un asiento vacío. Gritó el chofer para que se corrieran varios pasajeros y se apretaran en el fondo. Después el interno

ESTACION
TERMINAL

23 de la línea 252 con recorrido hasta Estación Caraza inició el viaje por San Luis hasta la avenida Pueyrredón. Un lento avance por Plaza Once para orientarse por el infinito sur.

Aparecieron los vendedores para perorar y repartir lapiceras, estampas religiosas, turrone de maní, viejas revistas infantiles o de modas. No suben a los colectivos 132, 164, 308, 101, 16, 55 y otras líneas que corren por la misma avenida. Parecen conocer las particularidades de los pasajeros de la línea 252, gente dispuesta para un viaje sumamente largo y de problemático final. Los veo preocupados en meter un par de turrone en el bolsón, o permanecen absortos contemplando la estampita de la Virgen de Luján o de San Ceferino Namuncurá —un provincianito moreno y taciturno que llegó al estrellato, igual que Palito Ortega. E igualito a ambos subió un muchacho para ofrecernos la demostración de un aparato que abre la coca-cola y después la cierra herméticamente. Una mujer le compró cuatro aparatos por cien pesos y los metió en un bolsón que cargaba sobre la falda. Lo entreabrió con temor de mostrar su contenido. Alcancé a espiar que en ese bolsón cargaba toda su vida doméstica: muchos trapos, algunas botellas y seguramente —por el olor— algún pedazo de queso. Yo no llevaba ningún bolsón y sentí el frío del desamparo. ¡Siempre tan descuidado! Un viaje tan largo y sin siquiera un bocado en el bolsillo. Pero no hizo falta. Si la espera del vehículo fue muy larga, la llegada en cambio se produjo casi inmediatamente. Claro que hubo un último engaño. El conductor detuvo el colectivo en Villa Caraza y nos dijo:

—Hasta aquí nomás llego.

Fueron tan inútiles los ruegos como las maldiciones. Descendimos y echamos a caminar por esa calle sin pavimentar, rumbo a la estación terminal. Los postes de alumbrado y las casitas suburbanas empezaban a desdibujarse bajo una luz amarillenta.

—Hay que apurarse —me avisó la mujer del bolsón—. Se nos acaba el mundo.

Pues nos habíamos detenido frente a un quiosco de modesta construcción. Atendía un muchacho negro y todos le sonreían cariñosamente. Compraban cigarrillos que dejaban sobre el mostrador o pagaban una gaseosa sin siquiera probarla, y todos animaban al negro con algunas palmadas en el hombro. Ante tantas pruebas amistosas el muchacho apretaba los puños y se empeñaba en una deplorable mímica de boxeador. Reconocí entonces a Fariña. Había sido el pibe campeón del barrio. Todos lo quisimos porque era negro y peleaba con mucho coraje. Un día se enfermó, según dijeron por un golpe en la cabeza, y quedó idiota. No pudo llegar a campeón argentino ni nada, pero el barrio no le retiró su apoyo. Campeón a mitad de camino, un idiota que de pronto se ponía en guardia como si lo fotografiaran en *El Gráfico*, tan triste y desesperanzado como ese pedazo de arrabal que ya no era campo ni alcanzó a ser ciudad.

Me revisé los bolsillos. Encontré un par de billetes y algunas monedas. Ya no las necesitaba y las entregué al quiosquero. El pobre nació negro y no pudo llegar a campeón del mundo. Tampoco nosotros llegamos a nada. Transitábamos por Villa Caraza en busca de la estación terminal y siempre quisimos al negro porque era triste y cómico, corajudo en la pelea y llorón en el canto: un

negro es igual a un blanco, pero con algo trémulo en el corazón y eso lo hace más bueno. Por suerte no llegó a campeón del mundo y seguía con nosotros.

—¿Te acordás, Fariña?

No se acordaba de nada. Estaba de perfil, en guardia, incommovible. Era una vieja y amarillenta página de *El Gráfico* de mi infancia. Una tira de papel: algo tan sublime y eterno como puede ser cualquier cosa que no tenga cuentas pendientes con la vida. Eso sí permanece: una hoja de revista deportiva pegada en el fondo de un quiosco de arrabal.

De repente eché a correr para llegar a tiempo a la estación. Al fin me encontré en el andén. Estaba solo y un ferroviario de brillante impermeable amarillo hacía señas para que avanzara un tren que nunca apareció. Entre las vías había crecido un lindo pasto y allí picoteaba una gallina, cloqueando su absurdo amor a la vida. Quise acariciarle el plumaje, sentirle el calor, y no pude. Me miró con ese ojo duro y reluciente. En vano extendí la mano hacia la codorniz de marfil. Yo ya no pertenecía a su mundo. ♦


OBRAS PUBLICADAS Y EN PRENSA

Clemente, J. E. Historia de la soledad	\$ 5.00
García Ponce, J. La aparición de lo invisible	9.80
Yurkievitch, S. Fricciones	6.72
Navarrete. Luz que se duerme	9.80
Althusser, L. y Balibar, E. Para leer El Capital	16.00
Baudrillard, J. El sistema de los objetos	12.60
Harnecker, M. Los conceptos elementales del materialismo histórico	12.60
Kahler, E. La desintegración de la forma en las artes	12.60
Labastida, P. Producción, ciencia y sociedad: de Descartes a Marx	10.64
Rossi, A. Lenguaje y significado	8.12
Sebag, J. Marxismo y estructuralismo	14.00
Paz. Posdata	7.28
Baran, P. A. y Sweezy, P. M. El capital monopolista	12.00
Cardoso, F. H. y Faletto, E. Dependencia y desarrollo en América Latina	8.12
Cooper, D. y Otros. La dialéctica de la liberación	10.64
Domhoff, G. W. Quién gobierna Estados Unidos	13.44
González Casanova, P. Sociología de la explotación	13.44
Mills, C. W. De hombres políticos y movimientos sociales	16.24
Pardinas, F. Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales	11.24
Varios Autores. Rebelión en Estados Unidos	15.68
Castro, A. y Lessa, C. Introducción a la economía	11.20
Furtado, C. Teoría y política del desarrollo económico	16.24
Jaguaribe, H., Ferrer, A., Wionczek, M. S. y	

Dos Santos, T. La dependencia políticoeconómica de América Latina	14.56
Rubinstein, J. C. Desarrollo e inestabilidad política en Argentina	6.30
Brun, R. Teoría general de las neurosis	31.36
Kuntzmann, J. ¿Adónde va la matemática?	9.80
Ragon, M. Los visionarios de la arquitectura	22.40
Pereira de Queiroz, M. I. Historia y etnología de los movimientos mesiánicos	15.68
Varios Autores. La escritura y la psicología de los pueblos	31.36
Gibson, C. Los aztecas bajo el dominio español (1519-1810)	49.28
Guzmán Hordert, F. Guatemala	8.96
Tribunal Russell. Sesiones de Estocolmo y Roskilde	16.00
Brion, A. y Ey, H. Psiquiatría animal	49.28
Djian, J. La medicina contemporánea	14.56
Elsasser, W. M. Atomo y organismo	8.96
Maltsev, A. I. Algebra lineal	12.60
Tinbergen, N. El estudio del instinto	20.75
Cleaver, E. Alma encadenada	9.50

EN DISTRIBUCION

Lange, O. Introducción a la economía cibernética	14.00
Morazé, C. La lógica de la historia	14.00
Piaget, J. Biología y conocimiento	17.92
Chumy Chuméz. Dibujos humorísticos	10.00

 siglo
veintiuno
editores sa

Sucursal para Argentina
INDEPENDENCIA 820
T. E. 27-8840
BUENOS AIRES

roberto
fernández retamar

USTED
TENIA RAZON
TALLET:
SOMOS
HOMBRES
DE
TRANSICION

*Entre los blancos a quienes, cuando son casi polares, se les ve circular la sangre por los ojos, debajo del pelo pajizo,
Y los negros nocturnos, azules a veces, escogidos y purificados a través de pruebas horribles, de modo que sólo los mejores sobrevivieron y son la única raza realmente superior del planeta;*

Entre los que sobresaltaba la bomba que primero había hecho parpadear a la lámpara y remataba en un joven colgando del poste de la esquina.

Y los que aprenden a vivir con el canto marchando vamos hacia un ideal, y delorean Camilo (quizás más joven que nosotros) como nosotros Ignacio Agramonte (tan viejo ya como los egipcios cuando fuimos a las primeras aulas);

Entre los que tuvieron que esperar, sudándoles las manos, por un trabajo, por cualquier trabajo,

Y los que pueden escoger y rechazar trabajos sin humillarse, sin mentir, sin callar, y hay trabajos que nadie quiere hacerlos ya por dinero, y tienen que ir (tenemos que ir) los trabajadores voluntarios para que el país siga viviendo;

Entre las salpicadas flojeras, las negaciones de San Pedro, de casi todos los días en casi todas las calles,

Y el heroísmo de quienes han esparcido sus nombres por escuelas, granjas, comités de defensa, fábricas, etc.;

Entre una clase a la que no pertenecemos, porque no podíamos ir a sus colegios ni llegamos a creer en sus dioses,

Ni mandamos en sus oficinas ni vivimos en sus casas ni bailamos en sus salones ni nos bañamos en sus playas ni hicimos juntos el amor ni nos saludamos.

Y otra clase en la cual pedimos un lugar, pero no tenemos del todo sus memorias ni tenemos del todo las mismas humillaciones.

Y que señala con sus manos encallecidas, hinchadas, para siempre deformes,

a nuestras manos que alisó el papel o trastearon los números;
Entre el atormentado descubrimiento del placer,
La gloria eléctrica de los cuerpos y la pena, el temor de hacerlo mal, de ir a hacerlo mal,
Y la plenitud de la belleza y la gracia, la posesión hermosa de una mujer
Por un hombre, de una muchacha por un muchacho,
Escogidos uno a la otra como frutas, como verdades en la luz;
Entre el insomnio masticado por el reloj de la pared,
La mano que no puede firmar el acta de examen o llevarse la maldita cuchara de sopa a la boca,
El miedo al miedo, las lágrimas de la rabia sorda e impotente,
Y el júbilo del que recibe en el cuerpo la fatiga trabajadora del día y el reposo, justiciero de la noche,
Del que levanta sin pensarlo herramientas y armas, y también un cuerpo querido que tiembla de ilusión;
Entre creer un montón de cosas, de la tierra, del cielo y del infierno,
Y no creer absolutamente nada, ni siquiera que el incrédulo exista de veras;
Entre la certidumbre de que todo es una gran trampa, una broma descomunal, y qué demonios estamos haciendo aquí, y qué es aquí,
Y la esperanza de que las cosas pueden ser diferentes, deben ser diferentes, serán diferentes;
Entre lo que no queremos ser más, y hubiéramos preferido no ser, y lo que todavía queríamos ser,
Y lo que queremos, lo que esperamos llegar a ser un día, si tenemos tiempo y corazón y entrañas;
Entre algún guapo de barrio, Roenervio por ejemplo, que podía más que uno, qué coño,
Y José Martí que exaltaba y avergonzaba, brillando como una estrella;
Entre el pasado en el que, evidentemente, no habíamos estado, y por eso era pasado,
Y el porvenir en el que tampoco íbamos a estar, y por eso era porvenir,
Aunque nosotros fuéramos el pasado y el porvenir, que sin nosotros no existirían.
Y, desde luego, no queremos (y bien sabemos que no recibiremos) piedad ni perdón ni conmiseración,
Quizás ni siquiera comprensión, de los hombres mejores que vendrán luego, que deben venir luego: la historia no es para eso,
Sino para vivirla cada quien del todo, sin resquicios si es posible
(Con amor sí, porque es probable que sea lo único verdadero).
Y los muertos estarán muertos, con sus ropas, sus libros, sus conversaciones, sus sueños, sus dolores, sus suspiros, sus grandezas, sus pequeñeces.
Y porque también nosotros hemos sido la historia, y también hemos construido alegría, hermosura y verdad, y hemos asistido a la luz, alguna vez a lo mejor hemos sido la luz, como hoy formamos parte del presente.
Y porque después de todo, compañeros, quién sabe
Si sólo los muertos no son hombres de transición.

malcolm lowry, el poeta de

Hace algunos años, se conoció en castellano la novela *Bajo el Volcán*, de Malcolm Lowry. Hasta ese momento, tan sólo grupos de lectores especializados habían tenido en nuestro medio alguna remota idea de la obra de este inglés cuyas anécdotas de borracho y de héroe literario habían atravesado el territorio de la "intelligentzia" internacional. *Bajo el Volcán* puso al público frente a una novela magistral, difícil y fascinante. Sus circuitos cerrados representaban en todos los aspectos la agonía del mundo moderno, las guerras entre los hombres y los conflictos que se suceden en el interior de un solo individuo. La crítica fue totalmente favorable pero su difusión nunca alcanzó lo esperado. Otra de sus novelas, *Oscuro como la tumba* donde yace mi amigo, fue directamente a

las manos de ese grupo de devotos iniciados en los laberintos del "Volcán".

Hace poco tiempo, una amiga me confesó: "Hace seis meses que trato de leer *Bajo el Volcán* pero me hace mal, me fascina y me repele y finalmente lo tengo que posponer nuevamente". Yo mismo leí este libro en una especie de maratón de fin de semana como tratando de escapar de él. La explicación de estas reacciones creo que es simple: la obra nos presenta descarnadamente una serie de valores a los que todavía nos atamos pero que en el fondo de nosotros mismos sabemos muertos. Lo sabemos intelectualmente pero no podemos tolerar su total desaparición en nuestra vida cotidiana. La realidad que vivimos nos presiona para que aceptemos y hasta nos ofrece excusas lúcidas y apa-

A EL LE GUSTABAN LOS MUERTOS

*Cuando se acercaba el pobre final
de cada día
él trataba de recontar sus cosas
queridas.
Ni un Robert Brooke ni un gran
amante, él
Recordaba pocas cosas de la
simplicidad;
su alma nunca había estado vacía
de miedo
y la vendería dos veces por una
jarra de cerveza.
Parecía no haber conocido al amor,
haber valorado al pavor
por encima de todo sentimiento humano.
A él le gustaban los muertos.
El pasto no era verde ni siquiera pasto
para él;
ni el sol, sol; la rosa, rosa; el humo,
humo; la pierna, pierna.*

**malcolm
lowry**

POEMAS

"bajo el volcán" por marcelo covián

rentemente de peso. Lowry no tiene fe en estos valores, ha elegido y no quiere su salvación. Esto es grave en una sociedad donde casi todos aspiran a su pequeña salvación personal, a una competencia absurda por dinero, seguridad y prestigio. Los que son conscientes de la situación y que sin embargo persisten en estas actitudes secundarias no pueden menos que sentirse expuestos en la obra de Lowry.

La poesía de Lowry es casi totalmente desconocida en lengua española. Este año se publicará la primera selección de su obra y yo soy el responsable del libro. La traducción fue complicada no sólo debido al intrincado y barroco estilo del autor, sino también por la imposición casi física del poeta de obligarme a compartir sus miedos,

sus miserias, sus angustias tremendas. Este ha sido un trabajo que hice en poco tiempo pero que me enseñó mucho con respecto al poeta y su oficio. La poesía de Malcolm Lowry es cruda y directa a pesar de ciertas señaladas oscuridades. En cada línea hay un hombre palpitando, gritando su amor y su rencor, haciéndose cargo de lo que dice. Su obra poética es un descenso a los infiernos, a los infiernos reales y cotidianos que eligió y vivió y que fueron finalmente la causa de su muerte. Y en medio de esta devastadora experiencia, hay algo que salva y enaltece su obra: surgiendo de un contexto nihilista y terrible, Lowry nunca pierde su punto de referencia básico, el amor a la vida y su responsabilidad como ser humano.

EL COMEDIANTE

*El toca el piano con una navaja,
El concertino con un par de tijeras;
Para todos sus clientes una contradanza,
¡Es el Sweeny Tod de los improvisadores!
Si bien todos los hombres temen esta relación,
Su música mordaz produce una extraña
[sensación*

*Que desafía toda anatomización,
Atrayendo con señas como ambiguos sonidos,
Oídos por aquellos que vivieron con
Cíclopes y fieras
Y murieron en mares perfumados con
heridas malolientes...*

*Bajo la navaja, bajo la luz rota
De este mundo charlatán caeremos
Atraídos así a la silla hamaca para esperar;
Leed locura; observad al ser; no aceptéis
nada, aceptad todo.*

DESPUES DE LA PUBLICACION DE "BAJO EL VOLCAN"

*El éxito es como un horrible desastre
Peor que el incendio de tu casa, los
sonidos de la ruina
Cuando el árbol del techo cae uno tras
otro cada vez más rápido
Mientras te quedas parado, el desamparado
testigo de tu perdición.*

*La fama como un borracho consume la casa
del alma
Proclamando que has trabajado para esto
solamente —
Ah, que yo nunca hubiera sufrido este
beso traicionero
Y sido abandonado eternamente en la
oscuridad para hundirme y fracasar.*

*Jerzy
Grotowski*

EL TEATRO DE LA POBREZA

El *Teatro Laboratorio* fue fundado en 1959 en Opole, pequeña ciudad del suroeste de Polonia, por Jerzy Grotowski y Ludwik Flaszen. En enero de 1965 se estableció en Wrocław y fue transformado en el actual *Instituto de Investigación sobre el Actor*.

Además de emprender trabajos de investigación de carácter metódico y de realizar cursos de instrucción para actores, el *Teatro Laboratorio* ofrece espectáculos a públicos reducidos. Las obras se basan en textos clásicos: *Hamlet*, de Shakespeare; *La historia trágica del doctor Fausto*, de Marlowe; *El príncipe constante*, de Calderón; *Cáin*, de Byron. En ellas trata de plasmar Grotowski su método, que él mismo reconoce literariamente inexpresable y para cuya exposición oral debe utilizar "un lenguaje de magos y curanderos, más que uno científico". No obstante (pese a él o mediante él), logra transmitir a los lectores su espíritu de duda y renovación, fundante quizá de un nuevo drama al servicio del hombre, de un nuevo arte "pobre" como réplica a la cultura de la riqueza material.

¿Qué significa la palabra "Teatro"?

¿Qué significa la palabra Teatro? Con esta cuestión nos estrellamos con frecuencia. Hay demasiadas respuestas a esta pregunta.

El teatro según los profesores

Para los profesores el teatro es un buen lugar para que un profesional declame un texto escrito, así como la ocasión para realizar un conjunto de gestos y de situaciones que permitan la mejor comprensión de este texto. Comprendido de esta forma, el teatro se convierte en un aspecto utilitario de la literatura dramática. El teatro intelectual no es más que una variante de esta concepción. Sus partidarios no ven en él más que una forma de tribuna polémica. Consideran que el texto es lo más importante y que el teatro sólo se justifica en la medida que es una forma de armar con alfileres unas tesis intelectuales, una manera de organizar la confrontación y la lucha. Es un resurgimiento del arte medieval de las justas oratorias.

El teatro según el espectador

Para el espectador medio, el teatro es antes que nada un lugar de distracción. Si el espectador espera encontrar algo semejante a una musa ligera, el texto no le interesa en absoluto. Lo que le atrae es lo que pudiéramos llamar el "gag", la situación cómica y, si se presenta el caso, el juego de palabras, lo que de algún modo sería una vuelta al texto. Su mayor atención se proyecta sobre el actor considerado como sujeto de atracción. Una chica joven convenientemente desvestida es para el espectador de cierta edad una atracción en sí, sobre la que proyecta una apreciación en forma de cultura, pero que en realidad responde mucho más a insatisfacciones de su naturaleza. O, sencillamente, el espectador sólo aspira a relajarse, a distraerse, como suele decirse, en cuyo caso el humor y los valores humorísticos están por encima de los valores literarios del texto.

Por su parte, al espectador con aspiraciones culturales le gusta asistir de vez en cuando a las representaciones dramáticas de repertorio mundial. Puede tratarse incluso de una tragedia, con tal de que ésta lleve dentro de sí algunas gotas de melodrama. Lo que el espectador busca entonces no es homogéneo... Se trata para él, ante todo, de sentirse noble. Pero las virtudes didácticas de este género son dudosas. La sala, llena de una multitud de Creontes, se solidariza sinceramente con Antígona en el curso de la representación, lo que no impide, por supuesto, que una vez vuelto a sus ocupaciones habituales, el espectador siga actuando como Creonte. Conviene comprobar, en este sentido, el éxito que obtienen los dramas dedicados a la infancia desgraciada. La posibilidad de solidarizarse con un niño martirizado, concede al espectador la certeza de estar situado en un alto nivel moral.

EL TEATRO
DE LA
POBREZA

El teatro según el actor

Para las gentes de teatro, el concepto de teatro, en general, no ha cristalizado. Para el actor medio, el teatro es él mismo. Pero no lo que él es capaz de hacer en su oficio; el teatro es él, en cuanto organismo privado. Esta actitud origina la impudicia y el autoconformismo. El actor presenta al público acciones que requieren escaso "saber hacer", tan banales como saber andar, levantarse, sentarse, encender un cigarrillo, meter las manos en los bolsillos o cumplir los ritos de la vida diaria. Si el actor posee cierto encanto que cautive a los espectadores, éstos reforzarán sus convicciones. En estas condiciones incluso el truco más primitivo es saludarlo por una salva de aplausos cuando es ejecutado por un actor mimado por su público.

El teatro según el director de escena

¿Qué es el teatro para el director de escena? Los directores son obreros de teatro que llegan a este oficio tras fracasos en otros dominios. Quien un día soñó con escribir comedias, acaba dirigiéndolas; el actor que no logra serlo, el actor que no pasó de papeles de galán y ahora se aproxima a la edad crítica, acaba siendo director de escena; los críticos que han alimentado dentro de sí un complejo de impotencia ante un arte que sólo saben describir, escogen también de buena gana el oficio de directores de escena. Los profesores de letras que se aburren de su trabajo científico, que dan pruebas de un exceso de sensibilidad, se consideran competentes para la dirección escénica. Conocen el

drama, ¿y qué es el teatro en su imaginación sino la realización del drama? Las motivaciones, no artísticas, sino psicológicas de los directores de escena son de lo más variadas. Su trabajo es una compensación de fenómenos diversos: por ejemplo, muchos hombres con instintos políticos insatisfechos se hacen directores de escena, gozando del placer que les proporciona esta forma de poder. Esto conduce más de una vez a fórmulas de interpretación perversas, y así es cómo directores llevados de un extremado instinto de dominio ponen en pie espectáculos cuyo destino no es más que la polémica con el poder; de ahí proceden a menudo los espectáculos "rebeldes".

La paz de los valientes en el terreno literario

Por supuesto, el director de escena pretende ser un creador, y de ahí que, más o menos abiertamente, se declare partidario del teatro autónomo, independientemente de la literatura, considerando a ésta nada más que como una forma de pretexto. Sin embargo, son escasísimos los hombres que pueden estar a la altura de tal trabajo creador, y de ahí que la mayoría se contente oficialmente, bien con una fórmula de teatro literario e intelectual —el término intelectual es aquí importante porque nos permite calibrar a un hombre moderno—, bien ateniéndose en lo esencial a la fórmula de Wagner que pretende que el teatro sea la síntesis de todas las artes: fórmula de una extraordinaria utilidad. Permite esta fórmula respetar el texto —elemento de base intocable— y no provoca ningún conflicto en los medios literarios y filosóficos, porque, entre paréntesis, hay que precisar que todo escritor, incluso aquel a quien sólo podemos dar ese título usando de una infinita cortesía, se considera con derecho a defender el honor de Mickiewicz y de Shakespeare, en la medida que considera que uno y otro son colegas suyos. De esta forma, la teoría de Wagner —"el teatro es un arte total"— permite hacer la paz de los valientes en el terreno literario. La fórmula autoriza a explotar la escenografía, insertando sus elementos plásticos en el espectáculo y atribuyéndose su eficacia y su éxito. Lo mismo ocurre con la música, tanto si ésta es un producto original como si es un simple montaje. Añádase a esto más o menos al azar, los nombres de una serie de actores y, a partir de todos estos elementos coordinados uno por uno, nacerá el espectáculo que el director de escena ambiciona, sintiéndose entonces situado en la cima de todas las artes, cuando la realidad es que su "altura" está alimentada por el trabajo creador de otros hombres, trabajo creador que hacen *para él*. De esta forma, y bajo una perspectiva semejante, cabe un infinito número de definiciones del teatro.

Para escapar a este círculo vicioso hay que pasar al método contrario al de Wagner: en lugar de añadir, suprimir. ¿Sin qué puede existir el teatro? ¿Puede existir sin vestuario y sin decorados? Sí. ¿Puede existir sin juegos de luz? Sí. ¿Sin texto? La historia del teatro nos lo confirma. El texto es un elemento que aparece en plena evolución del teatro, y no es de los primeros que aparece. Pero, ¿puede el teatro existir sin el actor? No conozco ningún ejemplo. Es posible que se avance mucho en el campo del teatro de marionetas, pero aunque así fuese hay que considerar que la marioneta, al fin y al cabo, no es más que una forma de actor. El teatro no puede existir sin el actor. ¿Y puede existir sin espectador? Para que un espectáculo exista es necesario que haya al menos un espectador. Nos quedan, pues, el actor y el espectador.

Nos queda el actor y el espectador

Podemos, pues, definir el teatro como lo que ocurre entre el actor y el espectador. Lo demás es suplemento, tal vez necesario, pero suplemento. No es casual que nuestro trabajo evolucione de un teatro de grandes medios, un teatro rico, en el que las artes plásticas, la luz y la música son utilizadas sin límite, a un teatro pobre, ascético, en el que nada queda a no ser el actor y el espectador: los efectos plásticos son sustituidos por las construcciones del cuerpo del actor, los efectos musicales por su voz. . . Nosotros consideramos al texto como un trampolín, no como un modelo, y esto no porque despreciemos la literatura, sino porque no es en la literatura donde se encuentra la parte creadora del teatro, pese a que las grandes obras dramáticas sean para esta creación un aguijón de valor inestimable.

El actor es un hombre que trabaja públicamente con su cuerpo, que lo da públicamente. Si este cuerpo se contenta con demostrar lo que es, cosa que está al alcance de cualquier hombre medio, si ese cuerpo no se convierte en algo semejante a un instrumento obediente que cumpla un acto espiritual real, si ese cuerpo es explotado por el dinero y por lo que se llama el éxito del actor, entonces el arte del actor se encuentra infinitamente cercano a la prostitución. No es casual que durante siglos el teatro haya sido, de una manera o de otra considerado símbolo de la prostitución. La palabra "actriz" y la palabra "cortesana" tuvieron durante mucho tiempo un campo común; en la actualidad están separados por una frontera un poco más neta, pero ello no a causa del cambio del mundo del actor, sino de una modificación de la vida social, porque lo que hoy se ha desvanecido es la diferenciación entre la cortesana y la mujer honesta. Justamente, lo que más resalta cuando se considera el oficio de actor, tal como se practica habitualmente, es su miseria, su mercantilismo, ese mercado de un organismo humano martirizado por sus protectores: director de escena, empresario, etcétera.

Del mismo modo que, para los teólogos, sólo un gran pecador puede llegar a convertirse en santo, es la miseria de la vida del actor lo que puede transformar a éste en depositario de una especie de santidad.

Por supuesto, hablo de santidad desde el punto de vista del incrédulo: hablo de una "santidad laica". Si el actor efectúa públicamente una provocación a los otros hombres en la medida que se provoca a sí mismo, si por un exceso, una profanación, un sacrilegio inadmisibles, el actor se busca a sí mismo desbordando a su personaje de todos los días, permite entonces al espectador hacer otro tanto. Si no hace ninguna exhibición de su cuerpo, sino que lo quema, lo aniquila, lo libera de toda resistencia, en realidad no vende su organismo sino que lo ofrenda. De algún modo repite el gesto de la redención, acercándose con ello a la santidad.

El actor santo y el actor cortesano

¿Cómo trabajar con el actor santo? Hay un mito que pretende que el actor rico en cierta suma de experiencias puede adquirir con ellas un arsenal de recursos técnicos, es decir, un conjunto de procedimientos y de trucos con los que podrá, empleando para cada papel un determinado número de combinaciones, obtener un alto grado de expresividad. Insisto en el hecho de que este

EL TEATRO
DE LA
POBREZA

arsenal de recursos técnicos sólo puede ser un arsenal de clichés. Una representación ejecutada bajo esta circunstancia es inseparable del concepto de prostitución. La diferencia que hay entre el actor cortesano y el actor santo es prácticamente la que separa la sabiduría de la ramera, de los gestos de entrega y aceptación que surgen de la mujer enamorada. En este segundo caso, lo que importa es saber eliminar todo lo inoportuno, para así traspasar todas las fronteras imaginables. En el primer caso, se trata de acrecentar la habilidad; en el segundo, de suprimir las resistencias y las barreras. En el primer caso, se busca la existencia del cuerpo. La técnica del actor santo debe ser una técnica inductiva, de eliminación; la técnica del actor cortesano es deductiva, de acumulación de talentos. Estas son las fórmulas generales, a cuyo servicio están los respectivos ejercicios. El actor que realiza un acto de penetración en sí mismo, de despojamiento, de ofrenda de cuanto hay en él de más íntimo, debe disponer de la posibilidad de manifestar los impulsos psíquicos, incluso aquellos tan tenues que se diría que aún no han tenido tiempo de nacer, trasladando a la esfera real de los sonidos y gestos las pulsiones que, en nuestro psiquismo, están en la frontera que separa lo real del sueño. En pocas palabras, debe ser capaz de construir su propio lenguaje psicoanalítico del sonido y del gesto, igual que un gran poeta elabora su propio lenguaje psicoanalítico de las palabras. Si, además, consideramos, por ejemplo, el problema del sonido, la plasticidad del aparato respiratorio y vocal del actor debe estar incomparablemente más desarrollada que la del aparato del hombre de la calle. De añadidura, este aparato respiratorio y vocal debe estar en condiciones de ofrecer los reflejos sonoros con tal rapidez que el pensamiento, que podría quitarle espontaneidad, no tenga tiempo de intervenir. Y, aún más: el actor debe descifrar todos los problemas de su propio organismo que le resulten accesibles. Debe saber cómo dirigir el aire para conducir el sonido hacia tal o cual parte de su cuerpo en las que producirá sonoridades que parecen amplificadas. El cuerpo debe liberarse de cualquier resistencia. No basta, por ejemplo, en el dominio respiratorio y vocal, que el actor pueda y sepa utilizar los resonadores, abrir la laringe, elegir un tipo de respiración, etc. Debe aprender a poner todo eso en juego inconscientemente, en el momento de la interpretación, lo que exige a su vez una nueva serie de ejercicios. Debe aprender a no pensar durante la elaboración de su parte, a incorporar los elementos técnicos (resonadores, etc.) pero eliminando los obstáculos apenas son perceptibles (por ejemplo: una resistencia a la sonoridad o al tono de la voz). Esta diferencia no es superficial: en realidad es la que decide el éxito. Esto significa que el actor no adquirirá jamás una técnica cerrada, y que en cada etapa de la investigación sobre sí mismo, de provocación por el exceso, en cada superación de sus escondidas barreras, aparecerán nuevas limitaciones técnicas a un nivel superior y que hará falta aprender a superarlas de nuevo a partir de los ejercicios básicos. Lo mismo sucede con el movimiento, la plasticidad del cuerpo, el gesto, la construcción de una máscara visual, con cada detalle de la "corporeidad" del actor. No se trata de interpretarse a sí mismo en unas circunstancias dadas (lo que se llama vivir un personaje), ni tampoco de proponer un personaje "distanciadamente", de manera épica, a partir de un análisis realizado friamente desde el exterior. Se trata de aprovechar el personaje como un trampolín, como un instrumento que permite

escrutar lo que se esconde debajo de nuestra máscara de todos los días, aquello que constituye lo más secreto de nuestra personalidad y, despojándonos, ofrecerlo.

Esto resulta un exceso no ya para el actor, sino para el espectador, puesto que éste comprende, consciente o inconscientemente, que un acto de esta naturaleza equivale a una propuesta de actuación de manera semejante, cosa que provoca frecuentemente la oposición o la indignación, en la medida en que nuestros esfuerzos cotidianos tienden a disimular la verdad, no sólo a los ojos de los demás sino ante los propios. Alejamos la verdad sobre nosotros mismos y he aquí que nos proponen que nos detengamos y miremos. Tememos entonces girarnos a mirar por si nos transformamos en estatua de sal como la mujer de Loth.

Disponibilidad pasiva para una parte activa

El cumplimiento del acto en cuestión, el despojamiento, requiere la movilización de todas las fuerzas físicas y espirituales del actor, hasta situarse en un estado de "disponibilidad pasiva". Disponibilidad pasiva para realizar una parte activa. Hay que emplear aquí una lengua metafórica para decir que, en todo caso, lo que es decisivo en este sentido es la humildad, la disposición espiritual que consiste no ya en la voluntad de no hacer sino en la renuncia a no hacer. De otra forma, el exceso se convertiría en impudicia y no en ofrenda. Esto significa que el actor debe actuar en estado de trance. El trance, es decir, el poder de concentrarse de una manera teatral tal y como yo lo comprendo, puede ser adquirido poniendo un poco de buena voluntad.

Si tuviera que resumirlo todo en una frase, diría que eso se apoya en la entrega de sí mismo. Hay que darse desnudo, en la intimidad más profunda, confiadamente, como nos entregamos en el amor. Es aquí donde el todo se concentra: la autopenetración, el trance, el exceso, incluso la disciplina de la forma, todo ello se realiza si ha tenido realmente lugar la dulce y cálida entrega de sí mismo. En una humildad sin defensa. Este acto culmina en una cima. Y da la paz, la tranquilidad. Todos los diversos capítulos del entrenamiento del actor no habrán de resolverse jamás en ejercicios de habilidad, sino en un proceso, en un sistema de alusiones que conduzca a la inexpresable y sutil entrega total de uno mismo.

Comprendo que todo esto suena un poco raro y es difícil negar que, a veces, parece que se trata de la conciencia de un curandero. Si intentamos expresarnos de un modo verdaderamente científico, podemos decir que se trata de aplicar la sugestión teniendo como finalidad una realización ideoplástica. Personalmente, quiero confesar que no sentimos ninguna incomodidad por el empleo de estas fórmulas de curandero. En efecto, aquello que parece mágico, anormal, es, precisamente, lo que actúa sobre la imaginación del actor y del director. Creo que hay que poner a punto toda una anatomía particular del actor buscando los lugares del cuerpo en que él encuentra a veces una especie de fuentes alimenticias. Es en ese sentido en el que funciona a menudo la región lumbar, la del bajo vientre o el plexo solar.

Un factor esencial de ese proceso consiste en elaborar el control de la forma. El actor que realiza un acto de despojamiento se lanza a una especie de viaje del que hace la relación mediante los reflejos sonoros y gestuales, dirigiendo al espectador una especie de invitación. Los signos empleados por el actor deben estar articulados. La expresividad está siempre ligada a ciertas

formas de controversia, de contradicción. La autopenetración que no va acompañada de disciplina no consigue ser una liberación, sino que es percibida como una forma del caos biológico.

Disciplina y espontaneidad

La elaboración de la forma es misión de los ideogramas (gestos, sonidos), una llamada a las asociaciones en el psiquismo del espectador. Es un trabajo que recuerda al del escultor sobre un bloque de piedra; es la utilización consciente de un martillo y un cincel. Consiste, por ejemplo, en analizar el reflejo de la mano en un proceso psíquico, y su sucesivo desarrollo en los hombros, el codo, la muñeca, los dedos, hasta terminar la forma como cada uno de estos elementos puede ser articulado en un signo, un ideograma que, o bien contendría inmediatamente los motivos secretos del actor, o bien entraría en problema con ellos.

JERZY
GROTOWSKI

Este proceso de elaboración de un control descansa a menudo en la búsqueda consciente, en el interior del organismo, de formas de las que presentimos su diseño, pero cuya realidad sigue siendo para nosotros inaprensible. Esperamos encontrar en el interior del organismo la forma ya dispuesta. Aceptamos así un concepto del arte del actor más próximo a la escultura que a la pintura. La pintura consiste en añadir colores, mientras que el escultor elimina cuanto oculta o disimula la forma, ya dispuesta, por así decirlo, en el interior del bloque, donde nosotros queremos no instalarla sino encontrarla.

Todo este trabajo de elaboración formal exige una serie de ejercicios suplementarios, la invención de pequeñas partes para cada órgano del cuerpo. De todas maneras, el principio decisivo es el siguiente: más nos hundimos en lo que hay en nosotros escondido, mayor es el despojamiento, y más debemos dominar la disciplina exterior, la forma, el ideograma, el signo; porque es en esta forma donde descansa todo el principio de la expresividad.

La horrible rigidez de los cadáveres

En lo que concierne a las relaciones con el espectador, nuestros postulados no son nuevos. Son las mismas exigencias que se plantean a cada espectador ante cada obra de arte verdadero, sea en pintura, en escultura, en música, en poesía o en literatura. No pretendemos del espectador que acuda al teatro a satisfacer una necesidad social de contacto con la cultura, es decir, para tener de qué hablar con dos amigos y poder contarles que ha estado en tal o cual representación y que era muy interesante. El "consumo de cultura" constituye una enorme mentira. Tampoco queremos que el espectador vaya al teatro para distraerse después de un trabajo agotador. Para distraerse, el espectador tiene el cine, determinado tipo de cine, el "music-hall" y otras artes aparentes. Exigimos que el espectador lleve consigo una auténtica necesidad espiritual, y que desee verdaderamente ponerse en contacto consigo mismo a través de la representación. Necesitamos un espectador, que no se quede en un elemental estadio de integración psíquica, en una pequeña estabilización espiritual, que no pertenezca al grupo de los que saben exactamente lo que es bueno y lo que es malo y que no dudan nunca. Tampoco "El Greco", Thomas Mann o Dostoyewski se dirigen a él, sino a quien vive el proceso infinito de su propia creación, cuya inquietud no es vagamente general,

sino que está dirigida hacia la búsqueda de la verdad sobre sí mismo y sobre su misión en la existencia.

Este espectador es miembro de una élite, pero de una élite determinada por el origen social, la fortuna personal o la educación. El obrero que no ha pasado por el Instituto puede vivir el proceso creador de la búsqueda de sí mismo, al tiempo que el profesor de universidad puede estar muerto, definitivamente formado, moldeado en la horrible rigidez de los cadáveres. Y esto hay que decirlo desde el principio. A nosotros no nos interesan todos los espectadores, sino un tipo determinado de ellos.

No podemos saber si el teatro es aún necesario, dado que cuanto es atracción social, distracción, efectos de colores y formas, mirilla a través de la cual observar la vida de las clases altas, etc. . . . , corre actualmente a cargo de la televisión. Todos nos preguntamos: ¿Acaso el teatro es necesario? Pero es una pregunta que nos hacemos para contestar: "Sí, es necesario, porque es un arte imprescindible y siempre joven". Sin embargo, si un día se cerrasen todos los teatros, un gran porcentaje de ciudadanos no lo sabría hasta bastante semanas después, mientras que si se liquidasen el cine y la televisión, la sociedad entera comenzaría a gritar a la mañana siguiente.

EL TEATRO
DE LA
POBREZA

Un actor santo para un teatro pobre

Muchos hombres de teatro son conscientes del problema, pero pretenden solucionarlo de una manera falsa. Se dice: si el cine domina al teatro gracias a la técnica, hagamos un teatro más técnico. Pero, sin embargo, el esfuerzo meramente técnico es inútil. El teatro debe tener conciencia de sus límites. Si en ningún caso puede ser más rico que el cine, que sea pobre; si no puede ser pródigo como la televisión, que sea ascético; si jamás podrá ser un alarde o una atracción técnica, que renuncie a la técnica de una manera general. Así pues: un actor santo para un teatro pobre. Sólo en un punto la televisión y el cine son incapaces de superar al teatro: en la proximidad de organismos vivos, que hace que cada provocación del actor, todas y cada una de sus acciones mágicas (que el espectador es incapaz de reproducir) se convierta en algo grande, extraordinario, cercano al éxtasis. Hay, pues, que suprimir toda distancia entre espectador y actor; hay que eliminar la escena, abolir cualquier frontera. Que la violencia se realice cara a cara, que el espectador camine de la mano del actor, que sienta sobre sí su aliento y su sudor. Proclamamos la necesidad de un teatro de cámara. ¿Por qué, al fin y al cabo, el teatro de masas? Los teatros no son hoy necesarios en absoluto, y si lo son es porque existen espectadores con necesidades especiales. Que sean pocos y pobres. Hombres que se construyan en la inquietud. Catacumbas espirituales en nuestra lúcida civilización, hecha de prisas y de frustraciones.

Ahora bien, para que el espectador pueda, ante el actor, encontrar un estímulo en la búsqueda de sí mismo, es necesario que haya cierto campo común, algo que ya exista en los dos, de forma que puedan injuriar con un gesto o arrodillarse concertadamente. Por eso el teatro debe afrontar lo que podíamos llamar los complejos colectivos, los signos del inconsciente colectivo, los mitos que no son una creación del espíritu, sino herencias recibidas con la sangre, el clima, la religión, etc.

Cuando hablo de arquetipos no me refiero a los substratos destilados por los hombres de ciencia. Pienso en esas cosas elementales y tan íntimamente ligadas que sería difícil someterlas a un análisis racional: mitos religiosos, mitos biológicos, mito nacional. Bien entendido que no se trata de una búsqueda especulativa de elementos para conseguir el montaje de una representación. Creo que si abordamos el trabajo sobre una representación o sobre un "rol", atentos a descubrir aquello que podría herimos más profundamente, insultarnos lo más íntimamente y, al mismo tiempo, darnos un sentimiento total de verdad purificadora que, a fin de cuentas, nos concederá la paz, si lo que intentamos es avanzar por este camino, llegaremos infaliblemente a las representaciones colectivas.

Ahora bien, hay que conocer este concepto sólo para no abandonar el buen camino una vez lo pisemos, pero no se debe imponer por adelantado. ¿Qué alcance tiene esto durante el espectáculo? No quisiera tener que dar ejemplos. Considero que están suficientemente desarrollados en las descripciones de "Acrópolis" o de otros espectáculos. Sólo quisiera llamar la atención sobre el carácter particular de este acto en el que se unen fascinación y exceso de la negación, aceptación y rechazo, profanación y adoración. En lo concerniente al espectador, para poner en marcha este proceso particular de provocación, hace falta desligarse del trampolín que es el texto y que ya se ha enriquecido a través de una asociación general. Así, necesitamos bien un texto clásico que, "a priori", de alguna manera, profanamos, pero al que, al mismo tiempo, entregamos su verdad, bien un texto contemporáneo en el que se encontrarían contenidos los elementos, incluso banales o estereotipados, pero enraizados en la psicología de la sociedad.

No hay que entender el término "actor santo" en el sentido de "santidad religiosa". Se trata más bien de una metáfora para definir a un hombre que, por medios artísticos, sube arriba de la hoguera y realiza un acto de ofrenda. Desde luego es una cosa muy difícil el reunir una compañía de actores santos. Es más sencillo, en el sentido en que yo lo entiendo, el encontrar un espectador santo, puesto que éste sólo viene al teatro por un tiempo breve, para ponerse en orden a sí mismo, cosa que no exige un duro trabajo diario. ¿Se trata, pues, de un postulado irreal? Lo considero tan fundamentado como el desplazamiento a la velocidad de la luz: quiero decir que, aun sin conseguirlo, podemos tender a ello de manera sistemática y consciente, consiguiendo así una serie de resultados prácticos.

Los accesorios de los teatros de los comerciantes

El trabajo creador del actor es particularmente ingrato. Muere con él; nada le sobrevive, aparte de las críticas que, por regla general, no rinden justicia al actor, ni en lo que tiene de bueno ni en lo que tiene de malo, de forma que la única fuente de satisfacción es la reacción de los espectadores. Ahora bien, en el teatro pobre no hay ovaciones interminables ni flores, sino ese tipo particular de silencio en el que hay mucho de fascinación, y también mucho de indignación e incluso de repugnancia, arrojados por el espectador no sobre sí mismo, sino sobre el teatro. Es difícil adquirir la estatura física que permite darse por contento. Creo que, más de una vez, cada uno de los actores que trabajan en un teatro así soñará con las largas ovaciones, con escuchar que se grita su nombre, con ser

cubiertos de flores y con otros inevitables accesorios de los comerciantes. De otra parte, el trabajo del actor se hace ingrato por el incesante control a que es sometido. No se trata de crear en un despacho, sentados a la mesa, sino bajo la mirada de otro, el director de escena, quien, incluso en un teatro fundado en el arte del actor y no en la escenografía, debe someter al actor a crecientes exigencias, en una medida superior a las de un teatro normal, obligándolo a dolorosos esfuerzos sobre sí mismo. Sería insoportable si un director de este tipo no contase con una autoridad moral y sus postulados no fuesen de un modo evidente, si una mutua confianza no existiese más allá de las barreras de lo consciente. Pero incluso en semejante caso, se trata también de un tirano, y el actor debe proyectar sobre él ciertas reacciones mecánicas inconscientes como, por ejemplo, el alumno respecto del profesor, el enfermo respecto al médico, el soldado en relación con su jefe, etc. . . .

El teatro pobre no permite una carrera brillante, es un desafío al concepto burgués de nivel de vida. Propone, como objetivo fundamental de la existencia, la sustitución de la riqueza material por la moral. Pero, ¿quién no alimenta secretamente el deseo de conquistar rápidamente la comodidad social? También por aquí pueden nacer resistencias y reacciones más o menos informadas.

Aunque aceptemos tan duro estatuto, buscamos inconscientemente alrededor de nosotros mismos para ver de encontrar el asilo imposible que concilie el agua y el fuego, la santidad y las voluptuosidades de la vida cortesana. Sin embargo, el atractivo de una situación tan paradójica es lo bastante fuerte para que esas intrigas, esas murmuraciones, esas disputas por un papel, que son cosa corriente en el teatro, aparezcan ínfimamente o apenas se adviertan en el teatro de que yo hablo. Los hombres son los hombres, y no pueden evitar períodos de crisis, de ruptura, de rencor, etc. . . . Hay que decir que las satisfacciones que da este tipo de trabajo son, a pesar de todo, importantes. Sobre todo para aquél que en este proceso particular de disciplina y autosacrificio, de despojamiento de sí mismo, llega hasta el final, más allá de cualquier límite normalmente aceptable, adquiere una especie de armonía interior y de apaciguamiento, y consigue que su modo de vivir sea mucho más normal y más sano que el de un actor de un teatro rico.

No existe ningún peligro —desde el punto de vista de la higiene mental— en que el actor trabaja mucho tiempo en esa dirección, siempre que se llegue hasta el final. Lo que es psíquicamente penoso, lo que rompe el equilibrio, es el trabajo hecho a medias. Si sólo asumimos a medias ese proceso de análisis y de despojamiento (cosa que, estéticamente, puede producir efectos muy ricos), es decir, si guardamos nuestra máscara hipócrita de cada día, asistiremos a un desgarramiento entre esa máscara y nosotros mismos. Mas si este acto es llevado hasta el final, ya no estaremos ligados por ese semi-mutismo y con toda conciencia podremos colocarnos de nuevo nuestra máscara cotidiana sabiendo para qué sirve y lo qué disimula. Es una confirmación, no regresiva, sino progresiva, de lo que hay en nosotros, no de más pobre, sino de más rico. Esto conduce generalmente a una descarga de los complejos, como en un tratamiento psico-analítico.

Lucha física con el espectador

Esto toma el mismo sentido aplicado al espectador. El espectador que aprovecha la invitación del actor y que, seguidamente, y un poco siguiendo la parte,

EL TEATRO
DE LA
POBREZA

se libra a la misma actividad, sale en estado de la más grande armonía. El espectador que, a cualquier precio, lucha por esconder sus mentiras, abandona el espectáculo bastante más desequilibrado. Estoy convencido de que, incluso en el caso de los espectadores del segundo grupo, la representación es un acto de psicoterapia social, mientras que, para el actor, sólo es una terapia cuando no es conducida hasta la mitad. Hay aquí algunos peligros. Es mucho más inofensivo ser Monsieur Jourdain todos los días que ser Van Gogh. Pero pensamos, con entera conciencia de nuestra responsabilidad social, que podría haber más Van Gogh que Jourdain, a pesar de que la existencia de estos últimos sea, sin duda, más sencilla. Van Gogh es un ejemplo de ese proceso inacabado de integración. Sus desastres son la expresión de un desarrollo no realizado. Si consideramos las grandes individualidades, como Thomas Mann, encontramos a fin de cuentas una cierta forma de armonía.

**JERZY
GROTOWSKI**

En cuanto a la relación entre el actor y el director, debe considerarse un punto crucial en el trabajo a que me refiero. La representación impone una especie de lucha física con los espectadores; es una provocación y un exceso, pero no tiene efecto alguno si no encuentra, en la base, un interés por los demás hombres, e incluso, más allá, sentimiento positivo, una forma de aceptación. Por lo mismo, el director no puede ayudar al actor, en este proceso de trabajo completo y desgarrador, si no está al menos igual de emocional y cálidamente abierto que el actor lo está respecto a él. No creo en la posibilidad de conseguir los efectos fríamente. Hace falta una mirada cálida sobre el hombre, una perfección de cuanto hay de contradictorio, una aceptación de la idea de que el hombre es un ser que sufre, pero un ser que no merece el desprecio.

La exigencia del director

Este elemento de cálida apertura es técnicamente asible. Sólo él (cuando es recíproco) permite al actor afrontar sus tentativas extremas, sin miedo a la humillación. El tipo de trabajo en el que se crea esta forma de confianza hace posible la eliminación de las palabras en los ensayos. Trabajando, nos entendemos por el inicio de un sonido, o, a veces, por un silencio. Lo que nace en el actor, se engendra en común, pero le pertenece mucho más que lo obtenido a partir de los llamados ensayos normales.

Creo que se trata de un arte de trabajar que no hay modo de encerrar en una fórmula, ni siquiera aprenderlo. Igual que de cualquier médico no podemos sacar un buen psiquiatra, así, muchos directores no pueden obtener buenos resultados en este tipo de teatro. Seguramente el principio que convendría indicar como advertencia, como señal, sería el de "Primum non nocere". Expresado en lenguaje técnico: conviene sugerir por el sonido y el gesto más que interpretar ante el actor o pensar por él, actuar mediante el silencio o un guiño de ojos en vez de darle instrucciones, observar las etapas de ruptura y hundimiento psicológico en el actor, para, entonces, ayudarlo. Ser severo, pero como un padre o un hermano mayor, y no como un tratante de esclavos. El segundo principio, obligatorio en cualquier oficio: si se impone a los colaboradores una cantidad X de exigencias, hace falta someterse uno mismo a una cantidad 2 X.

El actor cortesano y el director de escena sádico

Todo cuanto he dicho sobre la pobreza del actor es válido y aplicable al director de escena. Por seguir empleando esta metáfora de trazos gruesos del actor-cortesano, pienso que se podría establecer una analogía con otra figura metafórica: lo que podemos llamar el director-sádico. Y del mismo modo que no es posible suprimir totalmente del actor-santo los rasgos del actor-cortesano, tampoco es posible suprimir el sello de sádico del director de escena santo. La posición del director de escena requiere cierta sabiduría táctica: la del arte de gobernar. Un poder semejante, por lo general, es desmoralizador. Lleva consigo la necesidad de aprender a manipular a los seres humanos, supone una habilidad diplomática, un talento frío e inhumano para la intriga. Esta marca acompaña inevitablemente al director de escena, como una sombra, incluso en el teatro pobre. Lo que podríamos llamar componente masoquista del actor es la variante negativa de lo que es creador en el director de escena bajo la forma de una componente sádica. Es la variante negativa del proceso global de la lucha ejercida contra sí mismo. Aquí, como en otros lugares, todo lo que es oscuro está inseparablemente ligado con lo que es claro.

Si he tomado partido contra la flojera, la mediocridad y la facilonería de todo cuanto es moneda corriente, contra toda tautología, es simplemente porque debemos crear cosas corrientes hacia la luz o hacia la oscuridad, sin olvidar nunca que alrededor de lo que constituye nuestra tendencia "clarificadora" se crea un círculo de sombras que podemos atravesar, pero no aniquilar.

¿De dónde puede venir la renovación?

Pienso que la crisis del teatro es inseparable de ciertos procesos de crisis de la cultura contemporánea, y que, por ejemplo, uno de sus elementos esenciales, es decir la desaparición de lo "sacro" en el teatro y de su función ritual, está ligada a ciertos procesos evidentes e irreversibles. Lo que nosotros intentamos y proponemos es la creación de un teatro sagrado que sea laico. La cuestión se plantea así: ¿el ritmo actual del proceso de civilización permite la viabilidad de este postulado en la escala de lo social?

No sabría cómo contestar a esta pregunta. Pero hay que tender a su realización, porque una profundización laica de este tipo parece ser una necesidad psico-social desde el punto de vista de la salud de las masas; una tendencia así debe cuajar, lo que no significa que ocurra de este modo. Se trata de una categoría ética, como la afirmación de que el hombre no debe ser un lobo para el hombre. Pero sabemos que estas fórmulas no siempre son aplicadas. Cualquiera que sea la respuesta, estoy seguro de que la regeneración del teatro no puede venir del teatro dominante. Dentro del teatro instituido, del teatro oficial, se han dado casos de santos laicos, como por ejemplo Stanislawski. Pero el propio Stanislawski afirmó que las sucesivas etapas del despertar y la renovación del teatro nacerían del movimiento amateur, y no de los profesionales, universalmente embotados y esclerotizados. Estas afirmaciones fueron confirmadas por las experiencias de Vatchangov, o bien, en otra cara de la cultura, por ejemplo, por el No japonés, que, por la maestría que exige, es una especie de superoficio, más permanente en su estructura como un teatro casi amateur.

¿De dónde puede venir la renovación? De las gentes descontentas de su condición en un teatro normal y que se encargarían de crear grupos de inves-

tigación, terriblemente pobres, con pocos actores, grupos de cámara que se irían transformando en una especie de institutos de formación del actor. O bien de amateurs que, operando al margen del movimiento profesional, consiguiesen, de forma autodidáctica, sobrepasar el estado obligatorio de aprendizaje de un actor normal, y adquirir calificaciones superiores a las que exige el teatro dominante, en una palabra, locos sin nada que perder y enormemente trabajadores.

Creo que sería esencial intentar organizar escuelas secundarias de teatro. El actor empieza demasiado tarde a estudiar su oficio, cuando ya está físicamente formado, y, lo que es peor, moralmente formado, y comienza a tener lo que un ilustre pedagogo de conservatorio definía como la sed del nuevo rico, característica de una gran mayoría de estudiantes de las escuelas teatrales.

La edad es tan importante en la preparación del actor como en la de un pianista o un bailarín; es decir, que no deben sobrepasarse los catorce años para empezar. Si fuese posible, yo propondría una edad inferior. Se pasaría por una etapa técnica de cuatro años, con predominio de los ejercicios prácticos, completados con la adecuada formación humanista, que tendría como fin no la adquisición de una serie de conocimientos específicos, sino el despertar la sensibilidad y el contacto con los hechos más fecundos de la cultura mundial. Tal actor realizaría durante otros cuatro años una serie de estudios superiores, lo que significa que trabajaría como actor en una compañía de laboratorio, adquiriendo personalmente una experiencia de actor y continuando sus estudios en el campo de la literatura, la pintura, etc., en la medida en que esto es necesario para su oficio y no para asombrar en los salones. Una tal práctica de cuatro años en un teatro laboratorio sería sancionada con el correspondiente diploma, y sólo entonces, después de ocho años de este tipo de trabajo, el actor se encontraría relativamente preparado para cumplir sus obligaciones. Con ello no se le sustraería a ninguno de los peligros que amenazan a todo actor, pero tendría más capacidad y su carácter estaría más formado. El peligro de un abandono de esta vía difícil sería menor. Otra variante, quizá menos importante y condicionada por la existencia de compañías de laboratorio, sería la creación de estudios por cada una de estas compañías, una vez adquirida la suficiente y concreta capacidad. Un tal estudio no debería tener unos cursos temporalmente prefijados, sino que su plan de trabajo habría que establecerlo en función de los conocimientos reales de los alumnos. También un actor profesional que llegue de fuera debe infaliblemente pasar por ciertas actividades del estudio. Una parte de las mismas deberían declararse obligatorias para todos los actores de los teatros laboratorio.

Todo esto sólo es una solución a medias. La solución estaría en la existencia de institutos de investigación sometidos a la pobreza y a severas reglas. El sostenimiento de un instituto así costaría la mitad de la suma engullida por un teatro de provincias subvencionado. Un instituto de este tipo debería estar integrado por un reducido grupo de especialistas en los problemas colindantes con el teatro, es decir, un psicoanalista, un antropólogo de la cultura, etc., por los actores de un teatro laboratorio normal y por un grupo de instructores de una escuela teatral secundaria, así como por una micro-editorial que publicase los resultados metódicos concretos con vistas al intercambio con otros centros del mismo tipo y la difusión entre personas realmente interesadas. Es absoluta-

mente esencial que en todas las investigaciones de este tipo sea introducido un (o varios) crítico de teatro que pueda, desde fuera, un poco como el abogado del diablo, a partir de posiciones estéticas idénticas a las del teatro, analizar los elementos débiles, fallidos o dudosos de las realizaciones acabadas.

Un teatro de nuestro tiempo

Aunque nuestro teatro use con frecuencia textos clásicos, es un teatro contemporáneo porque confronta nuestras raíces y nuestros estereotipos actuales, y nos permite considerar nuestro hoy desde la perspectiva de nuestro ayer, y nuestro ayer desde la perspectiva de nuestro hoy. Aunque este teatro vaya hasta un lenguaje del gesto y del sonido elementales, perceptible más allá del tejido de la palabra, un lenguaje que puede comprender un hombre que desconozca el idioma en que la representación se da, no obstante tal teatro debe ser un teatro nacional, porque se alimenta de la introspección y está sumido en el super-Yo social formado en un clima nacional definido e inseparable de él.

Si queremos ahondar realmente en la lógica de nuestro comportamiento y de nuestro pensamiento, y llegar a sus zonas escondidas, a su motor secreto, todo el sistema de signos construido por la representación debe erigirse en una llamada a nuestra experiencia de hoy, a la realidad que nos sorprende y conforma, a esa lengua informada por el gesto, por el murmullo, por la entonación observada en la calle, en el trabajo, en el café, en la palabra que emana de los comportamientos humanos hechos para nuestra observación. Hablamos de profanación. ¿Qué otra cosa sería esto sino una especie de falta de tacto basada en la confrontación brutal de nuestras proclamaciones con nuestra práctica cotidiana, de las experiencias de nuestros padres vivas todavía en nosotros con nuestra búsqueda de un camino de vida fácil, o de nuestra concepción de la lucha por la vida con nuestros complejos individuales y colectivos?

Cada representación clásica es una automirada en un espejo, un sondeo profundo en nuestras imaginaciones y tradiciones, y no el relato de lo que un día fueron las imaginaciones de los hombres. Cada representación construida sobre temas contemporáneos es el reencuentro de la factura superficial del día de hoy con sus raíces profundas y sus motivaciones secretas. ♦

EL TEATRO
DE LA
POBREZA

siete preguntas a jerzy grotowski

¿Qué entiende usted por "acto total" del actor?

JERZY GROTOWSKI. — No se trata tan sólo de la movilización completa de los recursos de que antes hablé. Es también otra cosa, algo mucho más difícil de definir, aunque es muy palpable desde el punto de vista del trabajo. El acto de despojarse, de quitarse la máscara

de la vida cotidiana y exteriorizarse. Se trata de "mostrarse": nada de exhibicionismo. Es un acto, solemne, de revelación. El actor debe encontrarse dispuesto para la más absoluta sinceridad. Es como una marcha hacia la cumbre del organismo del actor en la que la conciencia y el instinto se unifican.

En el terreno práctico, ¿la formación del actor debe adaptarse a cada caso individual?

JERZY GROTOWSKI. — Desde luego; no creo en las fórmulas.

No hay, pues, formación de actores, sino formación de cada actor. ¿Cómo procede usted con el actor? ¿De qué forma le observa? ¿Qué le pregunta? ¿Y después...?

JERZY GROTOWSKI. — Hay ejercicios. Se habla poco; durante los entrenamientos se pide a cada actor que busque sus asociaciones, sus variantes personales (vuelta a sus recuerdos, evocación de sus necesidades, exposición de lo que no ha podido realizar...).

¿El entrenamiento se hace en grupo?

JERZY GROTOWSKI. — El punto de partida en la preparación es el mismo para todos, pero... Pongamos por ejemplo ejercicios corporales: los elementos de los ejercicios son idénticos para todos, pero cada actor debe realizarlos de acuerdo con su personalidad. Un observador ajeno a todo esto podría descubrir sin dificultad alguna las diferencias de los ejercicios en función de las diversas personalidades.

El problema esencial es dar al actor la posibilidad de trabajar "con seguridad". El trabajo del actor se encuentra siempre en peligro, continuamente controlado y observado. Es necesario crear una atmósfera, un sistema de trabajo tal que el actor sienta que puede hacer todo y que nada de cuanto haga será objeto de mofa: todo será comprendido, aunque no sea aceptado. Y con mucha frecuencia, cuando el actor comprende es cuando se revela como tal actor.

Una confianza absoluta de los actores entre sí y respecto a usted...

JERZY GROTOWSKI. — La cuestión no es que el actor haga todo cuanto el director le pida, sino que ese mismo actor sepa que puede ha-

cer lo que él quiere hacer y que, incluso cuando eso que quiere hacer no se acepta, esto no irá en contra suya.

Será juzgado, pero no condenado...

JERZY GROTOWSKI. — El actor será siempre juzgado como lo que realmente es: como un ser humano.

Respecto del actor integrado en un espectáculo, usted utiliza el término "parte" y no el de "papel", lo que es, sin duda, importante para su sistema de trabajo. ¿Puede definirme exactamente qué entiende por "parte" del actor?

JERZY GROTOWSKI. — ¿Qué es un "papel"? El texto de un personaje, ese texto mecanografiado que se entrega al actor. Esto supone también una cierta concepción del personaje, un determinado estereotipo: Hamlet es un intelectual sin grandeza, o bien un revolucionario que quiere cambiar todo. El actor tiene ya su texto y es imprescindible un inmediato encuentro entre ambos. No debe decirse que el papel es un pretexto para el actor ni el actor un pretexto para el papel. El texto es un instrumento para seccionarse a sí mismo, para analizarse y recobrar el contacto con los demás. Si se contenta con explicar su papel, el actor sabrá que aquí debe sentarse y aquí debe gritar. Cuando las representaciones comiencen las asociaciones se producirán normalmente, pero pasadas veinte representaciones todo se habrá convertido en un juego mecánico.

Para evitar esto, el actor, como el músico, tiene su "partitura", deberá tener su "parte". La partitura del músico es un conjunto de notas. El teatro es un encuentro. La parte del actor son los elementos de contacto humano: tomar-dar. Tomar a los otros, confrontarlos consigo mismo, con sus propias experiencias, con sus pensamientos: dar su respuesta. Se vuelve a repetir el proceso, pero siempre *hic et nunc*, es decir, el actor jamás debe hacer lo mismo. ♦

roger
garaudy

ULTIMO DISCURSO

Es este el más reciente examen de conciencia de uno de los últimos intelectuales de prestigio ligados a un partido Comunista oficial. Después de las separaciones de Adam Shaff, Ernst Fischer, Ernst Bloch, la exposición de Garaudy completa la visión de la incapacidad de esos partidos para adoptar líneas políticas y culturales independientes, actuales y actuantes.

Las críticas de Roger Garaudy, pese a delatar aún evidentes herencias oportunistas del autor, pretenden rescatar para el marxismo algunos de sus principios insoslayables, deformados por quienes se autotitulan portavoces de ellos.

Sin compartir su enfoque y muchas de sus posiciones, juzgamos de indudable interés para el lector el conocimiento de este discurso.

Queridos camaradas: He seguido con suma atención durante la preparación del Congreso la condena formulada por el Buró Político y de inmediato la discusión, tanto en *L'Humanité* como en las conferencias federales, de cierto número de tesis. Nuestro partido ha condenado de manera unánime el enjuiciamiento del papel dirigente de la clase obrera, el abandono del materialismo dialéctico y del centralismo democrático y el antisovietismo. Me congratulo de ello sin la menor reserva, pues en nada de lo condenado he podido reconocerme, por mucho que mi nombre se haya visto obstinadamente asociado. Si la discusión ha permitido profundizar y precisar el proyecto de tesis —y creo que así ha sido—, entonces ha desempeñado un papel positivo.

Pero los hechos son testarudos, como decía Lenin. Y cuando un libro ha sido publicado y difundido, es un hecho. Ni el Buró Político, ni *L'Humanité*, ni los comentarios de la prensa burguesa, ni yo mismo, incluso, podemos cambiar ya nada en él. Lo escrito, escrito está. A lo sumo es posible dirigirse, para la interpretación, a su autor, si aún está vivo. Tal vez habría sido un buen método comenzar por ahí, aunque sólo hubiera sido con la formulación de preguntas precisas. A fin de que el error de comportamiento para conmigo no se transforme en una elec-

ción política que resutaría nociva para el Partido, permitánneme resumir brevemente lo que continúo considerando como una simple contribución a la elaboración de la política de nuestro partido.

Tenemos frente a nosotros un régimen impotente para resolver los problemas del país. Esta impotencia se desprende de su principio mismo. A las exigencias nacidas del desarrollo de las fuerzas productivas y de las relaciones de clases, el gobierno propone, con el nombre de "sociedad nueva", una salida ilusoria: una presunta participación en los beneficios y una presunta participación en las decisiones cuyo carácter fundamental consiste en no tocar en nada las prerrogativas de la autoridad patronal ni los privilegios de las ganancias patronales. Millones de franceses y franceses toman conciencia, en diversos grados, de esta contradicción y de esta irrisión, incluso dentro de las clases medias y en ciertas capas de la burguesía. Pero la oposición se halla desmenuzada en sus expresiones políticas. Al margen de nuestro partido prolifera una multitud de organizaciones y movimientos que aspiran a un cambio, pero con los cuales el diálogo es frecuentemente difícil, pese a los esfuerzos de nuestro partido: en nombre de divergencias sobre las futuras perspectivas, rechazan, en general, un acuerdo de conjunto y una acción común contra el gobierno y los monopolios.

ROGER
GARAUDY

En tales condiciones, ¿cómo presentar una alternativa real, concreta, en cambio del actual régimen como la que propone nuestro partido? Esto sólo es posible mediante la unidad de la oposición democrática, y ésta a su vez sólo es posible, en mi opinión, bajo tres condiciones: 1) Más allá de la expresión política de las fuerzas de izquierda y de la oposición democrática, hay que analizar, dentro de las nuevas condiciones nacidas de la mutación científica y técnica, la sociedad contemporánea, de manera que sea posible deslindar los fundamentos históricos objetivos, desde el punto de vista económico y social, del reagrupamiento de las fuerzas capaces de presentar, juntamente con la clase obrera, una alternativa al capitalismo monopolista de Estado. 2) Para movilizar ese conjunto hacia el objetivo común propuesto por nuestro partido, hay que definir con claridad las perspectivas del orden social que pueden construir. Ya no estamos en los tiempos de Jaurès, cuando el socialismo no era más que un sueño. Ya no estamos en los tiempos de Lenin, cuando la Revolución de Octubre abría por fin el camino para comenzar a hacer de ese sueño una indiscutible realidad histórica. Pertenece a las generaciones que han vivido las experiencias de Stalin y Mao-Tse-tung, cuando todo el mundo habla de socialismo, aun cuando con mucha frecuencia se sustituyan la realidad y la acción por el lirismo y la utopía. No podemos, pues, sustraernos a la necesidad de decir qué socialismo deseamos construir en Francia: debemos precisar sus semejanzas y sus diferencias con respecto al socialismo de los regímenes socialistas ya existentes, y definir, también, sus relaciones con las formas existentes de democracia, mostrando, por fin, de qué modo puede resolver prácticamente no sólo las permanentes contradicciones del capitalismo delimitadas por Marx y en seguida por Lenin, sino también las contradicciones nuevas nacidas del nuevo desarrollo de las fuerzas productivas. 3) Y la unidad de la izquierda sólo puede llevarse eficazmente a cabo si precisamos las formas de organización del combate por el socialismo, a fin de que el progreso pueda desplegarse sin trabas y servir de florecimiento de todos los hombres, y no de alienación.

Esos son los tres problemas fundamentales presentados en mi libro, y hasta la discusión ha probado que hoy por hoy nadie puede eludirlos en la lucha por una alternativa en cambio del régimen actual, por la unidad de la izquierda y por el futuro socialista de Francia.

1º) En lo que concierne al primer problema, lo que ha cambiado en las relaciones de clases no es el antagonismo fundamental entre capital y trabajo. La lucha de clases y el papel dirigente de la clase obrera quedan, por tanto, fuera de todo enjuiciamiento. Lo que ha cambiado, en razón del creciente papel desempeñado por las ciencias en la producción, es la noción de trabajo productivo. Y ha cambiado en el sentido previsto por Marx. Cuando en *El capital* definía el trabajo, en su forma específicamente humana, como una transformación de la naturaleza precedida por la conciencia de sus fines, Marx mostraba que el papel del conocimiento, de la investigación y de la previsión científicas sería cada vez mayor.

De ello resulta que si no definimos la clase obrera de una manera estrecha, es decir, sólo como el conjunto de los trabajadores manuales, cosa que Marx nunca hizo, sino como —y cito a Marx— el conjunto de los que, por no tener otra cosa que vender que su fuerza de trabajo, manual o intelectual, crean la plusvalía, entonces la clase obrera deja de disminuir en número y en importancia histórica, como lo pretenden los teóricos del neocapitalismo, y no deja, por el contrario, de crecer al integrar a ella capas cada vez más importantes de trabajadores intelectuales, lo cual de ningún modo significa que esta evolución esté desde ahora consumada y que podamos considerar en bloque a todos los intelectuales como miembros de la clase obrera. Sería una absurdidad. Dentro de la gama de mil matices de los intelectuales los hay que se hallan pura y simplemente integrados a la clase dominante, con sus P.D.G.* y sus grandes tecnócratas. Hay otros, sobre todo en las “carreras liberales”, de formación individual, que pertenecen a las clases medias. Y entre los ingenieros y técnicos hay algunos —no digo todos; lejos de ello— que forman parte integrante, como ya lo subrayaba Marx, de la clase obrera. Y viene en seguida una gran parte de ellos, acaso la mayor, entre los ingenieros, cuatros y técnicos, entre los docentes, entre los funcionarios y empleados, que no pertenecen a la clase obrera, pero que están moviéndose hacia ella, a un tiempo por su creciente participación en la creación de plusvalía, por la explotación de que son víctimas, por la índole de sus reivindicaciones y por la forma de su sindicalismo, cada vez más parecido al de la clase obrera.

Esta masa en movimiento puede llegar a constituir, juntamente con la clase obrera propiamente dicha, lo que yo he llamado, de acuerdo con una expresión de Gramsci a la que he asignado un contenido algo diferente, un “bloque histórico” nuevo, en razón del movimiento histórico objetivo que la aproxima a la clase obrera y, a la vez, por la conciencia que adquiere de esta comunidad de intereses y aspiraciones. De ningún modo se trata de diluir a la clase obrera dentro del bloque histórico nuevo, como tampoco se la diluyó en el antiguo bloque histórico cuando, en una etapa anterior, nuestro partido, en 1924, lanzó la consigna de “Bloque Obrero y Campesino”. Tampoco se trata de transferir al bloque histórico la misión propia de la clase obrera. El problema mayor, a mis ojos capital, que abarca la expresión de “bloque histórico” estriba en definir las relaciones entre la clase obrera y esas capas sociales en términos diferentes de los de la alianza tra-

ULTIMO
DISCURSO

* *Président-Directeur-Général.*

dicional con el campesinado y las clases medias. Porque la diferencia es profunda. Estas últimas se contraen, se reducen, con el progreso técnico, mientras que las capas de que estamos hablando crecen, aumentan con él. Además, a diferencia de las capas de intelectuales, los intereses de clase de las clases medias son, por principio, distintos de los de la clase obrera, aun cuando la alianza con ellas siga siendo perfectamente legítima y necesaria en la lucha contra los monopolios. En resumen, tenemos: 1º) La clase obrera; 2º) El bloque histórico que ésta puede constituir con las capas sociales a las que el desarrollo científico y técnico induce a moverse hacia la clase obrera; y 3º) La necesaria alianza con las clases medias de las ciudades y el campo.

He ahí un problema nuevo, un problema inédito en los países altamente desarrollados. Nuestro partido lo ha advertido, y de ahí que acabe de crear una revista destinada, precisamente, a los ingenieros, cuadros y técnicos.

ROGER
GARAUDY

Desde el punto de vista teórico, el concepto de "bloque histórico" no tiene la pretensión de ser una panacea, una palabra mágica. Si la expresión resulta incómoda, busquemos otra; no veo en esto inconveniente alguno, con la condición de no escamotear el problema que ella abarca: es un programa de trabajo, una hipótesis de trabajo para el estudio de un movimiento histórico aún inconcluso.

Desde el punto de vista práctico, atenernos en este terreno a definiciones restrictivas de la clase obrera y rechazar las perspectivas del "bloque histórico" sería condenarnos a basar cada vez más nuestra acción en una minoría y a plantear los problemas de la unidad sólo en un nivel político, con abstracción de sus fundamentos económicos y sociales.

2º) Al segundo problema se encuentra íntimamente vinculado el de la definición y perspectivas del socialismo que deseamos construir en condiciones históricas nuevas. En el pasado, el socialismo se contruyó en países que tenían que superar un pesado lastre de subdesarrollo. Los constructores de la Revolución de Octubre, como los de la revolución china, debieron afrontar la lucha por la construcción del socialismo y la lucha contra el subdesarrollo, lo cual exigió una rigurosa centralización de los recursos, de los poderes y de las esperanzas, así como una prolongada lucha armada de la que sólo se podía salir victorioso gracias a una disciplina férrea, de tipo militar. Eso era necesario y justo, y no podríamos olvidar el agradecimiento que debemos a quienes debieron instaurar el socialismo en semejantes condiciones; gracias a sus sacrificios y a sus victorias podemos considerar hoy otros caminos y otras formas del socialismo, porque debido a su existencia misma ya no nos hallamos aislados, como sí lo estuvieron ellos.

Pero a raíz de la Revolución de Octubre, Lenin nos enseñó a distinguir lo que posee valor universal y lo que deriva de las condiciones históricas. En un país económica y técnicamente desarrollado como Francia, y en la actual fase de su desarrollo, cuando la clase obrera no es minoritaria, como lo era en la Rusia de 1917 o en la China de 1948; en un país como Francia, donde una vieja tradición democrática burguesa (como no existía en Rusia ni en China) se encuentra arraigada desde hace siglos y hunde sus raíces en una revolución anterior, está claro que el socialismo puede instaurarse por diferentes caminos y presentar un rostro nuevo. Los problemas de la centralización del poder, de la censura de prensa, de las relaciones de la clase obrera con sus aliados, de la pluralidad de partidos, de la articulación entre el plan y el mercado, entre las exigencias cientí-

ficas de la planificación y la necesaria iniciativa de los trabajadores en la adopción de las decisiones; todos estos problemas, digo, se presentan de una manera nueva. Tenemos mucho que aprender de las anteriores experiencias de la construcción del socialismo, de *todas* esas experiencias; pero no podemos considerar que exista en alguna parte un modelo ideal y único.

Dos veces en el término de veinte años —en 1948, con la excomunión de Yugoslavia, y en 1968, con la intervención en Checoslovaquia— hemos experimentado la perniciosidad de la concepción del modelo único. Y también en este caso, si la palabra resulta chocante, digamos “tipo” o “variante”, antes que “modelo”, aun cuando Lenin mismo la haya empleado. Nuestro partido, que en 1948 se dejó arrastrar ciegamente, en 1968 ha reprobado, con justa razón, la intervención militar en Checoslovaquia. ¿Por qué tendría que ser criminal interrogarse sobre las causas profundas de la intervención, después de haberla condenado, y analizar los principios políticos y teóricos que la inducen, es decir, la negativa —si no de palabra, al menos de hecho— a reconocer la legitimidad de la búsqueda de formas nuevas del socialismo, adaptadas a las tradiciones nacionales y al grado de desarrollo de cada país?

Cada vez que he insistido, en diversas oportunidades, en la necesidad de decirle al pueblo francés, de un modo inequívoco: el socialismo que queremos instaurar en nuestro país no es el que hoy se le ha impuesto militarmente a Checoslovaquia, lo he hecho, precisamente, para despejar la hipótesis que tanto pesa en nuestras relaciones con la izquierda no comunista, porque es una hipótesis que perpetúa el equívoco sobre lo que puede ser el futuro socialista de Francia.

3º) Por último, en lo que atañe no sólo a los objetivos y los fines, sino también a las formas de organización de la lucha de clase contra el capitalismo monopolista de Estado en nuestro país, me parece que el problema se plantea en términos análogos.

Lenin mostró, a partir de rigurosos análisis históricos, que las formas de organización de la clase revolucionaria y de su partido debían corresponder en cada fase del desarrollo, para lograr su plena eficacia, a las exigencias de la lucha. En vísperas de la revolución de 1905 definió, con asombrosa lucidez, lo que podía ser el Partido de nuevo tipo, que, rompiendo con los métodos de la socialdemocracia alemana del período precedente, debía corresponder a las exigencias de una nueva fase: la del asalto directo contra el capitalismo ruso y el zarismo. Y al elaborar el centralismo democrático —única forma posible de organización para todo partido de acción que no quiera degenerar en club social— supo distinguir, de 1905 a 1920, lo que en ese método tiene valor universal y lo que deriva de las condiciones históricas del momento y del país en que se aplica.

Es evidente que en la lucha contra la autocracia zarista, en las condiciones de una lucha clandestina, frente a una represión feroz y en vísperas de una lucha armada, el acento debía recaer, necesariamente, sobre el centralismo, que llega —y Lenin no vacila en decirlo— hasta una disciplina militar y hasta un riguroso secreto. En semejantes condiciones de lucha, eso era perfectamente justo. En otras condiciones, quince años más tarde, Lenin, dentro de la misma perspectiva fundamental de centralismo democrático, ponía el acento sobre la democracia y sobre la lucha contra el burocratismo. Con mayor razón debe ser así en un país como Francia y en nuestra época.

ULTIMO
DISCURSO

En un país como el nuestro, en el que la clase obrera no es una ínfima minoría como lo era en la Rusia de Octubre, y en el que la masa de la población no es analfabeta, sino, por el contrario, educada e imbuida de una larga tradición revolucionaria y democrática, tal vez no es necesariamente inevitable que en cada nivel de la organización del Partido la instancia superior presente a la instancia inferior un juicio consumado sobre cada problema. Creo que esa es una interpretación estrecha de la justa concepción según la cual el Partido aporta a la clase obrera "desde afuera" la conciencia revolucionaria. Es reducir el "momento subjetivo" a una sola de sus componentes. Para Marx tanto como para Lenin, el momento subjetivo de la revolución es, a la vez, la ciencia del desarrollo histórico, que el Partido proporciona pero también la iniciativa histórica de las masas, esa iniciativa que, por dar un ejemplo, llevaba a Marx a encarar la teoría del Estado sólo cuando la iniciativa histórica de las masas hubo creado la Comuna de París, o a Lenin a elaborar la teoría de los "soviets" sólo después del estudio teórico de la iniciativa histórica espontánea de las masas en el curso de la revolución de 1905.

En este decisivo problema del momento subjetivo de la acción revolucionaria, poner el acento de modo unilateral sobre la iniciativa histórica de las masas es ceder al espontaneísmo y a la anarquía; poner el acento de modo unilateral sobre la "teoría aportada desde afuera" es ir hacia una concepción centralizada y autoritaria y, por fin, hacia un centralismo burocrático.

Sé que mantener viva la dialéctica entre la ciencia aportada desde afuera y la iniciativa histórica de las masas es una tarea difícil. Tampoco en este punto pretendo postular una solución ya hecha, sino formular un problema; de la respuesta a este problema depende la vida de nuestro partido y su irradiación.

El ejemplo de la preparación de este Congreso me parece, a este respecto, significativo; no cabe duda de que grandes progresos han tenido lugar para una discusión más libre, más democrática en todos los planos. Y eso me alegra plenamente. Pero el pasado ha gravitado pesadamente. Por ejemplo, en la discusión de lo que se ha dado en llamar mis tesis, la condena de mi libro por el Buró Político ha precedido a la discusión y la ha falseado desde la partida. Ha dado una imagen tan caricaturesca y monstruosa de mi libro, que los militantes le han vuelto la espalda con furia. Los comprendo. Como el juicio había sido lo primero, ya no se trataba de discutir una proposición, sino de incoar un proceso. Y si hoy he pedido la palabra, es porque, militante de nuestro partido desde hace treinta y seis años y miembro de su Comité Central desde hace veinticuatro, considero como un deber, cualesquiera que sean las circunstancias, plantear los problemas que estimo vitales para el porvenir de nuestro partido y no permitir que desfiguren la manera en que he intentado plantearlos, pues todo mi desvelo es el del verdadero rostro de nuestro partido, el partido del futuro.

No es un asunto personal, ni solamente un problema de moral. La conciencia y el honor de un comunista son cosas de valor, y no sólo para él, sino sobre todo para la imagen que millones de personas se hacen de nuestro partido. Porque el problema de las relaciones internas en el Partido se halla íntimamente vinculado al de las relaciones entre el Partido y las masas.

En un momento de la historia de nuestro partido que no es el de la clandestinidad ni el del necesario secreto; en un momento de la historia de nuestro

pueblo en el que la clase obrera se convierte cada vez más y más en la nación misma, los problemas de nuestro partido son problemas de toda la nación. O son, por lo menos, problemas de todos los que desean para Francia un futuro socialista. De manera, pues, que estos problemas no pueden discutirse a puerta cerrada, sino delante de todo nuestro pueblo, con la participación y la rica contribución de quienes, sin ser miembros de nuestro partido, desean honestamente el socialismo.

Rechazo, por lo tanto, el argumento según el cual se considera como "fraccionismo" toda tentativa de discusión abierta, toda búsqueda política, todo esfuerzo por movilizar el conjunto del Partido y el conjunto de la izquierda en un debate que permita definir mejor, juntos, el objetivo común y los medios más eficaces para alcanzar éste. Precisamente no hay nada más nocivo para el Partido que el hecho de no aceptar, en los puntos más litigiosos y discutidos por el pueblo francés, la discusión a plena luz, única que permite una movilización de las masas para una participación activa en la elaboración de la política de nuestro partido, si es que desea llegar a ser un día la política de Francia. La publicación integral de los debates del Comité Central de Argenteuil acerca de los problemas de la cultura señalaba una etapa por este camino.

ULTIMO
DISCURSO

¿Acaso es un estorbo para la política de nuestro partido o, por el contrario, una contribución a su irradiación que en tres oportunidades, durante el último período, nuestro camarada Aragón haya puesto públicamente en guardia contra el antisemitismo de determinado país socialista, haya rechazado la delación allí donde se la establece y haya defendido los derechos del escritor allí donde son conculcados?

Lo he escrito en mi libro y lo repito aquí: el antisovietismo es un crimen contra Francia y contra la paz. Tenemos un enemigo común: desde el Vietnam hasta Cuba resistiremos las agresiones del imperialismo gracias sólo a una lucha común. Pero lo que alimenta al anticomunismo y al antisovietismo no es un juicio lúcido y público sobre las violaciones de nuestros principios, sino los actos por medio de los cuales se los viola. Cuando un país socialista envía a Franco, en plena huelga de los mineros de Asturias, el carbón que lo ayuda a romper la huelga; cuando un país socialista, después de haber dividido al partido de Manolis Glezos, construye centrales eléctricas para los verdugos de éste —los fascistas griegos—, lo que viola al internacionalismo proletario y alimenta al antisovietismo no es el hecho de decir estas cosas, sino el de hacerlas. Hacerlas y callarlas.

He terminado. Al hablar por última vez desde esta tribuna tengo que decir, con tristeza pero sin amargura, que si los métodos del pasado han pesado tanto para falsear un verdadero debate, nada puede arrancar de mí la confianza que tengo en el porvenir de nuestro partido. Nuestra causa es justa. Nuestro objetivo será alcanzado. Lo será tanto más rápidamente cuanto más rápida y profundamente cambien nuestros métodos. Y nuestros métodos cambiarán, porque los problemas, aunque se haga a un lado a algunos de los hombres que los plantean, continuarán planteándose en esta vida. ♦

(Traducción: Hugo Acevedo)

"DREYPUS ERA CULPABLE"

La película **Z** batió en Argentina verdaderos récords mundiales de taquilla. Con los demás al lado, la oscuridad total, las risas nerviosas, los murmullos, el miedo colectivo se sublimó, olvidó toda soledad, se vengó de toda humillación exterior. Los argentinos cumplimos un verdadero acto político, hasta lloramos. Al terminar la exhibición aplaudimos estruendosamente. No se sabe si entusiasmados o doloridos o cómplices. Al tocar la vereda volvimos a hablar a media voz; habíamos perdido la seguridad del anonimato.

Mientras tanto, en el país se sucedieron discursos, secuestros, deposiciones (todo tipo de deposiciones) y relevos. Diez días de leve curiosidad cinematográfica culminaron, no con una elección, sino con un invento. La linterna mágica dio a luz un nombre que todavía resulta difícil de pronunciar. Se acallaron ciertas iras, se replegaron ciertas banderas, todo volvió al campo de la ficción, de donde nunca debió salir.

Los espectadores padecen tal abulia que ni aplauden ni blasfeman. El silencio es mayúsculo. Se cree que la película aún no ha terminado y se anhela un desenlace cualquiera. Pero la cinta está cortada en episodios exactos y completos. Este es así y "los buenos" no llegarán a escena. En los posteriores seguirán apareciendo "malos", hasta que malos en serio y a la luz del día señalen quién en esta parte del mundo **Z** (sí: quién en esta pobre tierra "todavía está vivo").

notas y contra- notas

CULTURA ASFIXIANTE, por Jean Dubuffet.
(Ediciones de La Flor)

Proyectó crear una máquina para borrar el nombre de las cosas y dibujó las cosas sin nombre como pocos. Cuentista, ensayista, engendro demasiado humano de principios de siglo, el francés Dubuffet suple con creación e inventiva las lagunas de su racionalidad. El autor eleva voces contra la esterilización, producida por considerar a la cultura como un valor en sí mismo. La lucha por el rescate de la creatividad humana es la lucha contra la asfixia que forja la red de relaciones culturales dictadas de antemano al juicio de los hombres. Exagerando, Dubuffet tiene la grandeza de todos los que intentan ser radicales; incluso una de las más elogiadas grandeza, en una época en la que el miedo al error es peor que el error mismo: la grandeza de poder equivocarse.

**PARA UNA MUCHACHA CON UNA FLOR, por Vini-
cius de Moraes.**

(Ediciones de La Flor)

Desde la tierra carioca, ejemplo actual de miserable destrucción del hombre, llega esta pequeña revancha que se toman sus hijos para que Brasil no caiga.

Un Poeta con mayúscula, enamorado y enamorado de la vida, discurre sobre los mínimos accidentes cotidianos y los grandes sucesos históricos en páginas amables, livianas, conmovedoras y profundas.

Viničius toca a una muchacha y la convierte en una flor, acaricia a una flor y la hace fruto, toca gente y recoge humanidad.

**LA DESINTEGRACION DE LA FORMA EN LAS AR-
TES, Erich Kahler,**

(Ed. Siglo XXI)

Si el criticar a lo "nuevo" que pretende en arte imponerse por el solo hecho de ser lo "último" significa ser "reaccionario", no cabe duda que estas tres conferencias de Kahler sobre el significado de las presuntas vanguardias es uno de los libros más "reaccionarios" que se han publicado sobre el tema. El análisis y desenmascaramiento de la destrucción de toda forma de coherencia y conciencia que se manifiesta tanto en el arte de "objetos" como en la literatura "objetivista" de las últimas "vanguardias" es el tema de estas tres conferencias de Kahler. Para el autor, ocurre que "los experimentos de las vanguardias ni despiertan una reacción humana ni persiguen una meta humana. Han establecido un nuevo tipo de 'l'art pour l'art' científicamente coloreado y carente de cualquier rasgo artístico". Confundir creación con experimentación e imaginación con parciales tanteos, es lo que caracteriza a muchas de las últimas vanguardias que en nuestro medio se han centrado alrededor del Instituto Di Tella y que en verdad, y no hace falta poseer una gran información y cultura para notar, no han hecho un solo aporte nuevo respecto, por ejemplo, de lo realizado por la corriente dadaísta de los años veinte. Es el propio Kahler quien con acierto y claro lenguaje señala que "el dadaísmo, movimiento de exuberante inventiva, no comprometido, flexible y humorístico, aprovechó todos los medios imaginables de provocación y anticipó todo aquello que en nuestros días realizan los artistas aburridos y pedantes". Claro, el dadaísmo hoy no es moda, en consecuencia es mucho pedir que se lo conozca. En definitiva, el libro de Kahler constituye, en una época en que el lenguaje en todos sus niveles parece haberse divorciado de su raíz humana, una defensa

"contra la invasión de los lugares comunes tecnocráticos y contra las ilimitadas discusiones analíticas que amenazan con asfixiar la voz humana".

TEOREMA, novela de Pier Paolo Pasolini

(Editorial Sudamericana)

No pudimos ver la película. Pero de la imagen a la palabra hay un largo trecho; quizá por eso la novela **Teorema** no sufrió las prohibiciones de la película. O simplemente se deba a que la literatura, todavía, no es un arte de masas. Pese a esto, el libro **Teorema** inundó las librerías y quioscos del país. Al leerlo debimos reinventar las imágenes que la censura nos había prohibido. No fue difícil: Pasolini en literatura también conoce su oficio. La novela (o el informe) desnuda y condena —a través de ese extraño misticismo que caracteriza a Pasolini— a una "progresista" familia de Milán, la que, por otra parte, bien puede habitar (habita, hablando en argentino) cualquier zona de Av. Libertador hacia el Norte. El resultado es una obra polémica, inquietante y, sobre todo, necesaria.

DEFENSA EN CAMIRI por Regis Debray

(Editorial El Siglo Ilustrado)

Un verdadero proceso político por "delito de ideología" desmontado por el hombre que lo padeció. La defensa que formula en ocasión del juicio contra él (noviembre de 1967) testimonia la fidelidad de Debray a sus principios y aclara las dudas que, sobre su ideología y actitudes, sembraron diversos órganos de información y numerosos dirigentes de la izquierda neo-socialdemócrata.

Después de historiar la experiencia guerrillera del Che, con la que expresa su absoluta solidaridad, y de demostrar que el Tribunal no lo juzga por hechos sino por intenciones, finaliza su exposición diciendo: "Haré todo lo posible por merecer un día el honor desmedido que han de acordarme condenándome por lo que no hice, pero quiero más que nunca hacer. Y con toda serenidad, con todo corazón, les agradezco de antemano por la fuerte pena que espero de ustedes".

LOS OJOS Y LA BOCA, novela de Ricardo Martín

(Editorial Losada)

Pariente directo del Meursault de Camus y con mucho del Roquentin de Sartre, Vidal, el personaje creado por Martín para contarnos **Los ojos y la boca**, supera con éxito el grave riesgo de estos dos parentescos. Apoyarse en Camus y en Sartre

puede ser una comodidad. También, por qué negarlo, una responsabilidad: **El extranjero** y **La náusea** no son fáciles unidades de medida. El lenguaje de Martín es descarnado, seco. Vidal resulta una criatura cierta, uno de los tantos seres abúlicos que transitan por Buenos Aires, ciudad —por otra parte— mostrada sin pintoresquismos y con exacta economía de recursos. **Los ojos y la boca** obtuvo el premio "Pedro García" otorgado por la SADE y el segundo premio en el "Concurso Literario", de Madrid.

LUNAR CAUSTIC, novela de Malcolm Lowry (Editorial Alfa)

Su propósito era como él, ambiciosamente genial: escribir siete libros y agruparlos bajo un solo título: **El viaje que nunca termina**. Una suerte de **Divina Comedia** de este siglo. A veces la muerte se interpone en las ideas de un creador. Con Lowry se interpuso. Hoy se sabe que **Lunar Caustic** ocupaba el sitio del Purgatorio y que **Bajo el volcán**, uno de los más grandes monumentos narrativos de nuestra época, representaba el Paraíso.

Dipsómano, aventurero, bohemio, a Lowry le interesaba documentar un solo tema: su propia y azarosa vida. De ella también nos habla en **Lunar Caustic**, el manicomio de Bellevue es el sitio que elige para contarla. Si bien no posee la dimensión de **Bajo el volcán**, **Lunar Caustic** se mete de lleno en el desgarrado y alucinante universo de Malcolm Lowry e integra la lista de los grandes aciertos de este genial inventor.

GUSTAVO RICCIO, UN POETA DE BOEDO por Lubrano Zas (Editorial Buenos Aires Leyendo)

Aplaudible resulta la actitud de Lubrano Zas al rescatar la figura de Gustavo Riccio, un injustamente olvidado poeta de Boedo. A través de su cálida prosa, Lubrano Zas nos presenta un dolido retrato del autor de **Gringo Puraghei**. Lo juzga como poeta y como hombre y nos lo muestra tal como fue: siempre comprometido con la cruda realidad que le tocó vivir en sus cortos veintisiete años. Acerutado el paralelo que establece entre Riccio y Barrett y justa la rápida semblanza del tan mentado Boedo y Florida. El libro se completa con una página de homenaje de Enrique González Tuñón, un poema de Nicolás Olivari y otro de Alvaro Yunque (de profunda belleza); con textos y cartas del propio Riccio y poemas inéditos de este notable hombre de Boedo.

LOS POEMAS DE SIDNEY WEST (Traducciones III), por Juan Gelman. (Editorial Galerna)

El supuesto Sidney West dejó estas líneas "que nunca lo amarán" acaso por haber sentido antes que entre todos los hijos posibles son los versos los únicos "que no piden de comer y es de lo poco que tienen a favor". Gelman los traduce a los duele e inventa un lenguaje para desmentirlo. Demuestra que tales hijos son los más voraces: se alimentan de pan, de sombras, de sueños y de desgarramientos, pero devuelven al autor lo mejor de sí mismos.

DESCRIPCION DE UNA FORMA

Ensayo sobre Franz Kafka, por Martin Walser. (Editorial Sur)

Entre los miles de ensayos sobre lo mucho menos copiosa, aunque más gigantesca obra del praguense, se destaca este trabajo de Martin Walser, que investiga las notas esenciales de "el escribir" de Kafka.

Demuestra en él cómo se despliega la obra de Kafka, brotando de sí misma "a modo de proceso irreversible, lineal, exento de comentarios y colocado fuera de toda relación temporal". La crítica literaria es ejercida mediante la adhesión conciente a los textos y un expreso desapego a todo dato que no surja de aquéllos.

Es éste un trabajo de conocimiento imprescindible para participar del mundo de un escritor que vio los juegos del siglo con ojo mágico y profético.

ANASTASIA

Lo que toca, lo que duele, lo que descubre y desenmascara es exactamente lo que en nuestra sociedad suele ser prohibido. No es de extrañar entonces que el libro **La Iglesia rebelde de América latina**, de Alain Gheerbrant, editado por Siglo XXI en México, del cual publicamos un anticipo el número pasado, esté detenido en la aduana de nuestra ciudad sin autorización para acceder a los lectores argentinos. Anastasia prohíbe lo que más le duele. En este caso, el dolor proviene de la comprobación documentada del papel revolucionario que sectores cada vez más amplios de la iglesia católica comienzan a desempeñar en el proceso político de nuestra desgarrada América. Los subversivos de Jesús corren entonces el riesgo de ser crucificados igual que éste. Camilo Torres, Helder Cámara, el viaje del Papa a Colombia, las declaraciones de Medellín, los documentos más importantes de los sacerdotes del Tercer Mundo, son algunos de los temas que trata el documentado libro de Gheerbrant, detenido hoy por la censura.

SUMARIO DEL NUMERO 1

ADOLFO SANCHEZ VAZQUEZ	Vanguardia artística y vanguardia política	
CLAUDE LEVI-STRAUSS	El doble sentido del progreso	
HUGO ACEVEDO	Riesgos de Lévi-Strauss	
OSCAR COLLAZOS	La encrucijada del lenguaje	
JULIO CORTAZAR	Literatura en la revolu- ción y revolución en la literatura	
FERNANDO QUIÑONES	El manso (cuento)	
RAFAEL GUILLEN	Caballos por el fondo de los ojos (poema)	
FELIX GRANDE	En este poema	
HORACIO SALAS	En defensa de la crítica	
LEOPOLDO MARECHAL	El poeta depuesto	En venta en Quiosco y Librería Lorreins
RDO. GUILLERMO ARCE MARTINEZ	Misión de la Iglesia en una sociedad socialista	Corrientes 1551

NUEVOS AIRES, Nº 3

Diciembre, 1970

Incluirá trabajos de:

ALBERT MEMMI: El judío y la revolución.

JOSE MIGUEL OVIEDO: Ernesto Cardenal, un místico
comprometido.

RICARDO PIGLIA: El mito Sábato: Espiritualidad y Midcult

IRWIN SILBER: USA: la alienación de la cultura

LOS ULTIMOS DIAS DE FANON

CHILE 1970

EDITORIAL GALERNA

LOS DUEÑOS DE LA TIERRA

David Viñas

Séptima edición de la novela que marcó una etapa en la narrativa latinoamericana, mostrando una parte de nuestra historia que todavía hoy se quiere ocultar.

APROXIMACION AL ESTRUCTURALISMO

C. Lévi-Strauss, S. Thion, R. Barthes y Maurice Godelier

Este libro es, más que un análisis exhaustivo del estructuralismo, una lúcida aproximación al tema.

FORMULA AL ANTIMUNDO

Juan-Jacobo Bajarúa

Estos cuentos de ciencia ficción reúnen todas las características del género, a través de uno de los autores que más incursionó en el peligroso mundo de los monstruos.

CINCO PROBLEMAS PERSONALES

David Maldavsky y otros

En un momento de la narrativa en que pareciera resurgir el habla popular, el folletín, cinco autores convocados por uno, presentan a un concurso los más inverosímiles problemas que los aquejan. Cinco autores que quizás no sean más que uno solo, nos dan un ejemplo de caracterización psicológica y fluidez narrativa.

LECTURA DE ALTHUSSER

S. Karsz, J. Pouillon, A. Badiou, E. de Ipola y J. Ranciere

Cinco trabajos, tres de ellos inéditos y elaborados especialmente para este volumen, son algo más que una aproximación al teórico francés: constituyen una síntesis crítica de su pensamiento.