# LATINOAMERICANA

NUMERO A CARGO DE VANASCO, LAFFORGUE Y MARTINI REAL.


**Editorial: El legado de Perón**

**Macedonio Fernández por Germán L. García**

**Crítica a Sábato por Blas Matamoro**

**Cooke, por Goldar**

**Ultimo reportaje a Jauretche**

**Cuentos de Lubrano Zas, Carmen Fernández y Sergio Ramírez**

**Poemas de Vicente Huidobro, Juan Wallparramachi y Joaquín O. Giannuzzi**

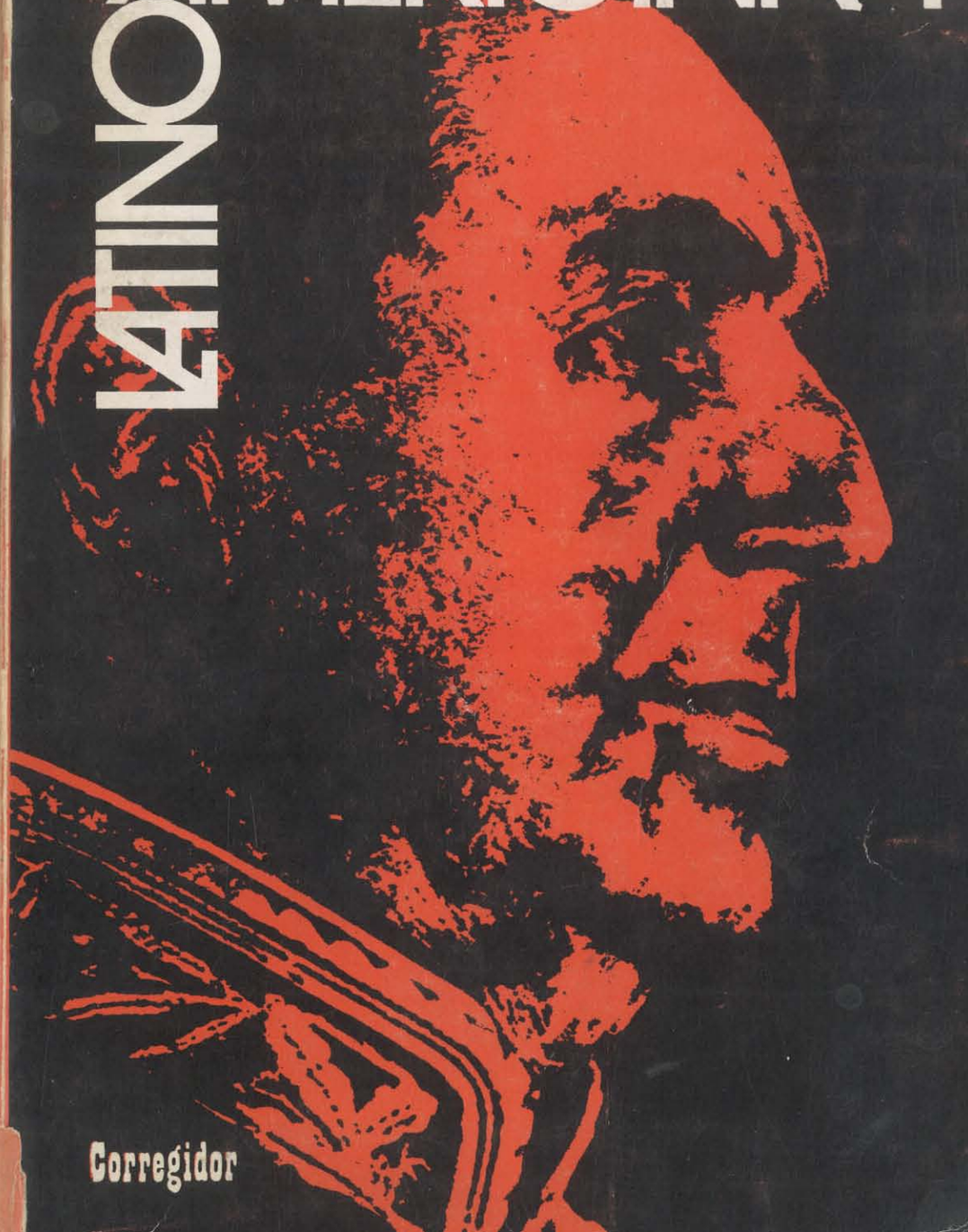
**Notas de Mastrorilli, Bajarlía, Lafforgue, Taboada Terán, Conti y Céspedes**

**TERCER MUNDO: ¿TERCER CINE? Polémica acerca del cine imperfecto: Notas de García Espinosa, Romero y Borenholtz**


45 pesos argentinos

LATINOAMERICANA 4

# LATINOAMERICANA 4



Corregidor

# LATINOAMERICANA

Número 4 - Año 2
Agosto de 1974

Número a cargo de:
Jorge Lafforgue,
Alberto Vanasco
y J. C. Martini Real

DIRECTORES:
Alberto Vanasco
J. C. Martini Real

COORDINADOR:
Juan José Ceselli

SECRETARIOS
DE REDACCION:
Francisco Squeo Acuña
y Reina Roffé

REDACCION:
Manuel Scorza (Perú); Salvador Garmendia (Venezuela), Néstor Taboada Terán (Bolivia), Haroldo Conti (Argentina), Jorge Ruffinelli (Uruguay), Jaime Mejía Duque (Colombia), René Avilés Fabila (México), Eduardo Galeano (Uruguay), Jorge Lafforgue (Argentina), Augusto Roa Bastos (Paraguay), Cristóbal Larrea Garcés (Ecuador), Bernardo Borenholtz (Argentina).

CORRESPONSALES
EN LA ARGENTINA:
Jorge Estrella (Tucumán), Andrés Fidalgo y Héctor Tizón (Jujuy), Jorge Riestra (Rosario), Américo Alvarez (Mar del Plata), Daniel Moyano (La Rioja), Hugo Gola (Santa Fe), A. Migó (Catamarca), Francisco Colombo (Córdoba), Jorge García de Luca (Mendoza), Daniel Vera (Córdoba), Eduardo D'Anna (Rosario).

© Ediciones Corregidor
Registro de la Propiedad Intelectual Nº 1.177.793
Queda hecho el depósito de ley.

CORRESPONSALIAS:
Osvaldo Tcherkaski (Francia), Darío Puccini (Italia), Frigyes Todero (Hungría), Steve Clinton (Estados Unidos), Norberto Gimelfarb (Suiza).

DISPOSICION
GRAFICA:
Manuel Quiñoy.

Compuesta y armada por *Linotipia Pontalti*, Fraga 49, e impresa en *Art. Gráf. B. U. Chiesino*, Ameghino 838, Avellan.

TAPA:
Jorge Werffeli.

EDICIONES
CORREGIDOR
Talcahuano 463
Buenos Aires
República Argentina

LIBRERIA PAPELERIA CASA GARCIA S.A. C. PELLEGRINI 41 RESISTENCIA-T.E. 5930

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

# SUMARIO


*PRIMERA PARTE*

Editorial
3 **EL LEGADO DE PERON**

5 **NOTA SOBRE LA INDEFINICION DE LA CULTURA**
Carlos Mastrorilli

21 **ULTIMA CONVERSACION CON ARTURO JAURETCHE**
Blas Matamoro

27 **EL PENSAMIENTO SOCIALISTA DE JOHN WILLIAM COOKE**
Ernesto Goldar

41 **MACEDONIO FERNANDEZ: LA PASION ES EL CUMPLIMIENTO DE UN DESEO**
Germán Leopoldo García

47 **SABATO Y EL CASO DEL MANDARIN CONGELADO**
Blas Matamoro

*SEGUNDA PARTE*

55 **VICENTE HUIDOBRO, EL POETA ANDANTE**
Juan Jacobo Bajarlía

59 **POEMAS POSTUMOS**
Vicente Huidobro

63 **LA RAMA EN EL AGUA**
Cuento de Lubrano Zas

67 **POEMAS**
Joaquín O. Giannuzzi

69 **SERGIO RAMIREZ: NOTICIA SOBRE UN ESCRITOR CENTROAMERICANO**
Jorge Lafforgue

72 **CHARLES ATLAS TAMBIEN MUERE**
Cuento de Sergio Ramírez

81 **WALLPARRIMACHI POETA DEL AMOR**
Néstor Taboada Terán

87 **POEMAS**
Juan Walparrimachi

93 **EL ANIS DE LA TIERRA**
Cuento de Carmen Fernández

*TERCERA PARTE*

101 **CARTA A GUSTAVO ALVAREZ GARDEAZABAL**
Haroldo Conti

102 **EL MILLONARIO, LA FIESTA Y LA INUNDACION**
Augusto Céspedes

*CUARTA PARTE*

105 **TERCER CINE: ¿TERCER CINE?**

107 **POR UN CINE IMPERFECTO**
Julio García Espinosa

115 **EL CULTO DE LA ANTIESTETICA**
Amílcar Guillermo Romero

121 **JULIO GARCIA ESPINOSA RESPONDE**

127 **REPLICA A GARCIA ESPINOSA**
Amílcar Guillermo Romero

143 **REFUTACIONES A LA TEORIA DEL TERCER CINE**
Bernardo Borenholtz

160 **SOBRE AUTORES**


## EDITORIAL: EL LEGADO DE PERON

*No siempre la historia es un profeta que mira hacia atrás. A punto de entrar en impresión este número de LATINOAMERICANA el pueblo argentino fue conmovido por la muerte de su líder Juan Domingo Perón. Durante varios días se sucedieron patéticas y desgarrantes muestras de dolor y desconsuelo popular. ¿Qué lloraba, qué llora el pueblo argentino, por qué tanta desazón?, se preguntarán extrañados observadores foráneos. El desasosiego no es gratuito y las muestras de pesar señalan el amor y el reconocimiento de millones de trabajadores por la muerte del conductor que durante treinta años, ya sea desde el gobierno o desde el exilio, había regido la vida política del país e impulsado sus transformaciones sociales. Para la mayoría del pueblo argentino Perón representaba el único camino real hacia la liberación nacional. La Tercera Posición, que Perón había propuesto como meta revolucionaria, constituía una esperanza ante la bipolaridad de las metrópolis luego del reparto de Potsman, al finalizar la Segunda Guerra Mundial. El peronismo nació y perduró como antioligárquico y antimperialista, y, en esencia, significó siempre la posibilidad de la justa distribución de la riqueza y la cultura, la igualdad de oportunidades para todos, en una comunidad libre y soberana. En tal sentido, el peronismo levantó la bandera del socialismo para los países del Tercer Mundo. La izquierda gorila jamás entendió esto: si Evita se convertía en protectora de los humildes, si Perón era caudillo de inmensas mayorías, el cambio social no era virtud de nuestra historia. Hoy, muerto Perón, es necesario para el movimiento nacional revolucionario con-*



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

*tinuar su lucha, para que su muerte no signifique otros retrocesos ni su vida y sus propósitos queden a merced de las nuevas estrategias que el imperialismo y sus mercenarios seguramente habrán de desarrollar en nuestro país y en nuestro continente de ahora en adelante. LATINOAMERICANA, como su nombre lo indica, se debe a un postulado continental que Perón recuperó y proclamó en la acción y en los hechos, como otros de los valiosos legados que, de aquí en más, tendremos que proseguir y profundizar hasta su cumplimiento histórico total, a través del debate ideológico, la continuidad del proceso político de liberación nacional y social, la unificación de todos los pueblos de Río Grande hacia el sur, y su proyección última, en la etapa universal de la aventura del hombre.*

Alberto Vanasco
Jorge Lafforgue
Juan Carlos Martini Real



# NOTAS SOBRE LA INDEFINICION DE LA CULTURA

*Cultura dependiente y cultura resistente en un proceso de cambio*

Por Carlos Mastrorilli

## 1. *Introducción*

Cada vez que el país se asoma a una experiencia política de la que se supone van a derivar tendencias de cambio profundo, se pone "de moda" la cuestión de definir esas entelequias que tanto papel han consumido: cultura nacional y cultura popular. Los magros resultados que se han obtenido dejan intacta la cuestión y cada uno continúa haciendo lo mismo que hacía antes, con algunas sobreimposiciones no determinantes, y por el solo hecho de modificar subjetivamente su actitud frente a los productos de la literatura, del arte o de la tecnología, cree —de buena o mala fe— estar haciendo "cultura nacional y popular". Lo que cambia es el entorno de las relaciones de poder. Los intelectuales y los artistas, no.

Debo confesar que me cuento entre los que han gastado energía y tiempo dando vueltas alrededor del tema de la cultura nacional y popular. Después de alguna reflexión y de más confrontación con el resultado de reflexiones ajenas, he llegado a algunas conclusiones preocupantes. Me preocupa que mis conclusiones sean también magras. Más aún, que lo sean las de los otros. El paisaje así obtenido es un terreno yermo en el cual rescatar elementos para una construcción sistemática resulta tarea no sólo ímproba sino también peligrosa.

Me parece que debo explicar por qué la tarea es peligrosa. Si como resultado del análisis histórico de nuestras series cul-



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

turales surge algo con cierta evidencia, es que el único elemento integrador rescatable a través de los distintos ciclos es la negativa de lo que Sarmiento llamó *la barbarie* a ser como los civilizados querían que sean. Esta *resistencia es nacional* porque se advierte a todo lo largo y a todo lo ancho del espacio nacional. Y es *popular* porque vive y se despliega tanto en las montoneras del Chacho y de Felipe Varela como en los ambiguos agrupamientos de gringos, cabecitas negras y "blancos pobres" en conventillos y villas miseria.

Pero esta resistencia que fue militar, política y económica, existencial o cotidiana, conllevada no la idea de la superación hacia adelante del capitalismo dependiente de raíz portuaria y gerencial, sino la de una *nostalgia* de un pasado orden construido sobre los valores fundacionales de la nación: tradición cultural española, catolicismo, paternalismo, rastros de una aristocracia feudal, oposición al genio empresarial y tecnológico que arranca de la reforma protestante. Esos valores fundacionales motivaron las resistencias a veces heroicas de los pueblos interiores y viven todavía en la desconfianza de las masas urbanas tanto hacia las propuestas de las nuevas formas de dominación imperialista, como hacia la metodología y los modelos de cuño marxista que se proponen como alternativa al capitalismo dependiente. "No queremos ser como la civilización quiere que seamos."

Pero incluso estas resistencias nostálgicas han sido asediadas no tanto por las ideologías del cambio sino antes bien por la cultura de consumo que se deriva naturalmente de nuestra transición hacia una sociedad urbana e industrial. Cada día más la nostalgia es marginal. Cada día más tiene que ver con el folklore y por eso cada día aumenta su valor como instrumento de las clases dominantes. Demitificar esta cultura nostálgica que ha sido reiteradamente identificada con lo nacional y popular es tarea realmente riesgosa porque no puede menos que poner en entredicho cuestiones claves de nuestro acontecer político. Porque parece claro —cada vez más claro— que la cultura llamada nacional expresa hoy la actitud global de los grupos y sectores interesados en la dependencia y que la cultura popular se vuelve de más en más armónica con las pautas de una sociedad de consumo. En otras palabras: lo nacional



y lo popular en nuestra cultura hoy reflejan tal vez con más nitidez que nunca el carácter dependiente de nuestra sociedad. La mostración de la dependencia política y de la dependencia económica ha sido intentada con cierto rigor dejando de lado, felizmente, el ámbito de la denuncia. Se han construido explicaciones sistemáticas de la dependencia política y económica y se ha innovado en lo que hace a los conceptos, las categorías y los métodos de análisis. En el campo de la cultura (1) persiste la indefinición. ¿Por qué?

## 2. *Dentro y fuera del orden y de la eficiencia*

Podemos aceptar, como punto de partida, que lo político tiene que ver con el poder y el orden, y lo económico con la producción de bienes y la eficiencia. El Estado, la empresa y los sindicatos son las institucionalizaciones básicas en esos niveles. Lo que queda afuera puede ser el ámbito de lo cultural. La pregunta primordial es entonces, ¿qué es lo que queda afuera del orden político y de la eficiencia económica? La respuesta es *nada*.(2) La creación literaria y artística, el pensamiento religioso y ritual, la organización de las relaciones sociales y de familias, la moda, la moral social, la utilización del tiempo libre, el pensamiento especulativo, todo, están penetrados por las exigencias imperativas de la ganancia y del orden. Pero por naturaleza no pertenecen, como manifestaciones de la sociedad, a la esfera de lo político y de lo económico. Están fuera del sistema institucional previsto para la administración burocrática de la sociedad, aunque tendencialmente el crecimiento hipertrófico del Estado y de la empresa vaya invadiendo hasta los más recónditos rincones de la espontaneidad artística, de la fe religiosa y de las relaciones de pareja o entre padres e hijos.(3)

Las exigencias del desarrollo capitalista, tanto en situación periférico-dependiente como en el mundo central y autónomo, impulsan la administración burocrática y el sometimiento al eficientismo de todas las manifestaciones sociales. El Leviathan ya se ha tragado al periodismo, la educación, los medios de comunicación, la investigación científica y tecnológica. Dicta la moda y cambia las pautas morales conforme a necesidades



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

muy concretas de la expansión económica. Nuestros Estados reprimen a los pelilargos, tanto como ejercen la censura en sus más diversas formas y apariencias. Todo es materia ordenable y todo puede ser juzgado bajo el criterio de pérdidas y ganancias. En este sentido, todo está dentro del sistema institucional del Estado y/o de la empresa.

No obstante todas estas verdades no anulan la idea de un campo cultural determinado por el aflojamiento de la rigidez de los controles administrativos-burocráticos del sistema dominante. Lo cultural queda así circunscripto como el residuo subadministrado de la sociedad. Es evidente que el sistema "se eclipsa" solamente en áreas poco significativas para la marcha global de la sociedad. Las libertades culturales no sólo son relativas sino que también son marginales dentro del contexto social. Además, si consideramos la pirámide social que representa a la población argentina, es posible advertir que los únicos sectores que pueden hacer uso y gozar de esas libertades son los llamados sectores medios, ya que las clases dominantes condicionan el ejercicio de todas sus operaciones —incluso las culturales— a la conservación de sus privilegios y la clase trabajadora no dispone de los medios económicos y de la información necesaria para evadirse de las pautas generadas en el polo hegemónico de la sociedad.(4)

El campo cultural, definido por la subadministración del sistema, es residual, marginal, de ambigua significación y de restringida participación. El panorama, como se ve, no es demasiado alentador. Como reacción es perceptible, aun entre los creadores de cultura más solidarios con el destino de su pueblo, una nostalgia romántica del individualismo, de la espontaneidad y de la búsqueda de una libertad que el contexto social les niega constantemente. Otra vez la nostalgia. Las masas que profesan aún sin saberlo una oscura fe en los valores fundacionales de la nación, todavía sienten una nostalgia disimulada por las apetencias que siembra el capitalismo industrial, de un orden más estable, más espiritual, menos sometido a la ley de la oferta y la demanda. El intelectual, el artista, el literato siente y hasta piensa una nostalgia respecto de una libertad perdida en el altar de un Estado que todo lo abarca y todo lo administra. Nostalgia también de un espacio en el cual no penetraban preponderantemente las exigencias políticas y económicas. Nostalgia de un tiempo en el que parecía que los héroes, los genios y los santos hacían la historia.(5)



El residuo cultural subadministrado permite en la década del treinta una epopeya: las migraciones internas, respuesta pacífica de ejércitos de piel oscura que a través de nuestra historia son la contrapartida de aquellos ejércitos que Buenos Aires despachara al Paraguay y al Alto Perú, apenas decidida la sustitución de la hegemonía española por la del Puerto. Hoy ya esa invasión cultural a la ciudad resultaría imposible. Donde fue permitida, en Córdoba, hubo explosiones sociales de significación trascendental.

El capitalismo dependiente varía y extiende su control a la vez que lo profundiza. Sin embargo existen brechas en los controles y fallas en las estructuras. Entre las exigencias de modernización impuestas por el ensanchamiento de la brecha tecnológica y administrativa respecto de las potencias dominantes y la necesidad de conciliar los intereses de clase, hay un espacio no cubierto por las instituciones. Entre el agotamiento ideológico del liberalismo y la inadecuación de las fórmulas revolucionarias del marxismo, existe un territorio teórico no ocupado, o imperfectamente ocupado, que se propone como la máxima tarea de una intelectualidad nacional. ¿Por qué no hemos sido capaces de dar una respuesta satisfactoria al interrogante que plantea nuestra peculiaridad histórica nacional?

### 3. *La posesión de la historia*

Poseer la historia significa dominar la componente temporal de la política y de la cultura. Así como vivir en una sociedad es el prerrequisito para el análisis estructural de esa sociedad, disponer de una interpretación coherente del pasado es la condición necesaria para vislumbrar el futuro. La historia argentina tal y como la hemos estudiado o es la manifestación justificativa de las clases dominantes y de los imperialismos o es la exaltación de un peculiarismo absoluto que conduce ineluctablemente a un nacionalismo formalista y retrógrado.

En primer lugar es necesario concebir la historia argentina como la historia de los despliegues imperialistas de España, Inglate-



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

rra y los Estados Unidos en nuestro espacio nacional. En segundo lugar hay que ver esa historia como la de las operaciones de las clases dominantes en su lucha por afianzar el capitalismo dependiente en cuyo marco circunscribieron sus aspiraciones de poder. Y por último la historia argentina también es la historia de las resistencias de todo orden tanto al proyecto imperialista como al de las clases dominantes vernáculas.

Es, como se ve, una historia tridimensional. Si fingimos que el imperialismo era solamente una variable exterior al sistema nacional, nunca podríamos entender por qué formamos parte de la historia universal de la humanidad. Si creyésemos que imperialismo y clase dominante constituyen un bloque único de intereses, jamás dispondríamos de una explicación racional de las crisis que periódicamente motivaron significativos cambios de posición dentro del propio sistema de poder dependiente. Y si la ingenuidad de suponer que las resistencias populares fueron una alternativa progresista respecto de las propuestas del imperialismo y de las clases dominantes, terminaríamos por no comprender por qué tales resistencias fueron sistemáticamente derrotadas.(6)

Una mirada sobre la historia argentina rescata para una teoría de la cultura nacional —ya lo hemos dicho— esa voluntad dispersa y contradictoria de no ser como los poderosos quisieran que los pueblos fueran. Junto a esta innegable realidad surge la evidencia de un pueblo cuya liberación no se ha consumado. "Somos como somos, porque lo que ha sido ha sido". Lo que fue es inamovible, pero además es cognoscible. Podemos saber el porqué del encumbramiento de Rosas y el porqué de su caída sin apelar a los mitos de la "traición" de Urquiza o de la cobardía del Restaurador. En nuestra historia triunfó siempre el proyecto más armónico respecto de las potencias hegemónicas. Y la sabiduría de nuestras clases dominantes consistió en saber cambiar a tiempo de aliado, incluso adelantándose como en la Revolución de Mayo, a los acontecimientos. Cuando nuestra burguesía desoye los consejos de Federico Pinedo y se resiste a cambiar su alianza de Inglaterra a Estados Unidos, esa burguesía denuncia su agotamiento ideológico y llama al peronismo: surge la posibilidad de un proyecto hegemónico autónomo cuya base social ha de ser la clase trabajadora urbana.



Lo que llevo dicho implica la necesidad de construir una historia cultural argentina. Es preciso que dicha historia cultural fluya por los tres niveles que hemos apuntado como los soportes de nuestra historia global. Si ignorásemos que nuestro afrancesamiento cultural —que coexistió largamente con la hegemonía económica de Inglaterra— viene dado por la misma España borbónica de fines del siglo XVIII, mal entenderíamos las razones de nuestro atlantismo geopolítico. Si no viésemos en las Invasiones Inglesas un producto íntimamente conectado con la concepción newtoniana del universo, no sabríamos explicar qué significado tenía para Sarmiento "educar al soberano" y no sabríamos por qué la brecha científica y tecnológica se ensancha constantemente entre Hispano-América y los Estados Unidos o por qué el proyecto mitrista tenía rémingtons y el Chacho sólo lanzas.

Nuestra historia cultural es la historia de la cultura española, la historia de la cultura inglesa y la historia de la cultura norteamericana; más la historia de las adapciones que de esas culturas fueron haciendo las clases dominantes; más la historia de las resistencias que los pueblos ofrecieron nostálgica o progresivamente. Estamos lejos del momento en que esa historia sea escrita. Los herederos del sistema que alardean de nuestra temprana independencia política, no ven la utilidad de seguir atentamente los cambios culturales producidos en el imperio desde una perspectiva dependiente. Los que exaltan indiscriminadamente la historia de las resistencias populares, no quieren saber nada de investigar hasta qué punto esas resistencias no eran armónicas respecto de intereses hegemónicos coyunturalmente no dominantes dentro del sistema. Los marxistas creen que con historiar nuestra economía ya poseen la clave de nuestra vida nacional. Esa historia va a permanecer algún tiempo inédita.(7)

Sin embargo, fragmentaria y aun contradictoriamente, ese análisis histórico penetra en todo corte estructural que se pretende hacer del residuo cultural subadministrado. No interesa que sean los antropólogos, los sociólogos o aun los psicólogos los que por razones de oficio deban oir los todavía confusos sonidos de esa cultura cuya revelación se vuelve día a día más imprescindible como elemento integrante de un proyecto político autónomo. El desconocimiento o la malversación de la historia



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

los confundirá a todos y las oportunidades de entender "lo nacional" y "lo popular" se irán esfumando detrás de las realidades cada vez más consistentes de la sociedad de consumo. Poseer la historia es la única manera de decir hoy que no queremos ser como las empresas transnacionales quieren que seamos.

### 4. *El "intelectual nacional" y el proceso de cambio*

Tal vez todo lo que dije pueda comprenderse mejor a través de un análisis de la subjetividad de los intelectuales no incorporados al sistema de poder dependiente, siempre que esa no incorporación se deba a una opción vital del intelectual o del artista y no a un rechazo del sistema.

El desmontaje de las categorías de análisis utilizadas por los intelectuales ubicados *fuera* (8) del sistema de poder dependiente, es un valiosísimo indicador acerca de las componentes resistentes de nuestra cultura. En efecto; si la resistencia popular se evidencia a través de la perduración en las masas de los valores fundacionales, en el intelectual —que por serlo se distingue y separa de esas masas— la resistencia se opera en el ámbito de sus relaciones con las formas institucionales de la administración burocrática de la sociedad. La nostalgia del creador respecto de un espacio individual, previo a la sociedad de masas, no ofrece materiales consistentes para la construcción de una resistencia sistemática. El intelectual se encuentra acosado por esas formas institucionales (9) llámense éstas Universidad, diarios, televisión, industria editorial o aparatos estatales que administran la investigación científica. Respecto de ellas la nostalgia funciona como una evasión semejante a la actitud del crack de fútbol, cotizado en cientos de millones de pesos, que arriesga sus piernas en un "picado" en la playa.

El dominio de la realidad para los intelectuales está constituido por los sectores subadministrados de la sociedad. Allí adquiere su verdadera dimensión y desempeña su papel de impugnador del sistema, papel en que se mezclan los que optaron por la contestación y la legión de rechazados por la administración del sistema. En el drama del intelectual que contradice el orden de la subadministración, actúan los despechados, los inútiles y



los impugnadores lúcidos. Estos últimos, que son quienes nos interesan, se encuentran metidos dentro del espacio que delimitan los dos brazos de una tenaza: un brazo es la institucionalidad del sistema que ofrece incorporar, aun salvando el "honor revolucionario", a los más aptos; el otro brazo es el oscuro contingente de la lumpen intelectualidad, iluminada aquí y allá por algún fuego fatuo.

El intelectual que quiere conservar el inestable equilibrio que pudo haber llegado a conseguir en medio del accionar de la tenaza, todavía tiene una pregunta que formular y que formularse: ¿en nombre de quiénes reclama, impugna y contradice al sistema? (10) Si ha alcanzado a descubrir las leyes con que se mueven el aparato ideológico y el aparato represivo del Estado, es porque ha estado en contacto no absolutamente condicionado con esos aparatos. Ello equivale a decir que ha recorrido la variable distancia que separa al sistema de poder de la masa indeferenciada y que permanece *separado* de esa masa. El intelectual no tiene siquiera la menguada representación política que puede ostentar un puntero de comité o un delegado de fábrica. Su contacto con el pueblo se halla bloqueado por dificultades de lenguaje y por la existencia de una brecha ideológica constituida a partir de la capacidad que tiene el intelectual, y de la que carece la masa, de advertir cómo la ideología dominante es a la vez la ideología de los dominados. Del sistema los separa una mutua e irreversible desconfianza que sólo cede cuando el sistema consigue incorporar al intelectual como un elemento positivo para la subadministración de la sociedad.

Tomemos al intelectual dentro del espacio subadministrado y amenazado por la tenaza ya descripta. En esa situación existencial pronto descubre que la única solidaridad que le es permitida es la ideológica. La compatibilización ideológica se torna una exigencia vital. Y, allí, delante de él, como un edificio nuevo y confortable, se levanta la catedral del marxismo con respuestas acabadas para casi todos los interrogantes. Para el intelectual la izquierda marxista es lo que el agua para el pez.

A partir de esta solidaridad ideológica fácilmente constatable en toda América Latina —y más aún después del caso Cuba— todos los espacios subadministrados se tiñen con el color del marxismo. Y a partir de esta coloración, los valores fundacio-



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

nales que perviven en la masa se vuelven de más en más inaprehensibles para la intelectualidad. La consecuencia es obvia: la marginalidad de los intelectuales respecto de los procesos de masas.

Pero de todos modos la pregunta acerca de quiénes son los representados a quienes el intelectual ampara con la libertad que le da su saber, ya está contestada: es el proletariado, agente principal de la lucha de clases, eje principal de la historia. A partir de este momento un reconfortante optimismo histórico inunda los corazones de los impugnadores lúcidos y una hermandad que va más allá de los debates de capilla, los une entre sí y los vincula a éxitos históricos tan formidables como los de la Revolución Rusa, China o Cubana.

En la República Argentina esto fue así hasta hace muy poco tiempo. Estaban los intelectuales dependientes que gozaban de las prebendas oficiales, paseaban por el mundo y eran secretamente envidiados y públicamente denostados por la lumpen intelectualidad y también por la intelectualidad de izquierda con la diferencia de que esta última daba a su crítica un color ideológico. Estaban los impugnadores lúcidos enquistados en su marginalidad política, complacidos de saberse la vanguardia del cambio y de tener parientes ideológicos que en otras latitudes obtuvieron éxitos significativos. Y además había unos pocos individuos que advertían oscuramente que ni unos ni otros servían a la causa del pueblo y buscaban, un poco a tientas, cómo volver a él sin dejar de ser lo que eran: hombres convencidos de que el marxismo no ofrecía una solución valedera y operable para un cambio revolucionario de la sociedad argentina. Algunos se dedicaron con fruición a demostrar los vicios de los mediadores intelectuales del sistema. Otros corrieron al rescate de los valores fundacionales que perduraban en lo profundo de las masas populares. Otros, por fin, cedieron a la nostalgia y terminaron en una nebulosa bohemia que los acercó a la lumpen intelectualidad.

El proceso peronista de los últimos diez años pareció cambiar este deplorable panorama. Muchos pensaron que el peronismo era una masa mostrenca, ideológicamente hablando; una masa en disponibilidad sólo reunida por la apelación carismática de un anciano líder lejano; una masa sedienta de ideología que



solamente esperaba la buena nueva para ponerse de pie y abatir a sus dominadores de dentro y de afuera. Los sectores medios, pauperizados y golpeados en sus aspiraciones de prestigio social por los últimos gobiernos militares, brindaron de su seno una cantidad de jóvenes y aun de adultos deseosos de incorporarse a los trabajadores peronistas para juntos liquidar a la dictadura liberal.

Nace así un neo-peronismo de izquierda, fuertemente ideologizado, nutrido de intelectuales a quienes el sistema había fracasado en su intención de captar a través de la ancha boca universitaria. El desconocimiento de la historia profunda del peronismo que comienza allá en la década del treinta, pretendió ser compensado provisionalmente por las categorías marxistas de lucha de clases y/o de la insurrección. Se utilizó el bombo y se gritó "Perón o muerte" en el entendimiento de que el bombo podía reemplazar transitoriamente a la tarea de compatibilización de peronismo y marxismo y de que si conseguían a Perón y evitaban la muerte, Perón iba a ser de ellos y tan de ellos y tan útil como antes había sido el bombo. El neo-peronismo intelectual de izquierda, apresurada y utilitariamente, construyó un peronismo althusseriano, no histórico, capaz de proporcionar dosis exactas de ideologías y de magia a quien pidiese una u otra cosa. El despertar del sueño todavía los sobrecoge.

El problema, en esta nueva vigilia, persiste agravado. La magia la conservó toda Perón y parece intransferible. El debate ideológico que antes se obviara en aras de la unidad para la lucha, se representa con su patética carga de escrúpulos y rencores. Unos regresan a la "ortodoxia" prefiriendo una vez más saberse la vanguardia, traducción ideológica de la soledad, antes que seguir empujados, desplazados y humillados por un proceso que no entienden ni alcanzan a justificar a pesar de alguna buena voluntad puesta en esos trabajos. Otros, oportunistas o ambiguos, optan por ampararse bajo la magia y rompen, en trágico gesto, los libros donde descansaba toda su sabiduría: habrán de ser leales aun cuando no entiendan bien por qué.

El sistema ya no es el mismo. Hay un gobierno del pueblo y el líder de ese pueblo era el presidente de los argentinos. Esa modificación no puede dejar de ser advertida y considerada



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

por el intelectual nacional, si hay alguien que todavía merezca tal nombre. Otros la han advertido y tratan de aprovecharla: elementos de la lumpen intelectualidad presionan las instituciones en su aspiración de manejar la subadministración del residuo cultural. Mediadores intelectuales que sirvieron fielmente a los gobiernos del fraude y de la violencia, calibran sus plumas y sus voces y se aprestan a ser, una vez más, oficialistas. Los desengañados regresan a los márgenes esperando que se termine la magia y se abra lugar a la razón. El pueblo sigue sin la cultura nacional y popular. Siguen los teleteatros, aumentan su tirada las revistas "de mujeres", los valores fundacionales quedan sepultados bajo un manto cada vez más espeso de chatarra cultural, ofrecida y adquirida como entretenimiento, ocupación del tiempo libre o capacitación.

Los impugnadores lúcidos parecen absorbidos por la hercúlea tarea de salvar su lucidez. No pueden comprender que los brazos de la tenaza han cambiado y que urge replantear la imagen que habían construido del pueblo, del peronismo y de ellos mismos dentro, junto o frente al pueblo y al peronismo. No comprenden que al cambiar el signo de funcionamiento del Estado y la composición del polo hegemónico de la sociedad, la subadministración cultural también debe cambiar y de que ellos son los únicos potenciales agentes de ese cambio siempre y cuando acierten en su reconocimiento histórico. No advierten que lo residual cultural bajo un gobierno de mayorías populares tiende a ensancharse en detrimento de la eficiencia económica principalmente. No se convierten a la mayoría popular del gobierno y siguen actuando con mentalidad de oposición, tal vez por aquel duro aprendizaje en el que llegaron a ser como son.

Que el país vive un proceso de cambio profundo es una evidencia histórica. La Argentina, por el simple hecho de tener un gobierno respaldado por las masas, es ya una contradicción entre Brasil, Uruguay, Paraguay, Bolivia y Chile. El imperialismo la mira con desconfianza, observando sus movimientos y reacciones para saber si puede o no tolerar la experiencia. Y una parte fundamental de esa experiencia es la expresión popular, la participación del pueblo que, restringida coyunturalmente por las exigencias de la geopolítica, debería manifestarse plenamente en el área cultural.



Si esto no ocurre, si la cultura nacional sigue siendo la expresión de las clases dominantes, si la cultura popular sigue siendo un indicador de los progresos de la sociedad de consumo y si la cultura resistente continúa anclada en la contra-utopía nostálgica de un pasado mejor, el proceso de cambio será inevitablemente entorpecido y otra vez la inadecuación política e ideológica sobreimpondrá un sistema de contradicciones que no es el nuestro.

## 5. *Conclusión*

La parábola de la cultura, tal como se puede ver desde este enclave argentino, año de 1974, revela una vez más que el cambio político precede a la renovación cultural, lo que por otra parte no hace sino confirmar una tesis que ya había expuesto en otra oportunidad.(11)

Este atraso del cambio cultural permite la supervivencia caótica de valores fundacionales, restos del naufragio de la sociedad agroexportadora, elementos derivados pero a veces autónomos de la ideología marxista y de ambigüedades de compromiso a las que son tan proclives las instituciones educativas, parte prominente del sistema de subadministración cultural.

Si nos resolvemos a abordar el problema desde el ángulo existencial de los intelectuales, la perplejidad de los que pretenden mantenerse dentro del proceso es la nota saliente. Al indagar en el por qué de esa perplejidad nos encontramos con la carencia de un discurso histórico apropiado y con el aherrojamiento derivado de la aparente falta de opción entre la cosmovisión capitalista y burguesa que se impugna y la materialista histórica y dialéctica que no se adecua a la vitalidad original del peronismo. En esta situación los intelectuales optan por dejar de serlo o por abrogar, dentro de sí, la imaginación, resolviéndose de tal manera el dilema por el umbral inferior, por la reiteración o el amaneramiento.

Nos vamos a equivocar de nuevo. La trampa está de tal modo montada que los resistentes seguirán siendo los nostálgicos; los oficialistas, los dependientes, y los impugnadores, los marginales. Estas líneas son solamente señal de peligro.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

## NOTAS

1. Por supuesto que no tenemos el ánimo suficiente para intentar fijar una definición del concepto de cultura que no sea otro del de región subadministrada que se desenvuelve en este trabajo. No obstante, para disponer de una cantidad de elementos profundos que ayudan a comprender esta hipótesis —más política que cultural— vuelvo a recomendar la lectura del profundo ensayo de Herbert Marcuse "Acerca del carácter afirmativo de la cultura", incluido en el volumen "Cultura y sociedad", Ed. Sur, Buenos Aires, 1967.

2. Por el contrario, la burguesía ascendiente o triunfante, impuso que fuera de la cotidianeidad del orden o de la producción, fuera del vivir no-en-sí, existía una forma superior de vida, la del alma. La filosofía idealista contribuyó a fijar el dominio del alma, en el cual todas las superaciones eran posibles, por oposición al mundo real de la política y de la economía, en el que las grandes masas estaban condenadas por el sistema, de antemano, al sufrimiento y a la alienación.

3. Tampoco debemos extremar la identificación de lo cultural con lo espontáneo sino que debemos manejarnos dentro de ciertos límites. En general la razón administrativo-burocrática tiene que ver con el *qué hacer* y no tanto con el *cómo hacerlo.* De allí que lo cultural tiene más que ver con el *estilo de vida,* con las particularidades modales que con la sustantividad de una civilización o de un determinado modo de producción.

4. La movilidad cultural superior se da sin duda en estos sectores medios, poco encuadrados institucionalmente y bastante proclives a la alienación cuando de sus intereses concretos se trata. Son estos sectores medios los que producen los estratos intelectuales de la sociedad, ya que el trabajo intelectual es la forma de movilización ideológica por antonomasia en nuestras sociedades semi-industriales. En tal sentido, tomamos partido por el primer término de la alternativa planteada por Gramsci al comenzar su trabajo ya clásico sobre "La formación de los intelectuales" (Cuadernos XXIX).

5. El individualismo "pequeño burgués" de los intelectuales y artistas no puede ser tratado con la ligereza habitual y merece un capítulo aparte. La cuestión que trata de penetrar el hecho tiene dos vertientes: si el individualismo intelectual es un prejuicio o si bien deviene de las peculiaridades del trabajo intelectual que exige un ámbito de "impenetración" en la medida en que el producto de ese trabajo debe subsistir después de que las determinantes precisas —sociales, económicas y políticas— hayan caducado históricamente. Ya se han alzado voces contra la pretensión del creador intelectual de que su creación no ya le sobreviva, sino que meramente perdure más allá del momento en que la creación se produce.

6. Un ejemplo de lo que no debe hacerse en materia de análisis histórico lo dan dos artículos que en su momento pretendieron sentar la posición del peronismo revolucionario . . . en el ámbito de la Facultad de Filosofía y Letras: "El extraño nacionalismo de José Hernández" ("Envido" Nº 1) y "Felipe Varela y la lógica de los hechos" ("Envido" Nº 2).

7. No es extraño que así sea. En las áreas donde los proyectos dominantes ejercieron una tiranía blanda, la documentación no abunda. Además ¿quién se va a tomar el trabajo de estudiar a Newton para comprenderlo mejor a Sir Woodbine Parish?

8. Lamentamos tener que recurrir a categorías que se apartan de las fuertemente impresionistas de Fanon ("Los condenados de la tierra", páginas 30 y ss.). La Argentina carece de una experiencia colonialista del tipo de la argelina o de los países negros del Africa. La sobreimposición colonial se dio aquí entre españoles y criollos (indianos) y algunos de éstos parecían representar mejor que los metropolitanos el carácter hispánico. Luego las formas de colonización fueron interiores y la ausencia de una masa de trabajo servil —india, negra o mestiza— impidió las polarizaciones del tipo de las analizadas por Fanon. De ahí que recurramos al intelectual-fuera-del-sistema como categoría de oposición. Se trata, por supuesto, de una oposición mucho más tenue, existencial o ideológica, pero de ninguna manera racial. Tiene más que ver con el sistema institucional y con la movilidad de clase que con la violencia crítica. Dentro de sus sofisticaciones, las contradicciones que tienen por eje a los intelectuales argentinos, no dejan de ser significativas para conocer el peculiar carácter de nuestra dependencia.

9. El retroceso hacia el individualismo —en el caso de nuestros intelectuales— deriva de la hostilidad con que se le manifiestan las formas de la cultura organizada y de la dificultad de imaginar nuevas formas de comunicación y de organización al margen o en reemplazo de las que responden al polo hegemónico de la sociedad. De allí que los intelectuales suplan su retroceso individualista con apelaciones abstractas al pueblo y a lo popular, pero que nunca se les haya ocurrido intentar el tránsito de lo que pudiéramos llamar "una cultura sindical". ¿O tendrá algo que ver, en esta sensible omisión, el prejuicio ideológico?

10. El intelectual no puede desde su individualidad contestadora ejercer la impugnación del sistema. Hasta hace poco los únicos intelectuales que podían sentirse respaldados en sus ataques al *establishment* eran los ortodoxos del Partido Comunista que, si bien no tenían las masas precisamente detrás, por lo menos poseían el optimismo histórico que generaba un convencimiento de que alguna vez así sería. Luego se intentó, con los resultados por todos conocidos, obtener a la masa peronista como sostén de tales reivindicaciones. Los grupúsculos de la izquierda heterodoxa parecieron barridos por el huracán de los impugnadores ahora cabalgando sobre el formidable huracán peronista. Una vez que se produjo el desmonte, volverán a cobrar importancia "las sectas y capillas", sobre todo cuando pueden pagar algún medio de comunicación. El pueblo, en la Argentina, confía más en el Tte. Gral. Perón que en los intelectuales. Y eso, en un país que todavía lucha por su liberación —es decir, por la plenitud de su personalidad histórica— es un hecho decisivo también en el campo cultural. Pero ¿es que no hay intelectuales *verdaderamente peronistas?* He aquí un interrogante mayúsculo, pero eso es otra historia, evidentemente.

11. Ver "Cultura, ciencia política y dependencia", Carlos P. Mastrorilli, revista "Ciencia Nueva", año III, Nº 22, marzo de 1973.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

# el pensamiento nacional en eudeba

Ernesto Palacio
TEORIA DEL ESTADO / $ 12,00

Manuel Gálvez
VIDA DE HIPOLITO YRIGOYEN / $ 40,00

Pedro de Paoli y Manuel G. Mercado
PROCESO A LOS MONTONEROS Y GUERRA DEL PARAGUAY / 20,00

Julio Irazusta
GENIO Y FIGURA DE LEOPOLDO LUGONES / $ 23,00

Rodolfo Puiggrós
NACIONALIZACION O LIBRE EMPRESA EN LA INDUSTRIA DE LA CARNE / en prensa

Antonio Cafiero
DE LA ECONOMIA SOCIAL JUSTICIALISTA AL REGIMEN LIBERAL CAPITALISTA / en prensa

Eduardo Astesano
BASES HISTORICAS DE LA DOCTRINA NACIONAL / $ 29,00

Norberto Galasso
MANUEL UGARTE
I - DEL VASALLAJE A LA LIBERACION NACIONAL /$ 56,00
II - DE LA LIBERACION NACIONAL AL SOCIALISMO /$ 54,00

Arturo Sampay
LAS CONSTITUCIONES ARGENTINAS DE 1810 A 1972 / en prensa

Atilio Garcia Mellid
MONTONEROS Y CAUDILLOS EN LA HISTORIA ARGENTINA / en prensa

Adolfo Saldias
HISTORIA DE LA CONFEDERACION ARGENTINA (3 TOMOS) / $ 99,00

Rivadavia 1571/73. Buenos Aires, Argentina
EDITORIAL UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES




## ÚLTIMA CONVERSACIÓN CON ARTURO JAURETCHE

por Blas Matamoro

Con motivo de una encuesta dirigida a diversos escritores argentinos, acerca de la profesión del escritor y sus relaciones con el público, hice llegar un formulario de preguntas a Arturo Jauretche. El 18 de mayo de 1974, una semana exacta antes de su muerte, me reintegró el texto con las correspondientes respuestas. Pensaba viajar a Bahía Blanca, pero el malestar que ya lo llevaba a la muerte lo obligó a internarse inmediatamente. Quizá por aquel viaje, que el azar convertiría en definitivo, se apresuró don Arturo en contestar mis cuestiones. Ni él ni yo sabíamos que eran los últimos párrafos de ese discurso, esa conversación infinita que es su obra escrita. Por este hecho definitivo, desgloso sus contestaciones y las recuadro en este artículo.

De todos los escritores consultados, Jauretche es el único que no se reconoció como tal, o sea, como un especialista o un profesional de la escritura. Era quizás el único y el último representante de una especie decimonónica, romántica, primitiva de hombre —que— escribe (no hombre de letras, justamente, sino hombre en las letras). No es casual que, en su última prosa, se considere enraizado con la tradición de los escritores del 80, que fueron, a la vez, dirigentes políticos, funcionarios, doctrinarios de un proyecto nacional a medias frustrado, y practicantes de una literatura que, inconscientemente, se definía como nacional a partir del uso del idioma tal como se daba en la conversación cotidiana.

En Jauretche la escritura no era, como a partir de la generación modernista, un acontecimiento del idioma dentro de la literatura. En Jauretche era un sustituto



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

de la comunicación directa, un sucedáneo del habla. Dictaba sus textos, que eran mero reflejo del discurso hablado, y se enojaba con el escribiente si pretendía introducir alguna modificación que beneficiase el estilo en desmedro del documento. Le parecía que congelar la charla y petrificarla literariamente era como traicionar la inmediatez de la conversación que sostenía con sus interlocutores virtuales; su pueblo, digo yo; sus paisanos, decía él.

Jauretche era el último exponente de una literatura íntimamente ligada a la acción: a la acción en el aire libre de la historia, en el gran espacio de la convivencia social (o de la guerra civil). Escribir estaba, en él, conciente y expresamente subordinado a lo políticamente eficaz. Esto no lo exila del mundo de la literatura. Todo ejercicio literario es un ejercicio ideológico; quiere decir: un inciso en un cuerpo de normas para la acción práctica. En el hombre de letras corriente, este ejercicio se enmascara en el mostrar o en el demostrar, en el tener o en el contener, en la impasibilidad del decadente o en el delirio verbal del metaforista. En escritores como Jauretche, el ejercicio se practica desnudamente: la literatura muestra su raíz ideológica o, si se quiere, retórica en el sentido íntimo y original del término: práctica de la persuasión, convicción de lo que está bien y, por lo mismo. *debe hacerse.*

Los hombres del 80 (Viñas lo muestra y Jauretche lo recuerda, no sin fastidio, como diría un hombre de letras) fraguaban en su prosa la conversación del club aristocrático. Su prosa evocaba la aterciopelada y bien comida intimidad del Círculo de Armas o del Club del Progreso. Jauretche, por el contrario, supone otro ámbito modelo: el comité yrigoyenista, la cuna de los misterios morales que encaminan la actitud política, y también el ámbito del café bohemio, donde se redactan las actas de acusación a la sociedad farisea, las fantasías de un futuro país activo y sin tutelajes.

Este paralelismo acción/escritura se da en proporciones inversas de ambas partes durante la vida productiva de Jauretche: mientras militó en FORJA y en el peronismo, se redujo a escribir manifiestos, documentos de época, o al periodismo resistente de 1955 (el diario *El 45*). Fue durante el exilio interior (interior a su país, no a la dudosa intimidad del alma del hombre de letras, que constituye su soledad con su escritura), durante la marginación de la actividad política, que se dedicó a componer sus libros, con un aliento de estabilidad que no tienen sus otras prosas (y versos). De



ahí que su escritura sea un constante recurrir nostálgico de la actividad, su incierto sustitutivo: añora los tiempos en que era artículo que se leería al día siguiente, panfleto que caería entre la multitud, horas después. Añoraba la barricada o la tribuna desde donde la palabra se emite cara a cara del receptor.

No es casual ni debe mover a curiosidad esta mención póstuma —ahora— de Jauretche a Victoria Ocampo. Hay una inédita correspondencia entre Victoria y don Arturo que algún día, quizá, sea un capítulo menor de nuestra historia literaria. Más allá de esa diferida conversación de viejos, que recuerdan un mundo connotado por su juventud y cerrado por el paso del tiempo, el entendimiento —tan delgado entre dos personajes tan distantes en el espacio político— entre ellos pasó por otro vaso comunicante: era el diálogo entre la última conservadora del 80 (ella diría mejor *la dernière causeuse* y el último escritor-hombre-de-acción del siglo XIX. Los separaba un proyecto nacional completamente distinto, pero los acercaba un lenguaje común. El de la Ocampo era el lenguaje que recontaba las glorias pretéritas de un mundo ya concluso, el que habían construido sus mayores, a la sombra del mito de un espíritu de ultramar encarnado en el cuerpo americano. Era un mito que caminaba lentamente la única dirección del tiempo, pero con la cabeza vuelta hacia el pasado. El lenguaje de Jauretche, aunque a menudo comprometido con esa misma imagen pasada (al considerarse, por ejemplo, en la opción sarmientina, continuador de la "barbarie") estaba orientado por un mito inconcluso, cuya culminación estaba en el porvenir. Era el lenguaje de un discurso a sus paisanos, una persuasión a la práctica de una lucha libertadora.

Lo que sigue es, por tanto, la última conversación (el último momento de la extensa conversación) de Arturo Jauretche con su pueblo.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

*¿Vive Ud. de sus derechos de autor?*

No.

*En caso afirmativo: ¿ha vivido de ellos desde que escribe?*

Voy a contestar aunque el caso sea negativo. He sido escritor privado, es decir, sólo para los que comulgan conmigo, pues carecía de medios de promoción y contacto con el público, como ocurrió seguramente a la mayoría de los escritores argentinos que por nacionales quedaron inéditos. Ser más explícito sería redundar en lo que ya tengo dicho particularmente en *Los profetas del odio y la yapa*, sobre la colonización pedagógica y la constitución de la *inteligentzia*. Después de los sesenta años he resultado escritor, pero esto por la transformación, nacionalización de los nuevos lectores que buscaron algo que estuviera fuera de lo impuesto por el sistema.

*En caso negativo: ¿de qué vive o vivió?*

No he vivido del libro. Muchos años de mi trabajo de abogado, cinco o seis como funcionario. También del producto de actividades diversas porque afortunadamente tengo múltiples aptitudes para ganarme la vida, entre ellas el periodismo. Y también para vivir como pobre, porque eso he sabido serlo siempre que fuera la garantía de mi libertad. Ahora hace años que soy jubilado.

*¿Hace habitualmente vida literaria (si concurre habitualmente a actos, conferencias, presentaciones de libros, reuniones de escritores)?*

No he frecuentado habitualmente las reuniones literarias y no lo hago ahora. En una respuesta anterior se encontrará la explicación. Además no me considero literato sino un hombre que usa el instrumento de la pluma para tomar contacto con sus paisanos y servirlos en lo que pueda. No me opongo a que haya literatos, pero a mí me parece que es con el riesgo de perder algo la condición humana para ser un experto más: en belleza si se quiere. A mí esto no me tira.

*En caso negativo: ¿por qué?*

Creo que ya está contestada.

*¿Tiene militancia en organizaciones de intelectuales? ¿La ha tenido en organizaciones profesionales o gremiales?, ¿en organizaciones de otro tipo?*

*En caso negativo: ¿por qué?*

Creo que ya está contestada.

*¿Entiende que su tarea de escritor tiene implicancias extraliterarias?*

Creo que sí y también lo acabo de decir de una manera general, política, pero en el término está implícito lo demás.

*¿Con cuál de estas ideas considera más afín su tarea de escritor? Hobby, divertimento, profesión, obsesión, refugio, cura (entendida como salida a un malestar), otras.*

Contestada en la anterior. Para mí el fin ha sido comunicación, difusión y proselitismo. Ni hobby, ni divertimento, profesión, obsesión, ni mucho menos refugio y cura. Debo advertirle que escribo con alegría y que las angustias me vienen cuando no me sale nada que comunicar y en forma digerible por el lector.

*¿Se considera continuador de: la obra de algún escritor argentino anterior, la obra de algún escritor extranjero anterior, la obra y los principios de alguna escuela literaria, la obra y los principios de alguna escuela o grupo de otro tipo?*

No creo continuar la obra de ningún escritor argentino y de todos, si se entiende por éstos los nacionales. Si alguno me ha influido fuertemente ha sido Scalabrini Ortiz. En cuanto a escuela literaria es la de mis lecturas, pero éstas abarcan tan distintas escuelas que no puedo identificar a ninguna.

Tal vez en mi estilo han influido Sarmiento, Mansilla, en general los del 80. Recuerdo aquí que Ramón Doll decía de éstos que habían creado una escuela literaria cuya base consistía en el uso de un lenguaje coloquial y llano que convertía la prosa en un diálogo con el lector, abundante en referencias circunstanciales y de general conocimiento. También en cierta medida Doll escribía así señalando como perniciosa la influencia de Groussac, que había extirpado el floripondio y el tropicalismo pero al mismo tiempo la espontaneidad creadora. David Viñas dice que el carácter coloquial de aquellos escritores surgía de que escribieron para un público reducido de clubmen. En mi modesto esfuerzo creo haber mostrado que también el lenguaje coloquial vale para el gran público y no sólo en la letra de los tangos. Tenemos el caso de Victoria Ocampo que a no dudarlo ha sido uno de los factores del extrañamiento de nuestra literatura, pero cuya prosa periodística, cuando la emplea dejando de lado cultura libresca, corre en una atmósfera que repite la de aquellos escritores. Tengo presente un artículo no muy lejano sobre un tema tan francés como puede ser algo sobre Chanel, la modista, y cuyo estilo se vincula con aquel de los argentinos cuya restauración literaria quiero convertir en modelo.

*¿Ha sentido nostalgia alguna vez por desarrollar alguna tarea afín no ejercida?*

No he tenido nunca la tentación de ningún género de esos para los que posiblemente soy incapaz. Es cierto que con Manzi hicimos un sainete: *Lengua larga*, que nunca se representó y que colaboré con el mismo en la letra de una milonga; *Milonga de Puente Alsina* donde empleo el pseudónimo de Julián Barrientos que es el personaje de un poema gauchesco, *El Paso de los Libres*, que tal vez quiera estar en la huella de Hernández, según el prologuista. Está al salir la tercera edición, pues la primera era en 1934. Pero en realidad siguiendo lo de Hernández no pretendo haber buscado reproducir sus aptitudes poéticas. Los fines eran políticos como en todos mis escritos. Después vino mi largo silencio en el libro y sólo fui periodista en sueltos que algunos consideran sólo panfletos. He coleccionado alguno de éstos en: *Prosa de Hacha y Tiza, Filo, Contrafilo y Punta* y *Mano a mano entre nosotros*, cuyas terceras ediciones están también al salir. Me parece que muchos de esos panfletos han resistido la prueba del tiempo, con lo que tengo derecho a suponer que no son tan panfletos como se dice, sino que más bien había algo que decir, y para su eficacia periodística se recurrió a la apariencia del panfleto.

*En caso afirmativo: ¿por qué no la ejerció?*

Ya está explicado.

*¿Considera que, en nuestra sociedad, la literatura es una ocupación marginal?*

También se sobreentiende con lo que he dicho antes.

*¿Ejerce la literatura en detrimento de otra tarea personal?*

No sé si hay detrimento; más bien creo que hay integración.

*¿Hay una escisión entre literatura y pueblo? Antes de contestar, trate de definir ambos términos; si es posible, por ideas afines.*

Esta pregunta es para otro tipo de escritor. Yo trato de comunicarme y para determinados fines generalmente proselitistas; no puedo de tal manera separar literatura y pueblo. No pretendo que ésta sea la contestación de un literato sino de quien soy. Es toda la cuestión del arte, pero yo no me propongo ser un artista; si por casualidad lo llego a ser en un momento no es porque lo busque. No me meto en la cuestión. Tal vez porque toda mi prosa es un entretenimiento.

*¿Hace caso de algún tipo de lector de sus libros?*

Sí y no. Escribo para los que me leen y me gusta que me lean, pero no escribo para ser grato a ningún oído. Mi objeto es persuadir especialmente a los no persuadidos y, lógicamente, si me pongo a pensar en éstos tengo que tenerlos en cuenta, pero no por lo que ellos piensan sino por lo que yo quiero que piensen. Mis lectores son numerosos y esto no es jactancia porque tengo tres o cuatro libros que andan entre las siete y las doce ediciones. A veces me sorprende cuando me paran en la calle, cosa constante, pero no estoy muy seguro que lo hagan porque me han leído sino porque me han visto en televisión. Tengo muchos escritores amigos pero no voy a nombrar a ninguno porque aquellos que excluya aquí van a considerar que he establecido jerarquías entre escritores y entre amigos, y ya me he ganado bastantes enemigos que me





Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

interesan como tales para que se agreguen aquellos que quiero y estimo.

*¿Da a leer sus obras antes de publicarlas?*

Algunas personas de mi más íntima confianza suelen aguantar la lectura de los borradores pero soy muy prudente, por ellos y por mí, pues no quiero ser influido.

*En caso afirmativo: ¿atiende las sugerencias y correcciones propuestas?*

Muy por cuenta gotas. Diría que ni siquiera someto a mi propia censura mis originales. Eso explica muchas erratas de la que no tiene la culpa ni el linotipista, ni el editor, ni el corrector de pruebas.

*¿Qué opina de esta encuesta?*

Muy interesante si los que la contestan dicen su verdad y no la de la imagen que ya tienen de sí. Porque en toda acción pública hay el peligro de construir una imagen y luego ser prisionero de la misma que obliga a serle fiel, expresando a un escritor —lo mismo a un político— que se convierte en un embalsamado, para mantener la identidad de la imagen.



# EL PENSAMIENTO SOCIALISTA DE JOHN WILLIAM COOKE

por Ernesto Goldar

*"Los comunistas, en la Argentina, somos nosotros".*

J. W. C.

La biografía para los biógrafos. Es cierto, la historia no es ajena de significados y los hechos valen tanto como el pensamiento cuando se trata de un militante. El revolucionario demuestra su condición transformando, uniendo la teoría a la práctica y la acción a la lógica de sus escritos. Mas para una reconstrucción de la vida política de Cooke reconozco en mejores condiciones de hacerla a los que convivieron la precisión nerviosa de sus propuestas y la compleja realidad que junto a él cambiaban creando. Dejamos por ahora los detalles reveladores y preferimos las grandes y rigurosas líneas de su pensamiento original y coherente. Trabajaremos sobre cuatro ideas que se reiteran en sus escritos, ejes ciertos que estructuran con seguridad más subtemas pero que en conjunto guardan relación entre sí como "clásicos" a los que Cooke empecinadamente vuelve.

Vamos a redondear los problemas que siguen —nada definitivos, es verdad— pero que pueden ayudar a la sistematización de un pensamiento rico de experiencia, crudamente incitativo y vigente [1]

1 — La *Correspondencia* Perón - Cooke leída como no-correspondencia, vale decir, una relación Perón versus Cooke.

2 — Intransigencia, insurrección e idea del partido.

3 — La crítica de la Razón Burocrática.

4 — El peronismo entendido (y realizado) como "negatividad", y el socialismo.

Esta aproximación implica un rastreo —una ida-regreso "ad fontes"— intentando demostrar el curso impaciente del marxismo en la expresión práctico-teórica más lúcida del peronismo revolucionario, marxismo primero anticipado y después explícito en el pensamiento de John William Cooke. Por eso escribimos directamente pensamiento *socialista*, para evitar estériles escarceos semánticos. Dos párrafos (inevitables) para ubicar a Cooke en la historia reciente. Nace en La Plata en 1920 y la proximidad de correligionarios de Hipólito Yrigoyen dan el tono nacional-nostálgico a sus primeros discursos antiimperialistas en la Cámara de Diputados. Está del buen lado del parlamento cuando en 1946 ocupa un escaño peronista que le permite intervenciones medulares oscilando entre fundamentaciones jurídicas y recurrencias a los ciclos paradigmáticos de la historia argentina. Abogado nacionalista en la década del cuarenta, profesor de Economía Política en la Facultad de Derecho especializado en monopolios y deterioros en los términos del intercambio, vota en contra del

[1] Utilizamos todos los escritos que disponemos de Cooke. Principalmente lo publicado: la *Correspondencia* con Perón, sus libros *Peronismo y Revolución, Apuntes para la militancia, Peronismo e integración, La lucha por la liberación nacional* y decenas de artículos aparecidos en diarios y revistas así como cartas, conferencias e informes fotocopiados. No citaremos fuentes, eso es tarea de bibliómanos.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Acta de Chapultepec y de la Carta de San Francisco en 1947. Es un peronista consecuente que se revela contra la obsecuencia de los "verticales" de su bloque que de tan serviles prohijan ciegos acuerdos con el imperialismo. En las elecciones de 1952 no integrará las listas. Para ese tiempo la crisis de la prosperidad económica comienza a enrarecer las soluciones sencillas y la dirección del Movimiento iniciado en 1945 se enfrenta con las urgencias históricas que el país obliga, debiendo optar entre seguir de una vez por todas hacia adelante o detener la marcha para conciliar y terminar finalmente claudicando. Cooke visualiza la debilidad ideológica del gigante fósil que es el peronismo sin dirección revolucionaria. Desde 1954 dirige el semanario *De Frente* criticando a los ineptos que bloquean la movilización organizada e insiste en cambios políticos y de estructura indispensables. Pero Eva Perón ha muerto, aumenta el costo de la vida, se exige oficialmente "mayor productividad" y los sindicatos siguen controlados por sumisos negociadores de plusvalía en un mercado interno decreciente. El imperialismo ya totalmente recuperado acerca de nuevo a su lado al aliado natural que había perdido —esa burguesía nativa tan elogiada por los panegiristas de la "armonía de clases"— y junto a sus socios reverentes, la oligarquía, el gorilaje militar apátrida, los burgueses "progresistas" y la cómplice omisión de los burócratas corrompidos del peronismo declinante, descarga el golpe fácil de setiembre de 1955.

Allí, en esta triste noche de la desbandada, es donde Cooke aparece haciendo pata ancha. Había demostrado a Perón hasta el cansancio que se podía resistir. Pero el general elige el exilio y dona a Cooke, que ha sufrido prisión y vejaciones junto a miles de trabajadores, los anónimos oropeles de la acción clandestina, esos galardones que ahora queman en las manos de los defenestrados personajes de las buenas maneras en política, pues contienen ese submundo de "caños", torturas, insomnio y ráfagas de ametralladora del cual ni siquiera conviene enterarse. Cooke pelea, organiza, crea, hace la historia silenciada, cae preso y escapa a caballo a través de la cordillera, y de nuevo en Chile sigue organizando, planificando agitaciones y atentados desde la cárcel, extendiendo la red de "resistentes" armados, criticando, polemizando con los inservibles, escribiendo con tinta simpática desde el encierro y pasando directivas y memorándum en clave. Cooke es el "duro", el clandestino, firme en los principios, optimista y flexible, no dogmático en las alternativas infinitas de la acción. De esa Resistencia sólo queda esta palabra que escribimos con mayúscula, pues todo lo ha borrado el horror y las requisas, menos un puñado de compañeros mutilados, otros tantos muertos que el olvido borrará y los nervios quebrados de los sobrevivientes de esos primeros "comandos" peronistas. 1956-1957: noches de cólera, consignas y sigilo. Pero también de traición: frente a los duros, además de las picanas de los servicios de inteligencia están los "blandos" que han comenzado a conspirar contra Cooke, el intolerable dirigente de la línea insurreccional que parece no detenerse nunca. Estas acciones perjudican los enjuagues de los que siempre han pactado con los mandones de la Casa Rosada. Chismosean a Perón, le cuentan cositas "imperdonables" de Cooke y de Alicia, su mujer, escarban errores. Y después del pacto con Frondizi, cuando la "integración" del peronismo perseguido al sistema abre las miserables espectativas de los blandos, cuando estalla y se extiende una de las huelgas generales más virulentas que registra la historia obrera argentina —la del 17 al 21 de enero de 1959 en repudio a la desvergonzada entrega frigerista—, los honorables correveidiles de la "causa popular" se adicionan al coro de los salvadores del Orden y denuncian a Cooke a la policía por supuesta asociación con las diabólicas fuerzas del "marxismo internacional". Perón lo separa inmediatamente de la dirección de la lucha. Lo reemplazará por Alberto Campos, un dirigente metalúrgico digno de la confianza de todos los temerosos. Cooke está despromovido pero no se sorprende, pues ya había advertido a Perón que entre la línea insurreccional y los blandos no hay unidad posible. "Son dos tendencias con objetivos diferentes", dirá, y se permite arrimar agudamente esta cita de Mao: "Estamos contra el dualismo en las direcciones estratégicas y por el golpe dado en una sola dirección". Cooke ha cometido el pecado de dirigir la insurrección armada, de volarle puestos policiales a Aramburu, de pararle con "las 62" el país a Frondizi, de no dejarse comprar por los dólares petroleros.

En 1960 se va a Cuba. Participa en acciones militares cuando la invasión norteamericana y redescubre la guerrilla como método, la misma irrecuperable política de la lucha armada que había ejercido durante los años de la Resistencia y las guerrillas urbanas y rural del Ejército Nacional de Liberación (E. L. N.) y el Uturunco, a fines de 1959. Se encuentra con Ernesto Guevara; mejor dicho, se reencuentra con Cooke, con la violencia creadora que ha percibido y realizado como modelo cierto. Cuba lo ratifica, le prodiga seguridad al pensamiento dándole un marxismo birlado de los anaqueles, vivo, que incrusta naturalmente en el peronismo que lo recibe ávido, consciente de su potencialidad transformadora, continuación (y no ruptura) con la naturaleza revolucionaria de la clase obrera. La muerte se lo lleva en 1968. Ha creado una tendencia dentro del peronismo que se define antiburocrática, socialista, profundamente nacional y hermana de todos los expoliados del mundo. Ha puesto al peronismo al día de acuerdo con la realidad a modificar, y la tendencia revolucionaria crece apoyada en su pensamiento y en las formas de lucha de su vida con efecto multiplicador irreversible.

### *Correspondencia Perón versus Cooke*

La correspondencia Cooke-Perón se inicia el 12 de agosto de 1956 y finaliza casi diez años después, el 21 de febrero de 1966. Ha sido presentada en dos tomos —hay varias ediciones— y la compilación es ya de por sí significativa. La primera parte es Perón-Cooke o viceversa; la segunda es en cambio Cooke casi sin receptor monologando dramáticamente. Dentro de ese epistolario militante caben todas las audacia del pensamiento político. Es fundamentalmente al principio un diálogo entre dos personalidades conscientes que hacen época, inteligentes, desmedidos hasta la mesura, con la prudente franqueza de quienes saben hacer política. Desde el vamos se meten con todo: Cooke no baja de las cuarenta páginas en sus informes, planes y polémicas; Perón también —aunque recatado en el esfuerzo. Hablan, planifican, controlan, critican y ponen en ejecución: se respetan. Cooke siempre lo admirará como líder, y Perón, tan proclive a las paternalidades no se atreve a ponerse en consejero, aunque en el instante de mayor aspereza, cuando el coloquio se ha roto, lo llamará "Querido Bebe". Existe la racionalidad afectuosa de quienes en los primeros tiempos hacen iguales cosas y la demostración cordial —nunca diplomática— de los varios años posteriores en que estarán ideológicamente distanciados. La "correspondencia" comienza como un ancho sendero que después se bifurca, no en un laberinto borgiano sino en paralelas equidistantes, fijas, irreconciliables. Pues aun desde el principio nada es confuso; dicen todo lo que quieren decir (o lo omiten) para estar finalmente— diríase que con alivio— en absoluto desacuerdo.

Por esas cartas transcurren todos los temas del tembladeral político: problemas de estrategia y táctica, sociología de la revolución, electoralismo, golpismo, metodología, filosofía y teoría de la organización, el partido, la burocracia, la insurrección y el socialismo. Para 1956 Perón ha convocado a la Resistencia: "Todos, en todo lugar, en todo momento, deben hacer la guerra sin cuartel a la dictadura. Cientos de miles de ciudadanos muertos, perseguidos, encarcelados, torturados y escarnecidos nos reclaman ese deber. La debilidad de una hora puede representar la esclavitud y la explotación permanente".

Para dirigir esta misión ha encomendado a Cooke: "Por la presente autorizo al compañero doctor John William Cooke, actualmente preso (en Chile) por cumplir con su deber de peronista para que asuma mi representación . . . En él reconozco al único Jefe que tiene mi mandato para presidir a la totalidad de las fuerzas peronistas organizadas en el país y en el extranjero y, sus decisiones, tienen el mismo valor que las mías", fechada en Caracas el 2 de noviembre de 1956.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Se escriben desde el exilio y la cárcel. Lo hacen de prisa, "a la disparada", confiesa Cooke que siempre será directo, abrumador, inteligente, muy escritor, ansioso por informar, minucioso porque nada quede en la máquina de escribir que tabletea toda la noche junto a la jarra de café y el cigarrillo detenido en la boca. El texto revela dos caracteres (y no intentamos hacer sicología). Perón del primer tomo es un eterno optimismo, calmo y entusiasta a la vez, un "realista" que saca conclusiones generales, universaliza la situación y traza la estrategia. Parece estar muy seguro con los "completamente de acuerdo" y "yo pienso como usted" que se reiteran como modalidad de actuar o remolque de los hechos, sin asombrarse, señalando siempre identidades sin cerrar ninguna posibilidad. Están organizando la insurrección popular en la Argentina; Perón repite los esquemas de *Conducción Política*: unidad de acción y unidad de concepción. Para él la estrategia es un vasto común denominador: habla del "honor de los generales" —esos mismos que lo echaron—, es evidente que ha dado varias "directivas" distintas —¿a Cooke y a cuántos otros?—, no se sabe si en las elecciones proscriptivas de 1957 para constituyentes propicia el voto en blanco, la abstención o si le cierra del todo la puerta al frondizismo. A Perón parece gustarle el lado rosado de la vida. Habla de armas, sabotaje y de "quilombificar" al país. Pero de pronto se descuelga con la idea de una huelga obrera general donde "sería menester hacer parar a todos los patrones" (sic) fechada en Caracas el 17 de mayo del 57 o buscando apoyo geopolítico y negando totalmente lo que afirma en el libro que está escribiendo en esos días, *Los vendepatrias*, al tratar de conseguir el sostén de inversiones norteamericanas ("creo que si no conseguimos su apoyo, por lo menos conseguiremos que no apoyen a la dictadura", Caracas, 5 de junio de 1957), para calificar a los Estados Unidos como "gobierno amigo", Caracas, 11-6-57.

Perón no es severo con los "neoperonistas" ni con los oportunistas que "usan su nombre". Utiliza a todos: esto se ha repetido mil veces. Deja que el tiempo corra a su favor; esto también se ha dicho. Es un evolucionista ("la dictadura se está autodestruyendo", describe), anda sin apuro, es ambiguo, él ya ha dictado cátedra sobre determinismo histórico en su libro *La comunidad organizada*, en 1951: parece empecinarse en una indefinición constante. Evidencia en esos días sus rasgos mejores, pero es un militante equívoco, afecto a generalizaciones contradictorias, a la idealización de la armonía, a la idea de Conducción como un conjunto tan indiferenciado que resulta imposible conducir. (Fanon observaría en este rasgo el "marasmo" típico del nacionalista burgués.)

El expectativismo no es un defecto en Perón. Se trata de una concepción de la organización, de una idea (imposible) de la insurrección, de una visión del mundo. Y aquí choca con Cooke. Choca frontalmente desde las primeras cartas. Cooke siempre domina (conoce) el terreno, es concreto, particulariza, reclama precisión táctica, *une* estrategia y táctica en la política insurreccional, observa el detalle y el conjunto, señala la necesidad de la ofensiva, no cree en la "buena fe" de los equivocados, denuncia el desviacionismo de los traidores, contrasta, pega, es optimista sí, pero indicando carencias (*"no tenemos organización"*), busca homogeneidad, diferencia. No cree en el determinismo histórico; hay que "crear las condiciones" repite, montar una organización revolucionaria, centralizada y única. Perón lo decepciona: "Si diez grupos trabajan me entiendo con los diez", contesta. Entonces comienzan a cambiar de tono las epístolas. Cooke se planta: ¿Perón quiere la insurrección o no la quiere? Y lo aprieta: el general contesta penosamente, no sabe adonde va ni lo que se debe hacer: la carta del 17 de mayo de 1957 (Caracas) es patética. Ni que sí, ni que no, antes al contrario. Cooke parece estar avanzando serio y le exige, lo cerca. Desde ese momento Cooke informa y Perón responde "muy atinado" y agrega algunas generalidades. La correspondencia se hace tensa y los protagonistas preveen el desenlace. Lo dirá Cooke en una de las piezas más talentosas de la acción revolucionaria en Argentina: es la carta del 28 de agosto de 1957. Es un extenso y completísimo *Informe general y plan de acción*. Si Perón lo aprueba es posible tomar el poder. Si se continúa con el manoseo de indefiniciones, ambigüedades y armonía con mediocres, la oportunidad se retrasará indefinidamente. Cooke ha planificado, vivido la etapa insurreccional y está en condiciones de observar: 1) la situación del movimiento, 2) el reajuste y la reorganización del movimiento. "Actualmente es inorgánico y vulnerable. La estructura debe ser eficiente en cualquier circunstancia. Son condiciones indispensables soldar la unidad del Movimiento, darle una dirección insospechada de desviacionismo, adecuar sus estructuras a la lucha, encuadrar a todo el Movimiento dentro de ella y crear una disciplina para el trabajo interno y para la conducta externa". 3) En el aspecto estrictamente operativo supone "principios generales" y "dispositivos". Los primeros implican una exigencia general: actuar. Debe estudiarse cómo impulsar la acción, de qué modo organizarla, la correlación de las fuerzas que la acción desarrollará, el estado en que se encuentran estas fuerzas y todo lo específico de la insurrección y de la política insurreccional. La "interconexión" operativa es esencial. Concretamente, sobre los "dispositivos" de la lucha Cooke propone ocho estructuras que actuarían sobre diversos campos, a la vez centralizada y descentralizadamente: Comandos de Exilados, Comandos Clandestinos, Organizaciones Gremiales, Organizaciones políticas semilegales, Organizaciones paralelas, Publicaciones periodísticas, Alianza Libertadora Nacionalista y una División (Central) de Operaciones. 4) Los objetivos del plan no pueden ser otros que la Insurrección General. Para ello deben sensibilizarse las organizaciones captando las condiciones objetivas y subjetivas ("el nivel revolucionario popular"), el deteriorado frente del adversario ("descomposición de nuestros enemigos") y el Momento de la Insurrección, que deberá preparar una continua actividad de provocación y sabotaje sin descuidar tareas de infiltración en las filas militares del gobierno de ocupación.

Por toda respuesta, Perón le asegura que se parece a Napoleón. (Caracas, 1 de setiembre de 1957.)

El 18 de junio de 1958 le envía desde Ciudad Trujillo una carta-crítica y lo despromueve: "Según las cartas que recibo, hay un poco de mar de fondo contra usted y Alicia, que no alcanzo a comprender por qué sucede, pero debo tener la franqueza de decírselo, evitando toda reserva mental inaceptable entre nosotros. Creo que ustedes deben abandonar toda acción directa de ejecución y reducirse a la conducción estratégica si no quieren verse envueltos dentro de poco en un galimatías irresoluble".

La correspondencia se desinfla, transcurren meses, incluso años entre una carta y otra. Cooke insistirá obsesivamente por mantenerlo informado, por arrancarlo de España, criticando los delegados que él ha puesto a la cabeza del Movimiento, analizando el fracaso del "operativo retorno" en 1965. El tono es duro: "Reincido la relación epistolar —unilateral— que venía manteniendo con Ud." (16 de junio de 1962). Perón no contesta; pasan meses, Cooke sigue escribiendo y el general no contesta. "Ud. eligió las direcciones que actúan en la Argentina. Si eligió ciegos, sus razones habrá tenido, que no puedo adivinar; pero, por favor, deles un bastón blanco a cada uno para que no se los lleve por delante el tráfico de la Historia, porque seremos todos los que quedaremos con los huesos rotos". Ha pedido cosas imposibles a la ideología de Perón: "Definir al movimiento como lo que es, como lo único que puede: un movimiento de liberación nacional, de extrema izquierda en cuanto se propone sustituir el régimen capitalista por formas sociales, de acuerdo a las características propias de nuestro país" (marzo 3 de 1962).

Fidel Castro lo invita por medio de Cooke a visitar Cuba: "Fidel lo invita a que se vaya a vivir a Cuba, donde Ud. será acogido como corresponde a la jerarquía de líder del pueblo argentino". Es inútil, Perón no contesta. Cooke finalmente se cansa. Escribió durante diez años y se confiesa derrotado por la tosudez del caudillo que se niega a escuchar: "Mis argumentos —le dice desde La Habana, en enero de 1966—, desgraciadamente, no tienen efecto: Ud. procede en forma muy diferente a la que yo preconizo, y a veces en forma total-



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

mente antítetica"... "Ud. es invulnerable a mis razones".

*Intransigencia, insurrección y partido*

¿Qué es lo que diferencia a Cooke?, ¿qué hace original a su pensamiento político, qué ingrediente básico lo define continuamente como alternativa? Parecería redundante pero lo que diferencia a Cooke es su *criterio de diferenciación*. Cooke considera ya para 1956 agotada la participación de los viejos figurones que siguen sembrando la confusión y el desconcierto. La meditada planificación de la línea insurreccional entraña el desplazamiento natural de los inútiles y de los tránsfugas proclives a todas las maniobras "recuperadoras" del sistema: la "integración" frondizista, el electoralismo, la ilusión golpista y las variantes participacionistas de los mariscales blindados posteriores a 1966. Cooke es la intransigencia en el movimiento nacional de masas, la prédica práctica para no "alvearizarse", el alerta para que la clase obrera no afloje y se entregue desdentada. "Producido el zarpazo setembrino —dirá para setiembre de 1957— el peronismo sin vacilaciones proclamó la Intransigencia Absoluta como única actitud éticamente admisible. Fue una respuesta a los planes de vasallaje, una negativa a complicarse en la entrega, un desafío a la perversión transitoriamente victoriosa". Pero no todos los peronistas siguen esa línea: ahí están los blandos, los neoperonistas, los pactistas de turno maniobrando el triste comercio de los votos y las canonjías. Cooke los denuncia y marca la diferencia. Lo distinto no es una actitud teórica, un gesto meditado en las bibliotecas. Lo original de la línea dura es la práctica, el modelo de la insurrección o, para ser más precisos, la política insurreccional de masas.

Cooke dos años antes de la aplicación cubana de la guerrilla ya visualiza (y ejecuta) la insurrección como método. No venimos aquí a condecorar anticipaciones porque a la ejemplar proyección histórica del Comandante Guevara sólo cabe la admiración creciente. Por otra parte la gesta guevariana continúa la tradición de San Martín y de todos los revolucionarios no declaracionistas de América hispánica. Lo que intentamos atribuir a Cooke es la idéntica resolución al teorema histórico de América Latina, la misma vocación para percibir la realidad como objeto modificable y acto consciente al que el sujeto insurreccional puede forzar. Cooke en discordancia con el inmovilismo burocrático que frena al peronismo y también con el mecanicismo que corroe a los satélites del comunismo moscovita, concibe la liberación como una empresa humana consciente donde la negativa intransigente a la absorción por el sistema importa la construcción contestataria de la iniciativa insurreccional que sólo puede consolidarse en el asalto al poder. Crear las condiciones necesarias para tomar el poder significa ratificar la consigna del Che: "El deber de todo revolucionario es hacer la revolución". La liberación no viene de regalo. Y si Cooke propone en 1957 que solo "una política insurreccional de masas aplicada a las nuevas condiciones cambiará rápidamente el cuadro actual objetivo" es porque sabe que el factor subjetivo introducido en el proceso histórico se transforma en objetividad. Luego no hay que esperar que las condiciones maduren, hay que crearlas.

Una política insurreccional suscita en el pueblo la conciencia de la necesidad del cambio y al mismo tiempo la posibilidad del cambio. Erradica paulatinamente el terror popular al Estado oligárquico mientras vulnera con agitación y hechos el poder del enemigo hasta expresarse como alternativa de poder. Cooke no se expide totalmente por la guerrilla, el "foquismo" o la elección del ámbito espacial de la lucha en la ciudad o en el campo. Eso sí, reafirma una *política insurreccional* de agitación, propaganda y hechos que abarque desde la huelga general revolucionaria hasta la organización de los intelectuales estructurando un frente amplio pero diferenciado, global y pensado como guerra del pueblo y con el firme carácter de organización político-militar. No es una vanguardia purista de elegidos ni un grupo de aventureros sino una política insurreccional dimensionada en la lucha de clases, reciprocidad dialéctica de la vanguardia y las masas, guerra popular prolongada y lucha armada como continuación de la política.

Para noviembre de 1960 es categórico: "Cualquier tentativa de realizar una lucha de liberación nacional dentro de los carriles de la seudo legalidad liberal-burguesa es un contrasentido. Como lo es creer que las fuerzas revolucionarias pueden alinearse en forma estática, sin salir del terreno teórico. O, lo que sería un disparate, hacer alianzas electorales y mangonear votitos para pegar algunos gritos en el parlamento gritos que nadie escuchará y que, en todo caso, nada remediarán", y siete años más tarde en la Primera Conferencia de la Organización Latinoamericana de Solidaridad (O.L.A.S.), agrega: "América está demasiado llena de varones prudentes y administradores prolijos del buen sentido... Está llena de personas sensatas, respetuosas de la respetabilidad, de racionalizadores de la inacción, de payasos solemnes. Y que están tan muertos como las ideas que exponen con la seguridad magistral de los que jamás ven nada". La crítica va dirigida al oportunismo staliniano, a los burócratas del nacionalismo burgués y a los barítonos de la izquierda verbal. Porque Cooke, presidente de la delegación argentina, evalúa en esta conferencia diez años de experiencia revolucionaria: "La estrategia general sólo puede ser planteada en base a la lucha armada con miras a la confrontación cada vez más generalizada. En cuanto al caso particular de nuestro país, las organizaciones presentes comparten la opinión de que (esta salida) no es excepción, sino todo lo contrario...".

Pero Cooke no es un tremendista que quiere asustar a los incrédulos. Él ha tomado varias veces las armas y conoce el riesgo y la incertidumbre de la muerte y del error. "*Los revolucionarios no queremos la muerte, sino la revolución*", confirma. Una revolución para la vida diría Camus, pero "la vida interesa si somos realmente la parte que aún no entró en la zona de fuego porque no le llegó el momento, y no una vida que la guerra respeta como la de los inválidos, los bufones y tantos otros que están a la retaguardia". Sin embargo la historia hay que empujarla. La revolución es un acto permanente donde no caben el espontaneísmo ni el aventurerismo voluntarista por más heroico que sea. La revolución es también la dura lucha silenciosa, el instante preparatorio, el anónimo apronte que aparentemente se opone al milagro de las soluciones estruendosas. En Córdoba, Cooke pronuncia una conferencia el 4 de diciembre de 1964 y allí puntualiza: "El reformismo burocrático y el tremendismo revolucionario, no son los términos del dilema peronista. Es una falsa disyuntiva", y acusa al honesto impacientismo de los exagerados: "una línea seudo-revolucionaria busca sólo apoteosis totales, por encima de cualquiera que sean las condiciones que se den en un momento dado: tampoco concibe la revolución como proceso, la concibe como suceso fulminante, sin que medien los sacrificios y las tareas revolucionarias que no lucen, la acción de miles de militantes".

Además Cooke tiene una clara idea de la necesidad de un partido revolucionario. El partido será obrero, independiente y diferenciado del reformismo pactista, donde aflore toda la potencialidad revolucionaria del peronismo. Su petición final debe ser alterar el "sacramento de la propiedad privada", proponiéndose en esta coyuntura hegemonizar el frente nacional antiimperialista. En Cooke el partido no es un imperativo categórico. De igual modo que en el pensamiento de Guevara, no aparece un relevamiento explícito de la relación entre partido, vanguardia armada y masas. No aparece, simplemente, porque no se trata de especulación teórica, del sempiterno apriori para regodeo de indecisos. Para Cooke el partido *es* la política insurreccional; de ahí surgirá porque ya está germinando, haciéndose, construyéndose en los embates y reflujos de la acción cotidiana. No nos corresponde determinar si la idea cookiana del partido se acerca a Lenin, a Rosa Luxemburgo o a Gramsci. (Tal vez se emparente más con los dos últimos.) Pero lo que sí rechaza es la organización meditada como "docena de revolucionarios profesionales" que salvarán a la república. Nos referimos concretamente a la idea leninista, mejor dicho a la concepción del *¿Qué hacer?* dogmáticamente aceptada.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Cooke se acerca a Guevara, a Fanon, a la organización como múltiple expresión de la lucha original del pueblo y producto de la conciencia colectiva real de las masas ascendiendo a tropiezos los escalones de la conciencia posible sin dogmatismos ni puntos de partida, organización popular revolucionaria que surge y se extiende no alienada a los muestreos de catálogo de los encuestadores de una pretendida dinámica de la historia.

*La Razón Burocrática*

"Lo *burocrático* —subraya Cooke en *Peronismo y Revolución,* su libro más importante— *es un estilo* en el ejercicio de las funciones o de la influencia. Presupone, por lo pronto, operar con los mismos valores que el adversario, es decir, con una visión reformista, superficial, antíteca de la revolucionaria". Este esquematismo mental subroga la acción por la inercia cómplice, emblematiza el oportunismo centrista y separa la teoría (cuando la tiene) de la práctica que permitiría realizarla. El modo de ser burocrático es el colmo de lo pragmático y prefiere mullirse en la entelequia de no preguntar jamás frente al hecho concreto y decisivo: "¿quién tiene el poder de decisión, la burguesía o los trabajadores?". Cooke desarrolla la crítica a la Razón Burocrática como modelo irracional de una pretendida "razón", deteniéndose particularmente en los autodenominados "dirigentes sindicales", representantes obreros de mentalidad colonial y burguesa.

El burócrata ejecuta su acostumbrada ineficacia incontaminándola de política revolucionaria. Ésta sería la "proyección hacia el futuro que debe buscarse en cada táctica, en cada hecho, en cada episodio, para que no se agote por sí mismo". El burócrata es un simple cuantificador de tácticas a las que suma sin transformar en calidad estratégica. El imperio de las ideas dominantes, la superestructura ideológica groseramente impuesta por el colonialismo en las condiciones de dependencia y la cosmovisión burguesa liberal en la sociedad argentina de clases le han bajado una línea de pensar, el (mal) discernir y actuar que los hace hipersensibles a las acusaciones de "subversivos" y que les introyecta una perversión paternalista sobre la masa de afiliados de su gremio a la que jamás moviliza, pues desdeña a las bases y se arroga autosuficiencia de dirección impoluta. El burócrata es una contradicción de cuenta regresiva. El impulso creciente de la lucha de masas desbrozará por instantes su propia confusión, pero tan solo se convierte en un reformista que prefiere un orden social distinto al que vive, pues lo sabe injusto pero no lo concientiza, vale decir, no lo concibe como orden perecedero y sustituible; piensa utilizar al Orden para acceder al nuevo orden, odia al desorden y respeta a la ley y se engancha encandilado en los andariveles de la ficción de la legalidad colonial o en la ilusión del golpismo. Está postrado, no puede hacer política porque no dispone de una política independiente. "El burócrata —escribe Cooke— quiere que caiga el régimen, pero también quiere durar; espera que la transición se cumpla sin que él abandone el cargo o posición. Se ve como el representado o, a veces, como el benefactor de la masa, pero no *como parte* de ella; su política es una sucesión de tácticas que él considera que sumadas aritméticamente y extendidas en lo temporal configuran una estrategia". Además, el burócrata no percibe que él es parte del régimen que se pretende transformar.

El burocratismo es con causa de un material contradictorio: su especificidad como fenómeno es el antagonismo que el peronismo representa como movimiento nacional —proletario real hacia el socialismo y los valladares, torpezas y traiciones que impiden que esa representación se ejerza en los indispensables requerimientos organizativos. El burocratismo es el desnivel que debe barrerse para poner la política a la altura de la política revolucionaria. Esta rémora nociva que cae de arriba-abajo introduciéndose en los intersticios de la conciencia nacional provoca el descenso en el ascenso histórico de la conciencia real hacia la conciencia posible (antiimperialista y socialista) predicando el quietismo y la oscuridad. El "espíritu" burocrático es el estereotipo alienado en la desalienación, el sistema colonial enquistado en el proceso revolucionario. Luego, para avanzar, hay que quitarlo del medio.

Cooke escribe a fines de 1966 con documentos, cifras y datos oficiales sobre la mesa. El golpe militar de junio de 1966 ha extendido (reforzado) la infección mental sobre circunstancias históricas capaces de repetición. Se cree que 1966 es igual a 1945, que Onganía es igual a Perón, que de nuevo las fuerzas armadas y los sindicatos conducirán al país mediante la "paz" y el anticomunismo hacia el "futuro de grandeza" tantas veces proclamado "exorcizando los últimos vestigios del liberalismo apátrida que anida subterráneamente carcomiendo las esencias de nuestro destino", etc., etc., y el resto de metafísicas ambiciones que abundan por el estilo.

Los burócratas son crédulos por antonomasia. Se entusiasman con los entorchados del generalato, se pasean sumisos por los pasillos alfombrados de los ministerios. Se sienten reconocidos; se los reconoce por abyectos pero ellos lo ignoran. Piensan que para provocar hechos (1966 igual a 1945) hay que prosternarse ante los hechos, hacer buena letra, rendirse ante el desbarajuste de la inorganicidad. Cooke ha instado mil veces en montar una organización, pero para disponer de ella, para "colocarse en las mejores condiciones posibles, hay que *tener una política*". Y los burócratas son apolíticos, predicadores de la mansedumbre, filósofos de la bruma, "ideólogos de la alienación". No atinarán a desprenderse de las hipótesis sin correlato y de las remanidas artimañas de comité: "no se trata de acertar a una tómbola sino de orientar una praxis multitudinaria", reclama Cooke. Pero el burócrata no relaciona, no concibe al hombre como protagonista de la historia, no advierte detrás de lo aparente la intimidad esencial de los fenómenos. Marcha a remolque, desracionaliza los acontecimientos, la óptica burguesa de la que es prisionero le impide develar la verdad histórica.

El burocratismo enquistado en el movimiento nacional, encantado por la espectativa, empaquetado en las leyes generales del sistema, se pierde en la improvisación, espera, posterga cualquier ofensiva. Porque superar el oportunismo (*"tener una política"*) significa superar la espontaneidad, ser capaz de mover al movimiento, "traducir el número en fuerza". Es a partir de las insurrecciones populares de 1969 cuando el burocratismo siente tambalear los sillones.

Las ilusiones han muerto, 1966 no es 1945, y las masas, la conciencia colectiva de las masas ha desarrollado por encima y debajo de la casta burocrática su propia dinámica. Ya no cuestionan a un patrón aislado sino a toda la clase capitalista y a la dictadura militar. La Razón Burocrática ha engendrado su propia crisis: el desarrollo de las condiciones subjetivas y la crisis objetiva de la Argentina capitalista dependiente han cuestionado (incluso) el soporte superestructural de la medianía capitalizadora, las masas en las calles han cuestionado a la Razón Burocrática. Y el régimen militar ha perdido todo apoyo y los burocráticos se han quedado sin la protección de los "arcángeles blindados" que prometieron salvar a la patria del desasosiego.

¿Acaso se diferencian los militares de los burócratas? De ningún modo: los une la misma forma de razonar y sentir. Los une la no-unidad: jamás totalizan, perciben a la realidad fragmentada, separan los hechos del todo, afirman su propia superioridad en creencias puramente subjetivas desvinculadas de la objetividad. No penetran la realidad; militares y burócratas tiene mucho en común pero sobre todo *la ideología*, el idealismo abstracto que suponen producto de condiciones ahistóricas como una suerte de indeterminación neblinosa. Los militares son correa de trasmisión del Pentágono, los burócratas sindicales consecuencia de la penetración monopolista. Pero ellos se precian más allá de las derivaciones, reconocen su calidad de integrantes de estratos provenientes de espacios morales o divinos a los que obedecen como imperativos. Por eso se han unido naturalmente: una misma visión irracional del mundo solventado por la rinrazón racional de lo irracional del sistema. Son escolásticos de las jerarquías, adoran los mismos mitos espiritualistas, el autoritarismo, la fe y la "patria" pensada como policía o bien cultivada como oscura alquimia preservadora de hiperbólicos valores semánticos ("lealtad", "Nación", "Fuerzas Armadas", "Armonía",



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

etcétera), y otras simbologías inmateriales que evaporan la desapasible realidad de un país postrado por los monopolios imperialistas, la oligarquía terrateniente y la burguesía "asociada".

Militares y burócratas van prendidos de la mano. Idéntica axiología neutra los comulga. En ambos la ideología colonial-burguesa dominante ha perpetrado su Razón y las maneras de su "racionalidad": inmovilismo, ahistoricidad, tecnocracia, "apoliticismo" cuando se trata de sacar al país adelante y politicismo para hundirlo, "errores garrafales e interpretaciones paralógicas" que responden a "formas mistificadas en que la realidad social se proyecta en la conciencia de las clases dominantes y de allí irradia a otras clases y sectores por medio de los mecanismos culturales de la educación y de la propaganda", apunta certeramente Cooke.

Por último, el analogismo anacrónico que hace homologar a los burócratas sindicales 1966 igual a 1945, ¿no está basado en una ponencia antiliberal, en la actitud "realista" de no desaprovechar el instante de esa "revolución salvadora" que sería purista no recibir, pues se trata de una dádiva? ¿Por qué rechazarla entonces? La pregunta parece tener sentido, pues confirma al "realismo", a la política pragmática de la Razón Burocrática para quien la revolución es una fatalidad ajena a la historia. Realismo es hacer nada; realismo es quedarse en paz porque las buenas cosas vendrán por sí solas. Con este esquema de inacción perpetua ¿para qué preocuparse? Luego todo lo que sea empujar el curso del tiempo es utopía: el socialismo está plenamente injustificado, la lucha de clases es una aventura irresponsable, pues el burócrata, escribe Cooke, "afirma que el peronismo no debe ser 'clasista', porque confunde la composición policlasista del Movimiento con su *ideología*, considerando que existen ideología policlasistas o neutras. No puede entender que, en un frente de lucha, con el policlasismo estamos todos de acuerdo, pero que la ideología sólo puede ser o la revolucionaria del proletariado o la burguesa". El burócrata, la Razón Burocrática, separa (une mal), le está vedado razonar que la lucha del frente nacional es policlasista pero la ideología de la revolución nacional es socialista, pues la libertad nacional no se detiene hasta la libertad del hombre. *Separar* socialismo y nación es cerrar los ojos al proceso objetivo, a las contradicciones inevitables y a la negación de las contradicciones. El burócrata sigue sin ver; pero de la práctica de las bases populares está naciendo la teoría que niega la irracionalidad atolondrada y nociva de la Razón irracional de la mentalidad colonial burocrática.

### *El peronismo pensado (y realizado) como negatividad y el socialismo*

La propuesta cookiana redefine al peronismo negativamente. Hablamos de "negatividad" como proceso de opuestos unificados, verdad probable que sólo la afirmación de su otredad completa. El rastreo del fenómeno peronista a través de las apariencias mistificadoras es la conciencia de su identidad contradictoria e implica un ajuste que lo conciba dinámicamente, operando como sujeto y a la vez objeto de su contingencia.

La lógica dialéctica del pensamiento cookiano deriva de la tensión del experimento que analiza y es a su vez la concepción de la praxis como imperativo absoluto, Idea comprensiva de un método que totaliza el todo concreto que transforma.

El peronismo es un proceso objetivo-subjetivo que se preserva a sí mismo a través de diferentes modos de negaciones y de "negaciones de negaciones". Simultáneamente las negaciones constituyen la afirmación de su porvenir nacional revolucionario:

a) El peronismo es "negado" por la burocracia.
b) El peronismo "niega" al sistema.
c) El peronismo "se niega" a sí mismo.

Sobre el peronismo *negado* hablamos recién. Se trata de los "recuperados" que han bajado la guardia por traición declarada y por la bruma ideológica que los trastorna. Es el mundillo de los tránsfugas violados por los espadones "salvadores de la patria" y por los ocasionales "integracionistas". "El peronismo tiene los enemigos que se merece; lo que no se merece, en cambio, son sus amigos", escribe Cooke. El régimen ha ensayado (y ensaya) alternativa y conjuntamente las variables represivas. En un momento apela como en 1956 y 1972 a la dilusión física de los combatientes; en otro empleará "astucias zalameras" con dirigentes corruptibles intentando desorientar a las masas, dejando semioculto para las oportunidades propicias el despotismo esencial que desdibuja el velo de la fictiva juridicidad burguesa. La oligarquía diluye o recupera, mata o envilece; son dos formas operativas: "El acero y el abrazo asfixiante de la amistad fingida, dice Cooke, son igualmente expresiones del empavorecimiento del régimen . . .". La mentalidad burocrática es proclive a ese "cariño taimado" y se entrega a la complicidad venal que niega al peronismo como sujeto y los transforma en objeto instrumentado para la contrarrevolución y el engaño. El equívoco ideológico es el primer signo de esta corruptela, y en esto Cooke es categórico: "Los antisemitas y prooccidentales que se meten en nuestros actos para lanzar consignas de la edad de piedra (y) los dirigentes que suelen repetirlas a su modo, *constituyen una negación del peronismo*".

El peronismo "niega" al sistema, es incompatible con las estructuras del régimen. Esta imposibilidad de concordancia proviene del carácter potencialmente revolucionario que el movimiento recrea, de la objetividad que posee como reflejo de los sectores desposeídos luchando por la justicia social en el contorno declinante del capitalismo dependiente. Las "direcciones" pactarán, los burócratas van a capitular, pero el movimiento no puede dejar de ser *"la expresión de la crisis general del sistema burgués argentino*, pues representa a las clases sociales cuyas reivindicaciones no pueden lograrse en el marco del institucionalismo actual". Detrás de las genuflexiones de los "dirigentes" está la presencia real de las masas a las que no conforma el reformismo ni las renegociaciones de la dependencia con los amos de la vieja república. Los desbordarán. La contradicción, la persistente negación relativa irrumpe entre la dirección y bases: "El peronismo jaquea al régimen —subraya Cooke— pero no tiene fuerza para suplantarlo". Niega y se niega a la vez; la conciencia real del pueblo niega al sistema ("es incompatible") pero la conciencia posible ("el paso de la rebeldía a la revolución") no adviene y la posibilidad se niega y de nuevo se cae en el marasmo y la improvisación, al espontaneísmo y la arbitrariedad.

Entonces el peronismo detenta el poder de negarse para sobrevivir, negarse para encabezar la revolución. Esta teoría es, sin duda, la más valiente del discurso cookiano. Sin sectarismo, contemplando dialécticamente la suerte revolucionaria del país, incorporando del marxismo la filosofía y del peronismo la experiencia y la conciencia histórica del pueblo, Cooke elabora la tesis de la "superación" del peronismo.

Para Cooke, la "antinomia peronismo-antiperonismo es la forma concreta en que se da la lucha de clases en este período de nuestro devenir". Pero la afirmación debemos apreciarla como Cooke enseña, dinámicamente. Si el peronismo conquista para sí una conducción revolucionaria, en esta etapa no puede proponerse otra alternativa que la realización de una comunidad no clasista. Si no puede lograrlo, las masas comenzarán a demostrar en forma cada vez más distintiva las contradicciones entre los intereses vitales del proletariado y una ideología nacional-burguesa conciliadora que pretende "armonizar" ilusiones irreconciliables. No se trata como suponen los impacientes de la izquierda verbal de un abandono del peronismo, sino de su negación progresiva. "El peronismo —escribe Cooke—, podrá desaparecer cuando deje de expresar reivindicaciones nacionales y populares y otro movimiento lo releve con ventaja; o cuando *el mismo* evolucione hacia algún tipo nuevo de nucleamiento que lo supere dialécticamente, es decir, *sin negarlo sino integrándolo en una nueva síntesis*". Esta negación superadora importa la puesta al día de metodologías y consignas. "Yo creo —aseguraba Cooke en junio de 1962— que el peronismo, que será el conductor de la liberación argentina, será socialista". Un peronismo socialista entonces, que se adjudique el honor de ser negado por los traidores, que niegue al régimen por incompatibilidad objetiva con la barbarie burguesa y que se niegue a sí mismo elevándose cada vez más apto para alterar al sistema de



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

estructuras conduciendo al frente nacional antiimperialista con la hegemonía de los hombres que trabajan.

El pensamiento de John William Cooke enciende y encenderá mayores esperanzas de victoria. Los vaivenes y reflujos pasarán como mutilaciones inevitables. La revolución argentina está madura cuando encuentra en Cooke al militante y al teórico que ratifica su propia praxis guiando el camino y acompañando la marcha. La experiencia de Cooke resume la experiencia irreversible del pueblo, cada vez más libre de mistificaciones reformistas, cada vez más consciente y confiado en su propio accionar fortalecido.




CORREGIDOR
EDICIONES

CHILE EN LA HOGUERA
Crónica de la represión militar
Camilo Taufic

CUENTOS COMPLETOS
Juan Carlos Onetti

POEMAS COMPLETOS
Dylan Thomas

HEMINGWAY
El escritor como artista
Carlos Baker

TEORIAS
Macedonio Fernández

OBRA POETICA
Juan Gelman

LA SEUDO RIVALIDAD ARGENTINO BRASILEÑA
(Pro y contra del Itaipú)
Osny Duarte Pereyra

LA ESPAÑA QUE CONQUISTO AL NUEVO MUNDO
Rodolfo Puiggrós

LA ARGENTINA EN LA SELVA MUNDIAL
Rogelio García Lupo

ESCRITOS SUBVERSIVOS
Jonathan Swift

EDICIONES CORREGIDOR
TALCAHUANO 459 - TEL. 35-3203
BUENOS AIRES - REP. ARGENTINA




Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

## BARRAL EDITORES

**LA SOCIEDAD DESESCOLARIZADA**
Iván Illich

**LA CONVIVENCIALIDAD**
Iván Illich

**ENERGIA Y EQUIDAD**
Iván Illich

**LA ADVERTENCIA ECOLOGICA**
Osborn Segerberg, Jr.

**LAS ESFERAS DEL MANDALA**
Patrick White

**PERSONA NON GRATA**
Jorge Edwars

**FILOSOFIA DEL SURREALISMO**
Bruno Bettelheim

**D. H. LAWRENCE**
F. R. Leavis

**LA MUERTE DEL PASADO**
J. H. Plumb

**THOMAS MANN**
Román Karst

**LA IDEOLOGIA DEL AZAR Y LA NECESIDAD**
Madeleine Barthélemy-Madaule

**EL YO COMO AGENTE**
John Macmurray

**NATURALEZA Y EVOLUCION DE LA SEXUALIDAD FEMENINA**
Mary Jane Sherfey

**EL ANTIEDIPO. CAPITALISMO Y ESQUIZOFRENIA**
Gilles Deleuze - Félix Guattari

**ENSAYOS DE ETNOPSIQUIATRIA GENERAL**
Georges Devereux

**EL MITO: SU SIGNIFICADO Y FUNCIONES EN LAS DISTINTAS CULTURAS**
G. S. Kirk

**ESTILO E ICONOGRAFIA**
Jan Gialostocki

**Balmes 159**
**BARCELONA 8 - ESPAÑA**

## LIBROS RABIOSOS PROYECCION '74

**LA FORESTAL**
GASTÓN GORI
El estudio más completo realizado en la Argentina sobre la empresa imperialista anglo-germana que giró bajo el nombre de "La Forestal".

**COLECTIVIDADES LIBERTARIAS EN ESPAÑA (Tomos I y II)**
GASTÓN LEVAL
España, 19 de julio de 1936. Mientras las armas jugaban el destino de la península, en campos y ciudades las fuerzas del trabajo se entregaban a la ardua tarea de crear un mundo nuevo.

**AL DIABLO CON LA CULTURA**
HERBERT READ
Visión crítica de la "política de los apolíticos" y de su cultura comercial. Constituye un maduro ensayo sobre la relación individuo-artista en una sociedad justa.

**TACTICAS REVOLUCIONARIAS**
BAKUNIN
En manos del pueblo el conocimiento se convierte en arma para su liberación, teoriza Bakunin en esta selección de sus escritos prologados por James Guillaume.

**MARXISTAS Y ANARQUISTAS EN LA REVOLUCION RUSA**
ARTHUR LEHNNING

**EL GATO Y LAS TIBIEZAS**
ODÍN FLEITAS

**REQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL**
RAMÓN J. SENDER (7ª edición)

**PROYECCION**
**Yapeyú 321 — 811-5086**




# MACEDONIO FERNANDEZ: LA PASIÓN ES EL CUMPLIMIENTO DE UN DESEO

Por Germán Leopoldo García

> ...en el delirio, en el ensueño, en la demencia, la intensidad de las imágenes es absolutamente comparable a las de las sensaciones.
>
> *Macedonio Fernández*

*Sensación* producida por el hambre, *deseo* cumplido por el sueño. ¿Qué ocurriría si el ensueño pudiese cumplir todos los deseos? El sujeto moriría. Soñando un oasis que cumple su deseo, podría deshidratarse sin satisfacer la sed. Un deseo se cumple en su enunciación misma; una sensación —hambre, sed— necesita de una modificación *real* de la situación. La pasión, en tanto —al igual que el sueño— muestra al deseo cumplido, apunta al absoluto de la muerte. Se trata siempre de la muerte del otro, de la muerte de la amada. La pasión cumple el deseo de su presencia en la escritura, para entonces es Macedonio mismo quien está en peligro de una absoluta ausencia que la catatónia anuncia y que la muerte realiza. El deseo tiene su límite en la angustia de muerte, más que en la represión.

La Pasión macedoniana se vale de la escritura, como la Voluntad de Schopenhauer se realiza —y se pierde, es decir, encuentra su límite— en la representación. La escritura es límite y posibilidad de lo ilimitado. Límite porque necesita del encadenamiento de las *impresiones* sensibles, de los juicios del entendimiento, de la captación de la selección y la combinación; posibilidad porque cumple el deseo (de la presencia) en el momento mismo en que su ausencia hace posible su evocación. En Schopenhauer el cuerpo es *expresión* de una voluntad, si se pudiese superar la multiplicidad engañosa de las representaciones se llegaría a esa unidad que el cuerpo expresa.

Para Macedonio se trata de un cuerpo perdido que solo puede ser recuperado en el lenguaje. Schopenhauer cree en ciertas "ideas" platónicas que pueden ser descubiertas cuando se superan las representaciones, en Macedonio esas "ideas" son los índices engañosos de una ausencia.

La influencia de Shopenhauer, manifiesta en Macedonio, sufre sin embargo una extraña transformación al ser confrontada con W. James. La prueba de realidad de W. James se eclipsa en la "representación" de Schopenhauer, pero las "ideas" de Schopenhauer son negadas en una confrontación con el pragmatismo. En su "fracaso" filosófico Macedonio se libera de la letra de la filosofía: "...el filósofo —escribe Leclaire— da vueltas alrededor de lo insoportable de la castración, quiere tapar todos los agujeros del universo. Su vocación es de naturaleza obsesiva". La voluntad le asegura a Schopenhauer un "más allá" donde es posible eliminar la multiplicidad agujereada y engañosa de la representación; mientras que la Pasión de Macedonio es la condena misma a ese agujero —a esa ausencia— que sitúa al sujeto *entre* las palabras, *entre* la muerte del otro y la carencia propia.

La doble supresión macedoniana (barrido de la "realidad" en James, de la "idea" en Schopenhauer) impide el proyecto de una *unidad* filosófica —de un sis-



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tema logocéntrico —abriendo un campo de dispersión, donde el origen y el cierre es igualmente imposible.
Es por eso que las buenas tentativas de hacer pasar a Macedonio por "filósofo" están condenadas al fracaso, en tanto su escritura es el fracaso mismo de la filosofía: la re - flexión es captura y escisión del sujeto, la filosofía —como un eco, lo dirá Borges— es una rama de la literatura fantástica.
Podría objetarse que la "pasión" es la clave del sistema, que Macedonio solo ha cambiado una palabra por otra. Que se lean los textos: la Pasión nombra el momento del aniquilamiento, de la falta, del ensueño fusional que sangra por la herida. La Pasión es ausencia de lo que fue, presencia insoportable de la falta.

"Sé que hago metafísica poco académica —escribe Macedonio—, soy sólo una manera de exponerla". Ser (sólo) una manera de ex - poner, un pre - texto: "Los tigres que causan miedos y los miedos que causan tigres —Realidad, Ensueño— son dos parejos modos de la Pretextación".

No hay relación entre causa y efecto, entre "afecto" y "representación": hay la *insistencia*, la repetición, que obliga al estilo, a la manera, a la exposición y la pretextación.
*Los tigres de la India* (título de un ensayo de W. James) se pasean por los textos de Macedonio, pero sólo han conservado el nombre.

La verdad —dice W. James— es lo que *le sucede a una idea*. La verdad —podría decir Macedonio— es que *las ideas se suceden* según las determinaciones de la Pasión. La Pasión tiene como *condición* la exclusión de la prueba de realidad, única manera de introducir el postulado de la *eternidad*.
Sin muerte no habría *in*mortalidad: la existencia de un significante para designar la muerte *escinde*. La verdad pragmática remite a la eficacia de una práctica, mientras que la verdad macedoniana transforma toda práctica en el ejercicio mortal de una espera (de inmortalidad).

Los tigres de W. James están en la India, sólo hay que saber llegar a ellos. Los tigres de Macedonio son un pretexto de la eternidad, la convocación de una efectación mortal.
El pragmatismo —ese idealismo empírico— ve en los fenómenos un límite de conocimiento, y en la conciencia una acción que imprime en lo "real" sus intereses. Macedonio se quedará con el "idealismo", cortando los lazos con el "empirismo": un pensamiento vacío, no es un vacío de pensamiento. El idealismo de Macedonio afirma la maternidad de las imágenes: un sistema de signos, de representaciones, de huellas, permite *ver* la Pasión cumplida.

El cuerpo ("morir es sacarse el sobretodo" —decía Macedonio) ocupa el lugar de la realidad, es la realidad *sobretodo*: cuando ese cuerpo evoca la ausencia, ya hay en la imagen una presencia plena. La percepción *tactil* no puede ser satisfecha por esta imagen. Los ausentes están cuando se los nombra, están en las imágenes evocadas, pero no pueden *tocarse*. La Pasión no necesita de este *contacto*, puesto que quien evoca se *confunde* con el objeto convocado. El mundo material está organizado según ciertas leyes probables, la Pasión juega con ellas según las certezas de la evocación. La Pasión es cumplimiento puro y simple del deseo y por eso borra toda demarcación: realidad / ensueño, vida / muerte; presente / ausente; masculino / femenino. La alucinación, las imágenes del sueño, las voces de la locura, son formas de la Pasión que no necesita otra prueba de realidad que el *soporte* del apasionado. La escritura será entonces la topografía, el mapa, de este recorrido de la ausencia. En el *viaje* macedoniano el cuerpo es un *soporte* que se soporta como mediación mortal —como huella material— de la inmortalidad del otro. Pero esa inmortalidad será fundada por la muerte, puesto que solo pueden ser mortales los que están vivos. Así como el suicidio sirve para matar al ausente con el que el sujeto se identifica, la escritura servirá para *identificar* al muerto con la inmortalidad en el propio ser mortal.
La Pasión se anuncia en su voluntad: su objeto es su huella, su prueba en su deseo, su materialidad en su insistencia. La Pasión no puede someterse a la prueba de una realidad imposible, porque la condición de su realización es la exclusión de todo *tacto*: "Nada pierde la Pasión con ser irrepresentable, es decir, no visualizable: no tiene versión táctil ni visual; así como no hay versión visual de lo táctil, no hay versión en imágenes del Dolor - Placer".
Habíamos identificado la Pasión con las imágenes, pero en el límite será simplemente el *deseo*: la Pasión es cierta afectación del cuerpo, cierto afecto irrepresentable. Las imágenes son *indicios*, funcionan como brújulas que no pueden confundirse con el camino. Las "representaciones" de la Pasión están sujetas a leyes de condensación, desplazamiento, inversión y elaboración: pero hay una *escisión* que transforma a todo signo en máscara, a toda palabra en límite, a toda comunicación en irrisoria.
No quería escribir, quería pensar —dice Borges, evocando a Macedonio. Podemos ver una antigua ideología, un pensamiento por fuera del lenguaje. Pero también ese momento *pánico* —captado por Artaud— donde se quiere pensar el pensamiento. Pensar el pensamiento: el logo inefable de occidente, la ideología de la interioridad absoluta que identifica a la letra con el cuerpo corruptible y exterior y al silencio con la "profundidad". Esto le pasa a la cultura, pero no le pasaba a Macedonio: la Pasión *habla* porque no es otra cosa que la muerte.
Pensar la muerte (del otro) es pensar la *falta* propia. La Pasión que introduce la eternidad está afectada de muerte, es negación y manifestación de la muerte, máscara y efecto de la repetición. Mientras la Pasión se muestra como la máscara de la muerte del otro, solo puede ser representable para sí. ¿Para qué representarla, entonces, cuando ya se está instalado en su certeza? La Pasión puede hacer pasar elefantes por la puerta —dirá Macedonio—, pero nunca al elefante que veo en el zoológico con los otros. Ese que está allí es un pretexto de este otro que no es la *Idea* —la verdad platónica— sino un pretexto de la Pasión. La idea, el logos, el personaje invisible, el amo absoluto, la muerte. La Pasión será muerte - inmortal, negación del tiempo y la causalidad, soldadura invisible, nombre de la carencia. Hay que estar dividido para ser *unido* por la Pasión, hay que perder la realidad para encontrar la certeza: "Yo sigo la Pasión que tiene toda certeza y cuyo dogna es: Nada se aminore; sólo yo soy preciosa en el Ser". Hay que perder el yo para ser vivido en la Pasión. Pero yo es otro, no hay otro yo que otro: "No el mío sino el de Ella, dice el Amante; no el mío sino el de El, dice la Amada". Identificación transitiva, tránsito enigmático hacia lo *sobrenatural*: "La pasión (...) con su memoria exaltada que recobra el pasado de amor, cada capítulo de la compañía vivida, en cada coloquio del presente amor, anula las Magias del Tiempo, es sin límite en poder y en conocimiento". Este misterio clausura toda ley y su anverso, la realidad. Niega la filiación ("nacer por generación espontánea"), la sexualidad ("fuente de sufrimientos"), la realidad ("portadora de muerte"), el mundo ("avaro en privaciones").
La Pasión trastoca su función de juez en Misiones: dedica su tiempo a la creación de una biblioteca. Esta biblioteca, irreal en su distancia, es ya borgiana en su textualidad. La superficie de los libros, el misterio de la lectura, se abre como un cuerpo materno. La fragmentación se multiplica, se clasifica: en sus filigramas está el secreto de cualquier Pasión. Siempre faltará un libro, se colecciona el recorrido de esta carencia. Luego acostumbrará a dejar sus libros en distintos lugares. El espacio del combate cambia, se trata de la alucinación más que de la palabra. La palabra extiende en el tiempo lo que la alucinación suspende en el espacio. El texto macedoniano quiere ser su imposibilidad, única apertura posible para escapar a la catástrofe que es la acariciante fascinación de la muerte: "Que el suicidio espere hasta tener razón". Las razones del suicidio son las del fracaso: el texto compromete en nuevas esperanzas esa *unidad* que la Pasión reclama y que sólo puede realizarse en la locura o en la muerte. Nombrar lo inefable es enloquecer, perder cualquier fundamento intersubjetivo; pero callar es morir, matar la inmortalidad del otro.
El padre ausente desde los tres años, *aparece* y le habla en Misiones: "como otras veces", dialogan sobre la madre (esa señora de las "tres certezas - Etica, Mística, Práctica—"). Si el padre retorna desde la



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

muerte para decir este mensaje, puede suponerse que la madre no lo comunicó. El padre habla de alguien que ama a la madre de tal manera, que ha encadenado el amor de la misma. Lo dice a su hijo que está, por eso, condenado a un vagar "real, aunque no terrenal". Bastaría este único texto —en 1907— para borrar la hipótesis de que la muerte de su mujer —Elena— es la Muerte de la que habla Macedonio.

El padre, que introduce la sospecha de "otro", indica a la vez que la madre juega una partida donde no hay reglas ni opositor: en el juego materno no hay realidad, por eso el cuerpo de Macedonio clausura la brecha por donde la historia —el padre, lo real, el logos— pueda introducirse. En el texto de Macedonio no hay lugar para el padre, cuando su retorno se impone solo *transcribe*.

La ausencia materna es interpretada, la palabra paterna es transcripta: "La luna luce para otro". El "sí mismo materno" era "como un número". Macedonio dirá de su padre: "...el dios humano de mi infancia" y titulará el poema dedicado a su madre "Dios Visto, Mi Madre". El significante "Dios" funde la ausencia del padre y la presencia de la madre. *Ver* el padre *en* la madre que "sabiéndose eterna no tenía un pensamiento para sí". Esa mujer como un número "carecía de tibieza para el Hoy terreno" y también de dudas, egoísmos, miedos, vacilaciones, quejas o lágrimas. Su deseo no es nada y no es la nada. Pero el mensaje obturado es enunciado por el padre: *otro la desea, otro la captura.*

¿Cómo nombrar el deseo de quién no tiene otro deseo que la muerte del deseo? ¿Cómo desear la muerte, si el deseo está muerto?

La Pasión borra el deseo, la carne, el sexo: "Pasión llamo únicamente al orden de la Altruística: las sensorialidades, aun las más intensivas ajenas a la sexualidad, no tienen concepto místico, ético ni estético; el individuo queda en sí en el acto colaborante, pero no siempre co-simpático, de la frenética sexual; todo lo que no es una sed de traslación del yo, de un recíproco afan de ser uno el otro, la alegría admirativa por el ser personal del otro, (...) es lo Feo del Ser y del Arte. Amar la persona que apariencialmente hay en otro cuerpo y conocerla más que la nuestra, es sola Pasión (...). Pasión de vivir la vida de Otro con secundariedad, casi nulidad de la propia...". *Casi*, un paso más allá está la muerte propia, la aniquilación. *La Pasión cumple el deseo ... de la muerte del deseo.* No se trata de un sacrifciio, sino de la alegría, de la fiesta maníaca de una fusión: el yo, la materia, el mundo, el lenguaje, es lo que separa a Macedonio del objeto perdido. La Pasión no se dice en ningún lenguaje, es el fin de todo decir porque se realiza allí donde la eternidad se *confunde* con la muerte: "Si suicidarnos del Cosmos es imposible, o fracasamos, vamos al suicidio de nuestro propio cuerpo, por cuyo intermedio el Cosmos nos hace padecer o gozar".

La opción terminante que la realidad (Cosmos) impone no es tan fácil de eludir, por eso el ensueño puede transformarse en pesadilla. La realidad es un pretexto de un horror anterior: la palabra del ser es presente, la muerte es el *relato* de un pasado, la espera de un porvenir. Negando el presente en el pasado, transformando el tiempo en espacio y el espacio en ensueño, puede negarse el presente *corporal*: "Las únicas muertes que un hombre conoce son aquellas a las que sobrevive". La muerte (no) es el relato de la muerte, por eso puede transformarse en lenguaje de la eternidad. La posición que el apasionado adopta determina el lugar donde se proyectará la sombra del no ser: "Todas las bellezas son la actuación de la muerte; son el vivir de la muerte, su alusión".

"Cuando una imagen no se altera aunque yo me traslade de un punto a otro y aunque cierre los ojos o los abra, me tape los oidos o no, esa imagen es puramente subjetiva, y si es la del hallazgo de una suma de dinero o del ataque de un tigre, no tengo de qué alegrarme o de qué temer: he soñado".

"No se ve para qué ha sido creado el Mundo y se evidencia que sin Mundo la Afección vive plenamente igual (...). Estoy viendo que mi Afección vive sin mundo, llena de sucesos; aunque no inventara los tigres habría miedo; la locura y otros estados que crean sensaciones de pavor sin necesidad de imágenes de tigres formadas sobre sensaciones; en suma: sin inventar rinocerontes ni tigres, sin asociaciones".

En tanto el yo me alienta en la autopercepción de *uno diferente*, me condena a la pluralidad de otros semejantes. Macedonio se propone romper esta ilusión. No hay uno, no hay pluralidad, solo hay cuerpos que *soportan* las afecciones migrantes de la pasión: "Creo realmente que el único sentido que tiene esta vida es que la conciencia opera sobre cuerpos y nunca directamente sin mediación de ellos...". Extraño reconocimiento, negado en muchos otros textos, que aparece después de evocar el personaje *Adriana de Buenos Aires*, que es "una mujer sacada de la vida". Pero esta mujer de la vida tiene más de un sentido: "... en las pensiones donde vivía se entusiasmaba de pronto con aquellas mujeres nocturnas que solían vivir en esas casas —cuenta F. L. Fernández— (...) además quería hacer experimentos, ponerlas en contacto con mujeres de familias reconocidas, hacerles producir un escándalo (...) creo que un personaje es una de esas mujeres de medianoche".

La mujer de la vida se opone, por decir así, a la mujer de la muerte: la muerte del deseo se transforma en deseo de muerte, surge la agresividad ("La otra cara de la pesadilla es esta: solo vivimos si matamos") y su contrafigura, la tentación del suicidio. Un personaje observa la figura dormida de *Adriana*, desea ardientemente besarla, algo se lo prohibe. Entonces surge el remordimiento en una "tirada" filosófica donde se afirma la fidelidad a la memoria de la eterna.

Momento fecundo del *Museo de la Novela* donde el Presidente (autor) se desdobla: "Si me equivoco seré un finalista, pero abré tenido por error una exaltada alucinación que puedo llamar venturosa. Me apena el Presidente; quisiera la vida para él y que tuviera todo un amor. Más no le veo en buen camino; lo consume la inteligencia, vacila entre la pasión y el misterio del ser. Le falta una palabra, una nomás, una sola percepción que lo salvaría".

Esa palabra que nombre el deseo de muerte y levante el conjuro de muerte del deseo. Pero esa palabra que falta volverá a poner en marcha la máquina de la repetición bajo las máscaras de la diferencia. La eterna vigilia desde la novela que "ella escribe para él", surge la idea de una comunicación extrasensorial, el cuerpo y sus temblores vuelven a ser arrasados por la Pasión: "El yo olvidado puede anularse al punto del suicidio, pero justamente la necesidad de este acto de destrucción de un cuerpo, el suyo, en el cual no creía tener su sentir, para que su sentir cese, acrecerá su horror, hará que la destrucción voluntaria de su cuerpo se ejecute en el paroxismo del Desengaño".

La introducción del tiempo, de la causalidad, de la palabra que falta, de la realidad, rompería el hechizo: "Amar y no amar es contradictorio, no amar hoy y amar mañana no lo es". *Suicida* —una mujer muerta a los 18 años— introduce dudas y remordimientos: "Yo fiaba en su perdón, antes. Y ahora: creía ser el que sufría más.

¡Qué deslumbramiento fue usted! Perdón (...) que yo no haya entrevisto el crecer de su cariño me avergüenza: me denuncia lo yermo de mi sentimentalidad (...) La Alucinación del pasado como culminación en Novela; poder de una situación y escena igual sobre sentimientos que hayan cambiado, como tiranía o confusión. Eterna: Olvido absoluto; olvido por gran presente, olvido de la persona que se habla o mira".

Cualquiera haya sido la *realidad*, a través del personaje *Suicida*, Macedonio introduce toda su ambivalencia y remordimiento en relación con Elena, transformando su muerte en un suicidio del que se siente culpable: "Es cierto. Todas las noches me habla largamente y siempre la Eterna concluye con un simulado cantito lloroso y rebelde de niño a quien algo se le niega, y pasa luego a la palabra para decir: Yo quiero hacer todo lo que yo quiera. Que me dejen esto y que además me den muchos mimos hasta dormirme, y que entonces sueñe cuanto me guste y quien me ame piense en sueños en mí (...). Lucha entre pasión actual, amada actual (su imagen) y recuerdo de persona muerta (...) Eterna, genial en el Sí, capaz de matar con su No, con su olvido, con su comicación, con su avergonzar".



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Así como las mujeres de la vida —por las que se siente tentado a reconciliarse con su cuerpo y su deseo— se oponen a las mujeres de la muerte (madre, eterna), la imagen de Elena viva se opone a su recuerdo. Macedonio se siente culpable por su muerte y trata de morir en ella, de hacerla vivir en él. Pero antes de todo eso falta una palabra, la que la señora de las tres certezas no trasmitió, la que el padre intenta pronunciar en su retorno alucinante.

Como el inconsciente freudiano, la Pasión macedoniana está fuera del tiempo y habla el lenguaje de las imágenes. Macedonio se maravilla de que nuestros paisanos hagan del verbo sustantivo. La sintaxis, en tanto impone la causalidad del mundo —sus relaciones conjeturales— es un obstáculo para la Pasión. Escribe para decir que le "falta" lenguaje, que está obligado a usar categorías equívocas, que intenta decir algo de otro registro. Lo visual adquiere entonces prueba de realidad: es la idea —el ver— en el sentido etimológico. La verdad necesita de una lógica, de cierta causalidad: lo visual es su fundamento. Pero la Pasión tampoco habla este lenguaje: solo que lo visual la representa mejor, le da alguna *evidencia*. La Pasión no tiene lenguaje, es pura *intensidad* delegada a la imagen que la transforma. La extensión visual —fuera del tiempo— puede "traducir" mejor la intensidad de la Pasión. La realidad se pierde en la palabra, la Pasión se capta en la imagen. El trabajo de la palabra es la *condición* —en tanto confirma una realidad que subvierte— necesaria para evitar que la Pasión arrastre a la locura o la muerte. La escritura restituye el cuerpo que la Pasión intenta aniquilar: "El cuerpo es un grupo de imágenes que compongo con mi sensibilidad". Ese cuerpo está siempre por despedazarse, por descomponerse y esfumarse, como el del *Señor Ga*, personaje humorístico en el que Macedonio exorciza el *pánico* que le produce la extrañeza deseante de su propio cuerpo.

NOTA: La no explicitación de las citas tienen un propósito: proponer la lectura de todos los libros de Macedonio Fernández como un solo texto o —lo que es lo mismo— como la dispersión infinita de un texto imposible



# SABATO Y EL CASO DEL MANDARIN CONGELADO

## Por Blas Matamoro

"Está bien. Hablé para señoras gordas, adivinaste. No he hecho otra cosa en mi vida." (p. 45).
"El finado Zaneta, que en pá descanse, decía que el mundo é un misterio. Y capá que tenía razón." (p. 165)
"¿Cómo podía comprender a los hombres en general?... ¿Cómo podía entender la contaminada condición del hombre?" (p. 194)
"Cuevas, mujeres, madres" (p. 312)
"...ese individuo... encerrado en su cuchitril, eternamente en tinieblas, cavilando día y noche en el amor no correspondido y en el crimen" (p. 317)

Ernesto Sabato: **Abaddón, el exterminador,** Sudamericana, Buenos Aires, 1974, 528 pp.

Sea que se inclinen levemente a la narrativa o a la reflexión, o —como en el caso que examinamos—, que mezclen ambas vertientes, los libros de Sabato tienden a ser como juntas colecticias de fragmentos: los de una dispersa confesión que no fragua en ningún género determinado. Soslayando *El túnel* —esa narración existencial de segunda mano, hoy nostalgioso documento de la moda existencialista en Buenos Aires, la Facultad de Hernán Benítez, el unamuniano, las clases de Astrada y Mercado Vera, y los cafés de la calle Viamonte—, el resto puede ingresar en el mundo de la tentativa tipo Montaigne, el ensayo, en el originario sentido de la palabra: ensayar, intentar.

Este intento, subjetivo, solilocuaz, disperso, esta suerte de miscelánea de Ernesto Sabato suscripta por Ernesto Sabato, autoriza a una primera lectura sicoanalítica, como ingreso a una posterior, de más amplio alcance ideológico. En efecto, el texto, tratado como en *Abaddón*, puede asimilarse fácilmente a la anagnosis, a la recopilación de protocolos documentarios sobre un sujeto analizable. La lectura copia, legítimamente, los procedimientos de la situación clínica, porque el texto se ofrece como una construcción de asociaciones libres, cuyas censuras, recurrencias, obsesiones, fobias, etc., actúan tal como si estuviéramos en presencia del discurso del paciente.

Por su parte, Freud, si bien no compuso una teoría general de la obra de arte, paralelizó muchas veces, en análisis concretos, los textos literarios y las imágenes pictóricas a documentos analíticos. En el campo de la fantasía —el mito, el sueño: ambas maneras aparecen en Sabato bajo la forma de sueños narrados concientemente, aunque algunos o todos sean fantasías— se constituye un discurso de símbolos que sustituyen y remiten a contenidos censurados o a realizaciones imaginarias de pulsiones reales, o sea tal cual ocurre en la catarsis de la situación clínica.

Todo el texto es una dispersa fábula con moraleja regresiva: el autor, puesto como tal y propuesto como personaje, tiene una fantasía proyectiva: morir y lograr la paz, siendo enterrado cerca del pueblo donde transcurrió su infancia. Desdoblado en Sabato-personaje y Sabato-otro-yo (el personaje de Bruno), éste verifica la muerte y entierro de aquél: Bruno vuelve —qui-



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

zá definitivamente— al pueblo natal, encontrándose con la tumba de Sabato. Es el triunfo de la regresión, la rebusca de la seguridad doméstica e infantil, tras la travesía por el mundo que ha redundado en fracaso y desdicha. Es uno de los grandes temas de la literatura burguesa de la plenitud: tras haber conquistado los poderes y haberse repartido el mundo, la burguesía elogia la intimidad del alma, la estufa, la pipa, las chancletas. Lo sabemos por Stendhal (Fabrizio, apartándose del mundo, se refugia en la Cartuja), por Goethe (Meister en la "edad de la renuncia"), por Flaubert (el diálogo final entre Moreau y Deslauriers en *L'éducation sentimentale*), pero también por el viejo Vizcacha ("no te apartes del rincón / donde empezó tu existencia") y por Héctor Pedro Blomberg ("siempre te están esperando / allá en el barrio feliz . . .").

En el caso de Sabato, el regreso es, más que nada, la resolución mágica y neurótica (doblemente, por ser una apelación al arte y a la catarsis fantasiosa) de ciertos conflictos infantiles perdurables (y expresos, como veremos) que preconstituyen el mundo para el fracaso y la desdicha, la desvalorización y la final destrucción apocalíptica, con intervención de las potencias trascendentes.

Sabato se propone como personaje, con nombre y apellido, y nos cuenta el apoderamiento que su madre hizo de los dos hijos menores, y de la fantasía suya (de él) de haber sido un hijo no querido: sería preferible no haber nacido. El hijo es la inscripción de una voluntad homicida (filicida) de la madre, voluntad inconsciente, cuya manifestación de superficie es el "apoderamiento" de los hijos, quienes siempre sentirán la amenaza mortal, infusa en toda la realidad, y la pérdida de jerarquía entre las cosas (al apoderarse de ellos, la madre los ha cosificado). Mejor dicho: no es la realidad quien profiere esta amenaza mortal, sino la figura materna, hipostasiada, divinizada, al interponerse entre el hijo y la realidad mundana. La voluntad parental guía al hijo hacia la muerte: la vuelta de Bruno al pueblo natal culmina —y con ella el libro— con una visita al cementerio, ordenada en sueños por el fantasma del padre (p. 524).

El abandono de la casa natal es vivido con culpa, como si la fuga hubiera permitido el deterioro y la desaparición: ". . . nuestra casa de infancia ya no es más la que escondió nuestros tesoros y secretos . . . el pueblo se ha transformado, y la escuela donde aprendimos a leer ya no tiene aquellas láminas que nos hacían soñar . . ." (p. 527). "No había más trompos, ni billarda, ni rescate . . . ¿En qué secreto paraíso de trompos y barriletes andaban ahora las figuritas del Genca Football Club?" (pp. 25/6).

La regresión comporta varios campos: en el de la filosofía de la historia, se opta por los mundos arcádicos, las civilizaciones primitivas, más simples y profundas que el mundo moderno: "(los colonizadores). . . no sólo los esclavizaron (a los pueblos primitivos): les quitaron sus antiguos mitos, su armonía con el cosmos, su candorosa felicidad" (p. 217). "No vamos a crear a ese hombre si no lo reintegramos. Está desintegrado por esta civilización racionalista y mecánica de plásticos y computadoras. En las grandes civilizaciones primitivas las fuerzas oscuras eran reverenciadas" (p. 286).

En la pequeña utopía personal, el anhelo por abandonar este sitial de gran estrella de la literatura internacional y dedicarse a una industria casera (como el ejemplo de los escritores norteamericanos, que no son hombres de letras, y el más cercano de Horacio Quiroga, fotógrafo y carpintero): ". . . abandonar la literatura y poner un tallercito en algún barrio desconocido de Buenos Aires" (p. 39). Como se ve, los proyectos de restauración de realidades desaparecidas (una sociedad fuertemente religiosa, un modo de producción artesanal, etc.) son, en sentido estricto, reaccionarios: el modelo que se propone está ya registrado en el tiempo pretérito.

Hay la presencia perdurable de una figura materna interpuesta ante el mundo, difusa y abarcadora, en la raíz de esta situación regresiva. La figura hay que buscarla por exclusión, denunciarla por ocultamiento, a lo largo de un texto en que como figura expresamente materna, casi no aparece, lo mismo que la relación amorosa ajena al tabú: el idilio narrado es incestuoso (Nacho y su hermana). Diré más: la secuencia onírica del coito subterráneo entre Sabato y María Soledad es la realización simbólica del incesto filio-materno.

En efecto, es factible, por connotación, dar a María Soledad el carácter de hipóstasis de la madre: por su nombre (María, nombre de la Virgen católica, madre y esposa de su Hijo, en el misterio de la Trinidad), por la aureola fosforescente que siempre ilustra sus apariciones (la aureola virginal de la madre, el prestigio único que irradia la mujer única), por el sitio en que sus apariciones se dan (lo alto de la casa, mamá reina del hogar, o el recinto oscuro, profundo, barroso, metáfora del útero), por el tono, también uterino, del mundo en que Sabato se desplaza (días nublados, amaneceres, crepúsculos, noches, como en la búsqueda del inútil confín nocturno del personaje de Céline), por la realización del coito simbólico en los pasadizos subterráneos (otra vez: laberínticos, uterinos) de la Iglesia de la Inmaculada Concepción (otra hipóstasis materna: la adoración de la mujer que ha concebido sin mediación de la posesión sexual paterna, o sea: realizando la fantasía del niño varón, de ser único cónyuge de su madre).

También por connotación, es dable caracterizar a la madre como personaje amenazante, que tiñe de destructividad toda figura de mujer, y que se interpone entre el hijo y el mundo, colocándose a la salida del útero —amenaza y protección— para impedir la superación del estado de recogimiento fetal, ese prenacimiento que tiene resabios de muerte (el heideggeriano horizonte de la muerte que es siempre visible en la experiencia vital recogida por el texto de Sabato).

La amenaza femenina se concreta cuando, regularmente, el fuego se apodera del varón en el acto sexual: al ir al encuentro de María Soledad, en los subsuelos del templo, se interpola una conversación sobre la imaginería maternal, cuyos logros son comparados al fuego: ". . . explosiones de nafta en un basural nocturno, en que yo me defendía de las quemaduras y en que de pronto me era imposible ver, encandilado por los estallidos, mientras me sentía chapotear en barro y excrementos" (p. 311). El coito con Agustina empieza cuando la mujer se convierte "en una llameante furia", y termina con "torres derrumbadas por el cataclismo y calcinadas por las llamas" (p. 453). "Alejandra en llamas se dirigía hacia él con los ojos alucinados, con los brazos abiertos dispuestos a apretarlo para obligarlo a morir quemado con ella" (p. 411). "(El hombre). . . finalmente muere como ridícula caricatura, volviendo a ser barro y excremento de vaca. Si no logra al menos la dignidad del fuego" (p. 283).

Hay varias relaciones que establecer



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

en la textura de estos símbolos: una es que el acto sexual es una actividad mutilante (quemaduras, cegueras), cuyo fin extrínseco sería la redención del pecado sexual por medio del sufrimiento; otra, que la mujer toma la iniciativa en el mismo, profiriendo la primera amenaza, punto de partida de la búsqueda; finalmente, que sólo una agresión defensiva puede neutralizar la amenaza, mutilando a la mujer en mayor medida que sus fuerzas. El acto sexual es, así, una muerte de disputa, en que el varón debe manifestar su superioridad dominante: María Soledad es la típica imagen machista de la mujer, que tiene sus cuencas oculares vacías, pero, en cambio, posee un ojo en el fondo de su vagina: *tota mulier in utero*, la hembra sólo es inteligente a nivel visceral. La mirada de la ciega mujer crea en Sabato la inquietud de la culpa: desnuda su condición de hijo y de sujeto incestuoso: es culpable de haber nacido, de haber trastornado la vida de su madre, y de desearla (o de desplazar el objeto de su deseo y ubicarlo en la maestra, sustituto materno). El otro yo de la mujer es masculino, es el hombre que lleva a Sabato al recinto donde ocurrirá el acto sexual. y le ordena cometerlo. Este sucederá de manera que puedan conciliarse las pulsiones incestuosas y la inviolabilidad del tabú, la situación del hijo frente a la madre y la conservación de su condición varonil, dominante, mutilante: Sabato se inclina ante el sexo de María y concluye una cunilinctus (no una introducción), en actitud alimentaria, como de niño que incorpora la sustancia alimentante materna; a su vez, el ojo vaginal se rompe y la mujer queda completamente ciega, mutilada por el hombre, que, en lugar de dirigir su efusión seminal, la ingiere de la mujer, como si ella fuera la que eyaculase. Finalmente, el incesto termina en vómito, en devolución al exterior de la materia del acto sexual.

Esta predisposición a la vida doméstica crea, naturalmente, una imagen desvalorizada del mundo exterior. Como para todos los escritores del *establishment*, lo peor que hay, para Sabato, es la historia. Y así como para cierto sector de los mismos, que es legión tradicional y que puede incluir desde Angel de Estrada hasta Borges, desde Groussac hasta Cortázar, la cultura es el refugio y el consuelo ante la desazón de la historia; para otro sector, donde se ubicaría Sabato, sólo la santidad que se logra en la poesía, el heroísmo o el martiro (Kafka o el Che Guevara, el real Baudelaire o el imaginario guerrillero Marcelo Carranba) pueden redimir al hombre de su pecado original (ser merecedor de la muerte, de la condena a muerte que es la vida). Hay un resabio de vago misticismo en esta ideología, que involucra la herencia del pecado (San Pablo), la angustia que es el síntoma de su existencia profunda en la naturaleza humana (Kierkegaard) y la idea de la vida como prisión en que el hombre aguarda el momento de ser ajusticiado (Heidegger, Camus: el suicidio, o sea el margen de opción que la muerte permite a la vida, es el único problema seriamente filosófico). Por ello es que Sabato sólo atina a proponer a él seudo-soluciones, también de cuño irracional o místico: su afición a la matemática redunda en la aspiración pitagórica a un orden numérico preestablecido al curso del mundo (la magia de las cifras que mueven el universo); su física culmina en alquimia y en cábala: V. "Datos a tener en cuenta", p. 295. Su reniego del marxismo hace que la interpretación de la historia quede en manos de adivinos y videntes, el *brave pauvre homme* que exhibe en la simpleza de



su espíritu el estigma del elegido que puede "ver más allá de la realidad empírica". Las mismas funciones y los expresos fines puestos a la producción literaria son ahistóricos, y anuncian su fracaso, en tanto la literatura no sea el vehículo para las ciencias "ocultas": "Escribir al menos para eternizar algo" (p. 15), "Una novela sobre esa búsqueda de absoluto, esa locura de adolescentes pero también de hombres que no quieren o no pueden dejar de serlo" (p. 17), "El absoluto, pensó entonces Bruno Bassán" (p. 182), "Aquella sensación me sigue, este viento helado que a veces me duerme un costado de la cara: la soledad infinita" (p. 183). Por si faltaba algo a la constelación existencial, *voici monsieur Pascal.*

De vuelta: el análisis intentado sobre la figura materna no pretende hacer de esta crítica un caso clínico. La mamá de Sabato no es un individuo único e intransferible: es el aspecto concreto y funcional de una institución llamada madre, en el seno de una institución mayor que se llama familia burguesa, ese recinto de formación ideológica de sujetos conforme a una ideología dominante. Y no es un ejemplo aislado: valdría la pena estudiar la presencia de la madre en la vida literaria argentina, la aparición del Mentor materno en los escritores de nuestra burguesía: Marta Casares de Bioy, Leonor Azevedo de Borges, Lucía Láinez de Mujica Farías, etc., entrarían de lleno en nuestra historia literaria.

La madre no es sólo el individuo biológico que reproduce la vida: es una pieza de la organización social que reproduce la ideología dominante, inculcando —mal que bien— en el niño, el lenguaje (la lengua "materna", la competencia lingüística de que habla Chomsky), el tabú del incesto, las buenas maneras, el horror a la coprofagia, etc., y lo que más nos importa aquí: la ligazón con el pasado, la transmisión de la herencia institucional, aquello de que nada hay mejor para el hombre que identificarse con su familia y sus ancestros, y de que nada consuela tanto del dolor de vivir como la seguridad doméstica.

La presencia de la madre como dominante es, así, la vigencia del pasado, el refugio en una preterición que resguarda ante el peligro de no saber qué hacer con la realidad contemporánea. Al objetivar sus conflictos infantiles, Sabato los nutre y los organiza por medio de un sistema ideológico que está allí, preexistente, cristalizado por el orden social: la ideología doméstica de la pequeña burguesía, con su secuela de prolijidades, obsesiones higiénicas y ahorrativas, su moral austera y represiva, su constitución caracterial anal-retentiva, que engloba a las anteriores (aquí Fromm) y las reúne en una constelación.

Comprometida y unida al destino de la cultura de la clase alta, a la cual imita por tomarla como modelo, esta ideología pequeño-burguesa comparte su destino actualmente ahistórico: de ahí que confluyan en el mismo mundo de representaciones hombres venidos de ambas vertientes sociales: Bioy Casares y Cortázar, Mujica Láineb y Sabato, etcétera.

Aparentemente, lo que hay en Sabato es un intento de crítica social: se "denuncian" extremos (secretos a voces) de la inhumanidad de nuestras costumbres sociales: la tortura de los presos políticos, la frivolidad de las conversaciones mundanas, la estupidez de la cultura televisiva, etc. Realmente, lo que Sabato hace es una crítica moralizante, pero no a esta organización social, en nombre de una razón revolucionaria, que dé cuenta de ella y proponga su reemplazo, sino



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

a toda organización social posible. Es una seudo-crítica, que gesticula contra todo lo existente, por el mismo hecho de estar-ahí, de ser la historia. Y, ¿en nombre de qué? De algo que, por supuesto, está fuera de la historia: la incomparable individualidad del escritor, el hombre de genio que, aproximándose a la santidad de los poetas y los mártires, apostrofa a la vida en nombre del más allá, a la Historia en nombre del Bien, a la cotidianeidad en nombre la Muerte.

Escenario de dolor y tortura, suelo de inmundicias, habitáculo de bestias, memoria de pesadilla, ocasión de incesto y libertinaje: he allí el mundo frente a Sabato, objeto de fobia y de delirio táctil, cuyas resoluciones mágicas (quiero decir: la resolución de la ruptura entre el individuo incomparable y el mundo) serían esos dos fantasiosos pasajes claves: el matrimonio de Sabato y Libertad Leblanc, con el padrinazgo de Borges, en el programa de Pipo Mancera (la conciliación de la industria cultural y el elitismo, bajo la supervisión de un locutor "grasa", pero que "las va de fino"), y la metamorfosis kafkiana de Sabato, convertido en rata voladora, por medio de la cual supera su fobia a las ratas (todo el tiempo lo atisban desde sótanos y basurales) y a los demás animales que se arrastran y se ocultan en cuevas: serpientes, topos (ciegos ellos), etc., (tierra: medio materno, otra vez). Siendo rata, ya no me pueden "fobiar" las ratas; además, tengo alas, lo que me permite despegarme largamente de la tierra, fuente de fobias.

Toda la realidad del mundo es objeto de rechazo: la guerra desatada por los imperialismos y las revoluciones anti-imperialistas, pues ellas terminan siendo devoradas por tiránicos aventureros del poder; la administración del sufrimiento por medio de la tortura, y la búsqueda del placer por medio de la libertad sexual; la torpe charla del obrero, que nunca aprenderá las lecciones de anarquismo del viejo militante, y las habladurías de los cultos, o los frívolos (las charlatanerías heideggerianas, esas pavadas que el hombre habla para negar que está condenado a muerte).

Acaso ese doloroso absurdo del mundo tenga su honda razón de ser en su misma condición sufriente: acaso sea la gigantesca expiación por la "enfermedad de dios" —el hombre—, cuyo pecado original, cuya culpa radical es —la Iglesia lo sabe— el hecho de haber nacido. Sólo así se explica que la única crítica posible al mundo sea la ética extra-mundana del hombre excepcional, y su única redención posible, el dolor emergente del martirio, la santidad del arte o del heroísmo, dos formas de autoaniquilación, de autocastigo.

La noción de excepcionalidad recorre implacablemente este libro: es como la crónica cotidiana del Grande Hombre, a quien todos miran, sea para reconocerlo porque es muy famoso, porque lo quieren cuestionar los jóvenes pedantes, porque le piden consejos los muchachos descamisados, porque lo quieren matar o porque el demonio (el Dr. Schneider) lo quiere corromper, enviándole tentaciones —la mujer negra mezcla de pantera y de serpiente, que induce a remojones en fosforescentes ciénagas—, sea porque sus personajes y sus sueños lo obseden, para ocuparse de él, para ocuparse interminablemente de él, *axis mundi*, razón de ser de ese mundo que empieza a definirse como el objeto de sus obsesiones.

Con su necesidad de afirmación en pautas exteriores —íntimamente cosa e hijo no querido— es fácil encontrar en el mundo un argumento de paranoia o de megalomanía. Además, está el mandarinismo y el olimpismo: en la sociedad capitalista, ese gran arsenal de mercancías, uno hace algo que le da dinero —poder— y, enseguida se lo nombra mandarín, se lo ingresa en el Olimpo de los incomparables. Puede tratarse de un campeonato de box, de un buen par de tetas, de un Premio Nobel, de una novela exitosa: Monzón, Coca Sarli, Leloir, Sabato.

El caso de Sabato es el de un mandarín que se ha tomado en serio el papel que el mercado le adjudicó: realmente, si me escrutan como a un oráculo, si todos mis dichos son sibilinos, si puedo opinar sobre la soledad y la muerte, sobre la expansión o contracción del universo, sobre el ser nacional, sobre el precio del oro, es que soy lo que se dice de mí. Hasta las propias incoherencias son santas: se las compara a las de Tolstoi y se las valora positivamente, como lo mejor de sí (p. 179). La misión de Sabato es, nada menos, el enfrentamiento al demonio en la Argentina (hay que colegir que se trata de un país endemoniado). Por supuesto, la misión está condenada al fracaso: "Sabato caminaba entre las gentes, pero no lo advertían, como si fuera un ser viviente entre fantasmas. Se despertó y comenzó a gritar. Pero todos proseguían su camino, en silencio, indiferentes, sin mostrar el menor signo de haberlo visto ni oído" (p. 473). Ya conocemos este personaje: el intelectual pequeño burgués cuya misión es regenerar al país sin acudir a la historia: Ricardo Rojas —esa diosa Erda de la bella época—, con sus sueños proféticos, Manuel Gálvez con su retorno a la estirpe y Ezequiel Martínez Estrada con sus jeremíadas contra las ciudades traidoras y el encanto incontaminado de la tierra. El mandarín Sabato, coetáneo del Cortázar de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Libros de Manuel*, pretende sacarnos de nuestra sucia y pecaminosa cotidianeidad para llevarnos al extra - territorio donde la vida es mirada desde el centro de la muerte. Pero los males de la Argentina son históricos, por lo que el gesto redentorista del mandarín se congela ante la realidad, como los gestos de las estatuas que, a pesar de sus dedos, caballos y espadas, no señalan nada, ni cabalgan, ni batallan.

Una de las figuras conductoras de *Abaddón* es la visión de Barragán, ese sabio evangélico, simple y un poco idiota, a quien motejan de loco: el monstruo apocalíptico de siete cabezas reina sobre el cielo ensangrentado de Buenos Aires. ¿No es el mejor signo metonímico de la exhausta cultura que encarna Sabato, este monstruo solitario y melancólico que en nada juega sobre la vida de la Ciudad, más allá de sus amenazas verbales?



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

## EDICIONES LIBRERIAS FAUSTO

**BIBLIOTECA DE POESIA UNIVERSAL**
EDICIONES BILINGÜES

**TITULOS APARECIDOS:**

**POETAS ITALIANOS DEL SIGLO XX.** Selección y notas de Horacio Armani.
**POETAS FRANCESES CONTEMPORANEOS (Desde Baudelaire a nuestros días).** Selección, versiones y notas de Raúl Gustavo Aguirre.
**LAS ARMAS MILAGROSAS,** de Aimé Césaire.

**TITULOS EN PREPARACION:**

**LA ALEGRIA Y LA TIERRA PROMETIDA,** de Giuseppe Ungaretti. Prólogo, traducción y notas de Oreste Frattoni.
**ANTOLOGIA POETICA,** de Hermann Hesse. Traducción de Rodolfo Modern.
**LA NOCHE SE AGITA,** de Henri Michaux. Prólogo, traducción y notas de Aquiles Ferrario.
**POEMAS,** de Pierre Jean Jouve. Selección, traducción, prólogo y notas de Federico Gorbea.
**CANTOS,** de Giacomo Leopardi. Prólogo, traducción y notas de Dolores Sierra.
**POETAS ALEMANES DEL SIGLO XX.** Selección, traducción, prólogo y notas de Rodolfo Modern.
**POETAS INGLESES DEL SIGLO XX.** Selección, traducción, prólogo y notas de E. L. Revol.
**CUERPOS Y BIENES,** de Robert Desnos. Traducción, prólogo y notas de Carlos Viola Soto.
**POESIA COMPLETA,** de Salvatore Quasimodo. Traducción, prólogo y notas de Horacio Armani.
**POEMAS ELEGIDOS Y POEMAS INEDITOS,** de Césare Pavese. Prólogo, traducción y notas de Horacio Armani.
**POESIA,** de John Donne. Prólogo, traducción y notas de Jaime Rest.
**POESIA COMPLETA,** de Stephane Mallarmé. Prólogo, traducción y notas de Federico Gorbea.

**LIBROS PARA CHICOS:**

**JACQUES PREVERT: CUENTOS PARA CHICOS TRAVIESOS.** Traducción de María Irene Bordaberry.
**AGNES ROSENSTIEHL: EL NACIMIENTO (los niños y el amor).** Traducción de María Irene Bordaberry.




# VICENTE HUIDOBRO, EL POETA ANDANTE

Por Juan Jacobo Bajarlía

Había comenzado la rendición de los ejércitos alemanes en 1945. Los cohetes VI y V2, el tableteo de las ametralladoras, la *blitzkrieg* alucinante, se aplastaban ya en la hora del tiempo cuando la columna francesa al mando del general Delattre de Tasigny, entraba triunfante en Berlín. En sus tropas, cubiertas de sangre, sudor y lágrimas (frase inmortal de Churchill), de cansancio y tierra ennegrecida de todos los caminos, un capitán de ojos grandes y labios sensuales, gritó en castellano: "¡La libertad es un hueso duro de roer!" Pero, ¿quién era este oficial "francés" que hablaba en un idioma desconocido y escudriñaba un cielo en cuyas nubes vagaba la memoria de millones de inmolados en la hoguera del suicidio más grande de la historia? No era francés, indudablemente. Era un chileno llamado Vicente Huidobro, poeta andante como Don Quijote, que se había lanzado, desde hacía mucho tiempo, a restaurar la dimensión humana. Había nacido en Santiago de Chile, el 10 de enero de 1893, y a los 23 años había participado en la I Gran Guerra, sin olvidar su batalla por la poesía al lado de Guillaume Apollinaire, Max Jacob y Paul Eluard, a los que luego se agregarían Tristán Tzara, André Breton y Pierre Reverdy. Mucho después, en el estallido de la Guerra Civil Española, de 1936, adscribiría al bando



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

de los republicanos, en cuya batalla del Ebro la deflagración de una granada lo dejó ciego por tres días, mientras en Chile se anunciaba su muerte. Su hijo, Vladimir Huidobro, refiriéndose a este hecho (*Boletín del Instituto Nacional*, Santiago de Chile, 1951), dictaminará en estos términos: "Es muy posible que la herida que le produjo esta granada haya sido la causa del derrame cerebral que lo llevó a la tumba". El poeta andante murió de este derrame en su casa de Cartagena, el 2 de enero de 1948, cuando le faltaban unos días para cumplir 55 años de una batalla quijotesca comenzada desde muy joven para culminar en la fundación, en 1925, del diario *Acción*, o en el secuestro de su persona por agentes ingleses en París, al publicar, en 1923, su panfleto *Finis Britannie*. Su tumba está en Cartagena, frente al mar, como él lo quería, en cuya lápida hay una inscripción que dice: *Abrid la tumba/Al fondo/ de esta tumba/se ve el mar.*

En 1916 Huidobro pasó por Buenos Aires, pronunció una conferencia sobre el *creacionismo*, su doctrina poética, a la que asistieron Leopoldo Lugones, José Ingenieros y Carlos Muzzo Sáenz Peña, y publicó, con el sello de Orión, en la imprenta Sarmiento de esta ciudad, *El Espejo de Agua*. En el mismo año llega a París, y en 1917 financia en parte la revista *Nord - Sud* en la que intervenían Apollinaire, Bracque, Picasso, Tzara, Max Jacob, Juan Gris, Paul Dermee y Pierre Reverdy, y comienza, poco después, a colaborar en la revista *Sic*. También, en 1917, Huidobro publica en París su fundamental *Horizon Carré*, en cuya declaración liminar nos habla del *hecho nuevo inventado*, de la repulsa de lo *anecdótico* y *descriptivo* y de la creación del poema como *objeto nuevo*. Esta poética será refirmada en su *Manifeste peut-être* (1924): "Haced poesía, pero no la pongáis en derredor de las cosas", y en todos los otros documentos que integran sus *Manifestes* (1925), en uno de los cuales (*Manifiesto de Manifiestos*) opone el creacionismo al automatismo surrealista: "el poema creacionista sólo nace de un estado de superconciencia o de delirio poético". Pero antes de *Horizon Carré*, Apollinaire, reaccionando contra la debilidad de los productos de la naturaleza como objeto de arte, había escrito sus *Meditations Esthétiques* (1913), y Max Jacob liquidaba las estructuras mallarmeanas con *Le Cornet à Dés* (1916).

La importancia de *Horizon Carré* culminaría con cuatro libros, dos en castellano y dos en francés, publicados por Huidobro en Madrid, en 1918: *Poemas Argentinos*, *Ecuatorial*, *Tour Eiffel* y *Hallali*, *Poème de Guerre*, en los cuales quedaría aplastada la metáfora para dar lugar a la imagen. Desaparecería la *mímesis* aristotélica y su estática significación de la analogía, por una *cinesis* basada en la *invención*. Con la muerte de la metáfora y la introducción, por lo tanto, de la imagen en la poesía castellana, Huidobro se convertía en el primer poeta de la revolución vanguardista en España y América. Desde entonces, la escritura de los creadores americanos comenzó a tener una originalidad que luego alcanzará una dimensión universal. Los españoles, en Madrid, advierten esta revolución y ese mismo año de 1918, entre Xavier Bóveda como promotor (el verdadero y único promotor) y Rafael Cansinos - Asséns como ideólogo, se lanza el creacionismo del chileno (maestro e informante de éstos) con el nombre de *ultraísmo* (V. mi obra *La Polémica Reverdy - Huidobro/Origen del Ultraísmo*, Buenos Aires, Devenir, 1964). Aparece, entonces, el manifiesto *Ultra* (1918), palabra inventada por Cansinos - Asséns para evitar la denominación del poeta chileno. Después, un crítico retórico y moroso, Guillermo de Torre, y un cronista cursi y *demodé*, Enrique Gómez Carrillo, crearán la leyenda negra contra Huidobro, que en definitiva se agotará en sí misma como un infundio. (V. mi obra ya citada, y *Teoría del Creacionismo*, de Antonio de



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Undurraga, en *Vicente Huidobro - Poesía y Prosa*, Madrid, Aguilar, 1957, y Cedomil Goic: *La Poesía de Vicente Huidobro*, Anales de la Universidad de Chile, sin fecha, probablemente 1957).

En 1919 Huidobro inicia la escritura de su poema fundamental: *Altazor*, que aparecerá en Madrid, en 1931. La invención y la imagen, el dinamismo barroco, culminan definitivamente en él. Le seguirán *Temblor de Cielo* (1932), *El Ciudadano del Olvido* (1941) y los poemas póstumos de *Ultimos Poemas* (1948) en cuyos versos se reitera la idea del encuentro del hombre con la muerte. Es posible que Huidobro haya tenido la premonición de sus días finales. En prosa, adhiriendo a su creacionismo, escribió las siguientes novelas: *Mío Cid Campeador* (1929), *Cagliostro* (1934), *La Próxima* (1934), *Papá o el Diario de Alicia Mir* (1934), *Sátiro o el Poder de las Palabras* (1939), y *Tres Inmensas Novelas* (1935) (en colaboración de Hans Arp). En teatro: *Gilles de Raís* (1932) y *En la Luna* (1934), obra ésta de ciencia - ficción que le sirve para enjuiciar la opresión y la estupidez del hombre. También escribió otros libros, y en todos ellos está el poeta andante, el nuevo Quijote que creía en el hombre. Que cantaba a la libertad en una batalla cuerpo a cuerpo o en un poema donde soñaba colocar un hecho nuevo que valiera estéticamente lo que un objeto en la naturaleza.

A los enemigos que lo difamaron, los mató con este verso ("Las siete palabras del poeta"):

*inventores de bufandas para pájaros.*



## VICENTE HUIDOBRO: POEMAS POSTUMOS

### La vida es sueño

Los ojos andan de día en día
Las princesas pasan de rama en rama
Como la sangre de los enanos
Que cae igual que todas sobre las hojas
Cuando llega su hora de noche en noche
Las hojas muertas quieren hablar
Son gemelas de su voz dolorida
Son la sangre de las princesas
Y los ojos de rama en rama
Que caen igual que los astros viejos
Con las alas rotas como corbatas.

La sangre cae de rama en rama
De ojo en ojo y de voz en voz
La sangre cae como las corbatas
No puede huir saltando como los enanos
Cuando las princesas pasan
Hacia sus astros doloridos
Como las alas de las hojas
Como los ojos de las olas
Como las hojas de los ojos
Como las olas de las alas.

Las horas caen de minuto en minuto
Como la sangre
Que quiere hablar
Ahora que mis ojos vuelan entre planetas ajenos
Como una botella en alta mar
O en un cielo de todos colores
Sin una sola casa donde entrar en la tarde
Ahora que mis manos escaparon del fuego
En una barca tan rápida como el ocaso
Y casi más que la muerte huyendo del caballo que quiere morderle
Ahora hace frío por el odio que nos tienen las montañas
Hace frío porque se han dicho palabras tristes
Se ha dicho barca ocaso y ojos
Que son una misma cosa.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Yo amo el viento que viene de los astros
Envolviendo los rayos cósmicos tan buscados por los hombres
Mientras ellos sólo se interesan por ciertas hierbas
De sabor delicado y olor penetrante
Tan penetrante como ellos mismos.
Yo amo los ojos de grandes alas
Y amo el ocaso tan rápido como una barca
Y las manos y la montaña que se deja acariciar
Y una roca llena de amor que desafía al mar
Y un mar que desafía todas las estrellas
Amo el árbol viejo que tiene muchos niños
Un paisaje inmortal mirando nacer sus flores
Un río de cabellos blancos que aun salta entre las piedras
Unos ojos y unas manos salvadas del incendio
Un corazón que late
Como un sapo casi aplastado por una carreta.
Y una selva de todos colores
Sin ningún sentido del bien y del mal
Una selva encima de la selva
Para la ternura de los pájaros perdidos
Allá tan lejos de su país natal.

**Sea como sea**

Siempre serán las flores en su risa
Como anuncio del amor y mariposa a nado
Como irradiación de recuerdos
La luna destrozada que se aleja
Los sitios de silencio convertidos en obra
Esperanza instantánea
En las miradas con sus cerros
Y sus animales pastando
¿De dónde viene tanta semilla tanto instinto
Tanto deseo de abrazo y de prodigio?

Los pájaros sueñan por nosotros
La flor ansiada duerme en los sótanos del mar



Sólo tenemos esta cascada que apaga a los fantasmas.
Estas piedras escondiéndose bajo el ala
Entre los girasoles que se insultan como colegiales
Sólo tenemos el corazón de paso a paso
Los sonidos para causar el aire que se creía libre
Las estatuas para los relámpagos.

Cuando viene la tarde amasando sus panes
El imán de las rosas atrae los navíos
El río inunda a las ovejas atraviesa los ojos
Y se quiebra al fondo de la soledad
Cuando viene el silencio hipnotizando selvas
Las rocas se lanzan de cabeza al fondo de las aguas
Lo que hace llorar a las novias más lejanas
El viento peina a los rebaños
Arroja su capa y huye para siempre
Los perfumes de las flores mueren y sus colores nacen
Lo que hace ladrar a los perros al pie de la colina.

Y nada más
Una avenida de parientes de cadenas
De ahorcados de luces fugitivas
De barcos en peligro entre dos astros.

**Bellas promesas**

Palabra que desata su paloma
El llanto huele sus playas y las noches movedizas
Encuentra allí un recuerdo como el espejo de las islas
Unos pies olvidados por el viento derecho
Yo he de seguir por las miradas del ciego
Mar adentro grito afuera
Tomando la forma del furor
Y la gracia de los espectros en su tiempo.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Un castillo en el aire ronca toda la noche
Tú sientes las hojas de los muertos
Y lo que eres en los sueños cuando la edad se abre
Cuando la sombra apaga la sed de los caballos
Los árboles marcan el paso
La visita del peligro inunda los sentidos
Y el bosque aguarda respirando apenas.

Has olvidado el corazón en sus vientos de estrella
Sus noches voladoras entre pájaros desbordados
La espuma de la sangre en su silencio de oro
La luna que predica en el desierto.

Un castillo en el aire escupe sobre los hombres
La eternidad se abre en el pavor de su presencia
Esto es el eco sin orillas
Los espacios cruzados por los siglos
El insomnio de los ríos ilustres
Los muebles que crugen al viajar en sueños
El ruido de la calle que se peina en el espejo.

Castillos en el aire y en el tiempo devorando luces
Manos ansiosas y escalas fugitivas
Los pechos rompen en arroyos
Para que crezcan los rebaños en su lamento
Este tiene una atmósfera de piedra
Aquel un horizonte propio con ruedas suaves
para la noche.

Voz de olvido y silencio dejado de la mano
Para las lágrimas detenidas
Para las llaves del abismo a nuestra espalda
Los años pasan como selvas
Las mariposas vuelan de los ojos del muerto.



## LA RAMA EN EL AGUA
Cuento de Lubrano Zas

En cierta ocasión mi madre subalquiló el altillo a un solterón vestido de oscuro, alto, con ojos horizontales y cara triste de caballo a quien apenas se lo veía vivir. Se había enamorado de mi hermana Enriqueta, la cual se reía de él, como hacen algunas muchachas amadas por hombres maduros. Pasado un tiempo, almorzábamos todos juntos en el comedor y él obsequiaba a Enriqueta diariamente un jazmín. "Gracias", decía ella con la mejor de sus sonrisas, y colocaba la flor en el centro de la mesa, en un vaso que cada uno de nosotros observaba distintamente. Yo esperaba que la flor saldría de repente como cohete, recorriendo en círculo la habitación y cayera de vuelta en el vaso, alargado como un cuello de Modigliani. Yo no le tenía ninguna simpatía; pero me impresionaba verlo subir la escalera silenciosamente e introducirse en su cuarto como un caracol. Nunca supe qué hacía en su piecita, a pesar de que lo espiaba desde la azotea esperando abriera su ventana, que parecía clavada. "Está con las manos en la cabeza, solo, gesticulando y metiendo mariposas muertas en una caja vieja de zapatos junto a retratos descoloridos". Inclinadas sobre la mesa de costura mis hermanas cuchicheaban como brujas y abrían los ojos y movían las manos. "Tiene el aspecto de un monje", decían, y el mote le quedó. Mientras escribo puedo verlo caminar pegado a la pared, atildado, ausente. "Cómo no se me ocurrió antes", me digo, "el monje era escritor". Quizá sería un narrador aún desconocido o también, ¿por qué no?, impublicable. Se había iniciado seguramente como notero en un periódico de provincia y ahora, en Buenos Aires, sus artículos naufragaban en las redaciones. "Esto no va", le escupían. O: "Dejemeló", y la nota se traspapelaba tras ese término tristemente ambiguo. Se preguntó muchas veces en la soledad de cada cuarto amueblado: "¿Para qué vivo?". Buscó empleo. Mientras tanto escribiría, y de improviso, perplejo, descubrió su edad. Inesperadamente brotó la urgencia de atrapar una historia y encerrarla en un cuaderno: bajo su puerta se veía a deshora una raya de luz. Me acuerdo del mediodía que contó una leyenda de caminantes como si fuese un asunto verdadero, propio. Era visible su preocupación por deslumbrarnos, aunque había algo más, trataba de orientarse de alguna manera en el relato que escribía contándolo, y de pronto retrocedía para no mostrarnos pormenores que se conocía no acertaba a expresar con fuerza suficiente en el papel. Sur-



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

gían problemas, ¿eh? Desde entonces se dirigió a Enriqueta jactanciosamente, como si dijera: "Eso que dije días pasados lo inventé yo y me propongo escribirlo, te lo digo para que dejés de hacerte la tilinga, mi nombre andará por ahí y vos te pudrirás en este agujero con tus coqueteos, imbécil".

Un día se fue.

—¿Por qué se habrá ido, ma?

—Qué sé yo, le quedaría chico el cuarto, supongo.

Nunca imaginé que a partir de ese momento comenzaría a soñarlo, pero al revés, como si el Monje soñase conmigo.

—Bastardo —me dijo en medio de una pesadilla—, andá sabiéndolo, yo me acosté con tu adorada hermana —y reía.

Agaché le cabeza.

—Yo también —dije.

Yo creía que si alguno soñaba conmigo yo soñaba esos mismos sueños y viceversa, y siempre y de algún modo los tomé como realizaciones, hasta hoy. Me trastorna soñar despierto los sueños de la almohada y en ésta, aquéllos, deformados por miedos cotidianos.

—¿Miedos cotidianos?

—Sí, Monje, algunos ahora dicen ansiedad.

Ando con mi tristeza al hombro y a veces me veo en el fondo de una partitura, el pecho convertido en cajita de música y suena como bajo el agua, y si me humillan soy yo mismo y presiento mi verdadero rol, la única manera de comunicarme con explotados y solitarios. He prohibido a mi mujer me cuente cuanto de noche sucede dentro suyo. "Tiene que ver únicamente con vos", exclamo. Desde mi ventana observo otra, alargada y enjuta, rodeada de hiedra, por la cual sospecho asomará de pronto el Monje con su cara de caballo triste, y pienso que tras ella hay un sinnúmero de ventanas cada vez más angostas y la última da a un piso de tierra secreto con cosas soñadas en sueños y yo estoy ahí solito con cartas como pájaros muertos entre mis manos.

—Ayer te ví, aunque no eras vos totalmente —dije.

—Dejemos eso.

Entonces, en sus ojos horizontales descubrí a Enriqueta deteniendo el tiempo con un jazmín.

—¿Y vos creés que va a ser feliz ésa? —dijo metiéndose en mi cama.

—Siempre nos estamos equivocando, Monje. ¿Qué sacás con estar detrás de esa vieja herida?

—Si uno le dice a otro "estoy abatido, ¿sabés?" y le explica el porqué, ese sentimiento se destruye en su raíz, ha cambiado, resulta menos soportable.

—¿Acaso no lo sabías? Enriqueta murió hace mucho, dejó hijos que hoy tienen los años que yo tenía cuando te conocí, Monje.

—Dejemos eso.

—¿Escribís?

—Intenté, pero reconocí que carecía de cierto heroísmo inherente a la escritura.

Aunque ninguno me crea, comenzando este cuento el Monje *desapareció*, al menos así, como si realmente existiera.

Ahora lo veo cambiante y legendario entre trenes y trebejos, deshumanizado, navegando de espaldas, sostenido por su pelambre se arrastra lentamente entre yerbajos y piedras con gorriones incrustados en su barba selvática, el oleaje lo nutre, va creciendo, es un Monje gigante con un árbol quejumbroso en cada mano y sus pies hacen como si caminaran sobre antiguas veredas porteñas

—Monje —grito.

No me oye, el agua lo conduce hacia quién sabe qué grutas de necesario olvido. Me encuentro solo, lleno de mi mismo. ¿sabría vivir de otra manera?, *soy* en mi agujero, en mis calles, en mi inseguridad, desligado de esos cachivaches que dificultan las mudanzas. Me aíslo en un rincón cualquiera a escuchar la cuarta de Sibelius para evitar desintegrarme y por el casi marítimo murmullo de la tuba recobro mi infancia. Además, ¿lo digo?, el paisaje agreste me despoja de algo callado y resta cierta unidad imaginativa. Sin embargo, aunque ciudadano centrista, soy una criatura nómade: una escudilla constituye mi ambición.

—Monje —repito.

Sueño con casitas de adobe y la luna rota enclavada en sus techos, lejos, y un fagot perforando una escritura sexual inauténtica que el Monje aceptaría blandiendo un lenguaje intelectualizado. Hablo de los nuestros, de quienes saquean a sus maestros y engendran adefesios. Yo no creo que el Monje se haya acostado con Enriqueta, ni me importa. Enriqueta era más mía de cuanto él supone. Su hija Enia tiene un extraordinario parecido con ella. Es una muchacha desenvuelta, frágil, de ojos sonrientes, horizontales. Suelo pasear con Enia por barrios solitarios y súbitamente, ante el sonido del fagot, nubes ígneas reposan en árboles altísimos dormidos por el viento, la realidad se tiñe de alas manchadas de amarillo y me recuerdan un poco los cuentos de unicornios que pensaba escribir el Monje y sobre los cuales yo le decía: "La cuestión es hacerlos". Lo tengo acá, añadía tocándose la frente, y yo insistía: "Eso es bueno, ahora escribilo". Ya vas a ver, replicaba, te vas a quedar así, y abría la boca como oblea: nunca leí nada suyo.

Sólo una vez me contó una historia que considero absurdo no haberla escrito. Mirá, me dijo, eso de que "el amor verdadero es el de los pobres", es un embuste de Pratolini. Desde "Crónica de mi familia" acá. prosiguió, las cosas han cambiado, el pobre no conoce nada verdadero, ¿sabés?, y a veces pierde hasta el amor a sí mismo. "A mí me ha pasado". Yo conocí a Miguel, siguió hablando el Monje, para sostenerse trabajaba en dos empleos y salía de su casa a la madrugada, cuando sus chicos dormían y regresaba fatigado, quejoso, después que ellos habían cenado y descansaban a pierna suelta. "Trabajo de padre", decía. Ana planchaba bajo una luz macilenta. En cierta ocasión Miguel le preguntó a su mujer:

"Ana, ¿es que realmente estamos casados?". Ella sonrió dulcemente y se vio en el patio de tierra paterno trepada a la higuera. Miguel la abrazó. "Esta noche esperame, Ana, nos amaremos, el tiempo no ha pasado". Las palabras pronunciadas lo transformaron y se puso a silbar alto. Ana lo esperó hasta muy tarde. Los niños dormían, el silencio era perfecto, brillaba una luna de heno y el cielo parecía esfumado. El la enlazó con su brazo y Ana incrustó su cabecita en el pecho de Miguel y se vio de nuevo trepada a la higuera, ahora junto a Lucía, que se contorneaba delante de los muchachos y mostraba sus piernas lustrosas, delgadas y sensuales. Entonces Miguel la alzó, penetró en el fondo de sus ojos azules y la llevó a la cama donde le contó cosas que le habían ocurrido durante el día y otras irreales, inventadas, que bullían en su imaginación. Después, tímidamente besó su pepueño seno erecto y le habló de una trifulca de la cual saliera airoso y de repente, con voz estrugulada, dijo: "Ani, mi amor por vos no ha variado ni así", y acarició sus hombros trigueños, y en el momento en que estremecido se hundía en su carne y buscaba a sí mismo como en un espejo de agua, notó la remota ausencia de su mujer. "El sueño dormido", sollozó, y se quedó con los ojos tragados por la oscuridad.





Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

# Obras de Pablo Neruda

Acaba de aparecer:

**CONFIESO QUE HE VIVIDO. MEMORIAS.**
500 págs.

**Libros póstumos**

Al desaparecer el 23 de setiembre de 1973 el gran poeta chileno dejó inéditos ocho libros de Poesía y uno de Memorias, que la Editorial Losada ha publicado durante los últimos seis meses.

**La rosa separada**, 112 págs. - **Jardín de invierno**, 112 págs. - **2000**, 56 págs.
**El corazón amarillo**, 112 págs. - **Libro de las preguntas**, 100 págs. - **Elegía**, 132 págs.
**El mar y las campanas**, 110 págs. - **Defectos escogidos** (en prensa)

**Ediciones especiales**

**Arte de pájaros**
Con ilustraciones en color de Julio Escamez y Héctor Herrera.

**Alturas de Macchu Picchu**
Con fotografías de Graziano Gasparini.

**Veinte poemas de amor y una canción desesperada**
Con dibujos de Raúl Soldi.

**Cien sonetos de amor**
Con ilustraciones de Silvio Baldessari.

**Obras completas**

Tres volúmenes encuadernados en piel, con ilustraciones. Esta cuarta edición, aparecida poco antes de la muerte del poeta, fue ordenada y supervisada por él mismo.

**EDITORIAL LOSADA S.A.**
Alsina 1131 - Buenos Aires
Montevideo - Santiago de Chile
Lima - Bogotá




## Los dientes

Respondiendo a una pregunta
acerca del porvenir físico, el antropólogo
aseguró que los dientes me sobrevirán diez mil años
por lo menos.
Así que de todo el esqueleto
sólo merecen respeto los dientes que quedan en la
calavera.
Admire usted, me dijo,
su perfecta cohesión impersonal,
cómo concentran toda la energía del cuerpo
en el momento justo. Cómo descalifican
el drama de la materia.
Así que mientras usted falla
sin el más mínimo sentido de la oportunidad,
sus dientes se instalan en un cielo inhumano
y usted en una carie de la historia.

## Estación Mapocho

Había un desganado parloteo de putas
en los bancos de la plaza
junto al río Mapocho,
Y una de ellas se levantó de pronto
y arrastrando los pies caminó hacia la noche
con una idea sencilla en el cerebro.
Así que yo ví un ser humano como cualquier otro
buscando su salario en la multitud
a cambio de un rápido destello
en la carne apagada de otro ser humano.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

## Escala zoológica

¿Qué me importan los perros?
Gran respeto por los gatos, su
digna idea de estar vivos.
La existencia de la vaca me hace feliz.
Adoro los caballos, su estúpido y dulce asombro.
No justifico a los monos.
Las ratas son una invención literaria.
Hay algo equivocado en el absorto desplazamiento
del sapo.
De muchas maneras se ha explicado la
permanente fuga de las aves.
Pero hay cierta integridad en el albatros.
En el universo de los insectos me inclino ante la araña
el enérgico estilo de su temperamento.
Las cucarachas son un producto de la cultura.
Pero en fin, puesto a elegir
me quedo con la tortuga.
Su tenaz convicción de aplastarse contra la tierra,
su lenta vida a través de las edades,
su discreción, su delicado sueño,
su ocio melancólico,
¡su silencio apolítico de sordomuda ejemplar!
Si no fuera que hay tantas cosas que hacer todavía
entre nosotros,
yo me contentaría tranquilamente con tener una
tortuga:
sería la única propiedad privada que podría soportar.

## Las convicciones

En términos generales el universo no me sirve.
La poesía es un extraño asunto personal.
Tal como está la belleza no tiene definición.
Las estatuas francamente me dan pena.
El amor es interesante cuando se vuelve tangible.
La música es tan juguete como el tabaco.
Por mí los sueños pueden desembocar en la letrina.
Los dioses aumentan la burocracia.
En realidad yo amo la historia y el cerebro sano.



# SERGIO RAMÍREZ: NOTICIA SOBRE UN ESCRITOR CENTROAMERICANO

Por Jorge Lafforgue

Sergio Ramírez Mercado nació en Masatepe (Nicaragua) en 1942. Se graduó de abogado en 1964, trasladándose ese mismo año a San José (Costa Rica), donde trabajó intensamente para el Consejo Superior Universitario Centroamericano, organismo en el cual habría de ocupar el cargo de secretario general. Desde hace un año se halla en Berlín (República Federal Alemana), gozando de una beca para escritores extranjeros que concede la Academia de Artes.

En sus épocas de estudiante, Sergio Ramírez fue secretario de Mariano Fiallos Gil (1907-1964), rector de la Universidad de Nicaragua y prominente intelectual centroamericano (una serie de crónicas: *Mis días con el rector*, León, Ediciones Ventana, 1964, y una biografía: *Mariano Fiallos*, León, Editorial Universitaria, 1971, atestiguan esa estrecha relación). Hacia 1960, Ramírez fundó con Fernando Gordillo (1941-1967) el grupo literario Ventana, y durante cuatro años dirigieron la excelente revista del mismo nombre. Desde 1968 ha organizado los Festivales Culturales Centroamericanos, que llegaron a incluir bienales de pintura, encuentros de escritores del área, concursos literarios, exposiciones de libros y festivales de teatro. En 1969 fundó la Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA), que está desarrollando una meritoria labor de esclarecimiento y difusión de la cultura regional.

Actualmente, junto con Italo López Vallecillos, dirige la revista *Repertorio* (San José de Costa Rica); y cola-



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

boraciones suyas se hallan a menudo en las principales revistas y diarios de Centroamérica (así, por ejemplo, su columna semanal sobre temas culturales en los diarios *La Prensa,* de Managua, y *El País,* de Tegucigalpa).

Sergio Ramírez ha preparado —prólogo, selección y notas— una *Antología del cuento nicaragüense* (Managua, Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano, 1969) y también la mejor *Antología del cuento centroamericano* (San José, EDUCA, 1973) en dos nutridos volúmenes. Además de estos trabajos y de los que le dedicara a Fiallos Gil, en el plano de la narrativa su obra comprende una novela (*Tiempo de fulgor,* Guatemala, Editorial Universitaria, 1970), un conjunto de fábulas (*Tropeles y tropelías,* San Salvador, Editorial Universitaria de El Salvador, 1972) y dos libros de relatos (*Cuentos,* Managua, Editorial Niraragüense, 1963, y *Nuevos cuentos,* León, Editorial Universitaria de Nicaragua, 1969). Su novela, las fábulas y muchos de sus cuentos han sido traducidos al alemán; como cuentista integra varias antologías, fue finalista del Certamen Latinoamericano de Cuento "León Felipe" (México, 1969) y recibió el Premio Latinoamericano de Cuento instituido por la revista *Imagen* (Caracas, 1971). Para concluir esta rápida reseña de sus principales trabajos quiero destacar que Sergio Ramírez recopiló *El pensamiento vivo de Sandino,* un volumen de más de 350 páginas, donde en forma ordenada se reúnen las cartas, manifiestos, partes de guerra, proclamas y documentos políticos del "General de hombres libres".

No sin esfuerzos —un fichero discreto, retazos del recuerdo— he logrado recoger estos datos para ratificar una práctica que *Latinoamericana* ha establecido desde su primer número. Agregaré dos observaciones:

1) La enumeración anterior —lugares de residencia, tareas de promoción cultural, títulos de textos— no delata sino que más bien esconde la bondad de una escritura que ya asomaba en sus juveniles *Adagios* ("'Por la boca muere el pez' / y la paz por la tuya, / mi paz . . ."; número 13 de *Ventana,* junio de 1962) pero que —hasta el presente y dentro de lo que he podido leer— culmina en cuatro cuentos: "El centerfielder", "Nicaragua es blanca", "Charles Atlas también muere" y "A Jackie, con nuestro corazón", que revelan una misma intencionalidad crítica e igual capacidad de denuncia, bien que no piadosa ni panfletaria. Desde la sobriedad expositiva —ese beisbolista arruinado, padre de un guerrillero, interrogado por los guardianes del orden — hasta la sátira y el grotesco que se prodigan en la impecable construción narrativa de 1971 —esos "virginianos" nicaragüenses que restauran el Queen Elizabeth para esperar a la inefable dama del *jet-set* internacional—, la escritura de Sergio Ramírez se va densificando y adquiriendo una notable eficacia. En este camino se sitúa "Charles Atlas también muere" (la versión que aquí se publica difiere notoriamente en su parte final de la originaria, que apareció en la revista *Alero* de la Universidad de San Carlos de Guatemala en abril de 1971, suplemento 4.1, páginas 24-29).

2) Si Guatemala —desde los fascinantes textos precolombinos y la *Verdadera relación* de Bernal Díaz hasta los despliegues verbales de Miguel Ángel Asturias, pasando por Antonio José de Irrisarri, primer novelista centroamericano y aventurero político de excepción— o también El Salvador —con el magisterio de Salarrué, aunque no sólo con él— se destaca por sus narradores; si Honduras y Panamá muestran un cauto equilibrio; Nicaragua, en cambio, es reconocida por la fama de sus poetas, llámense Rubén Darío o Ernesto Cardenal. Pero estas generalidades son siempre, por lo menos, controvertibles. Pienso que para el último caso, tres o cuatro escritores contemporáneos —Lizardo Chávez Alfaro y Sergio Ramírez, sin duda— desmienten con fuerza creciente la fácil inferencia.

Finalmente, esta es una contribución mínima frente a la aún persistente incomunicación entre las naciones de América Latina (donde la acción implacable del imperialismo y el colonialismo cultural se dan la mano); una contribución que se agrega, para igual contexto geográfico, a "El manifiesto de San José" (*Latinoamericana,* Nº 1, páginas 67-71) y, desde luego, se inscribe en una de las más caras intenciones de la revista.





Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

# CHARLES ATLAS TAMBIÉN MUERE

Cuento de Sergio Ramírez

*Charles Atlas swears that sand story is true.*

Edwind Pope, Sports Editor The Miami Herald

Bien recuerdo al Capitán Hatfield USMC el día que llegó al muelle de Bluefields para despedirme, cuando tomé el vapor a New York; me ofreció consejos y me prestó su abrigo de casimir inglés porque estaría haciendo frío allá, me dijo. Fue conmigo hasta la pasarela y ya en el lanchón yo, me dio un largo apretón de manos. Cuando navegábamos al encuentro del barco que estaba casi en alta mar, lo ví por última vez despidiéndome con su gorra de lona, su figura flaca y arqueada, sus botas de campaña y su traje de fatiga. Digo efectivamente que lo vi por última vez, pues a los tres días lo mataron en un asalto de los sandinistas a Puerto Cabezas, donde estaba como jefe de la guarnición.

El Capitán Hatfield USMC fue un gran amigo: me enseñó a hablar inglés con sus discos *Cortina* que ponía todas las noches allá en el cuartel de San Fernando, utilizando una victrola de manubrio; por él conocí también los cigarrillos americanos; pero le recuerdo sobre todo por una cosa; porque me inscribió en los cursos por correspondencia de Charles Atlas y porque me envió luego a New York para verlo en persona.

Al Capitán Hatfield USMC lo conocí precisamente en San Fernando, un pueblo en las montañas de las Segovias, donde yo era telegrafista, allá por el año de 1926; él llegó al mando de la primera patrulla de marinos, con el encargo de hacer que Sandino bajara del cerro del Chipote, donde estaba enmontañado con su gente; yo transmití sus mensajes a Sandino y también recibí las respuestas. Creo que nuestra íntima amistad comenzó el día que me presentó una lista de los vecinos de San Fernando, en la que marqué a todos los que me parecían sospechosos de colaborar con los alzados, o que tuvieran parientes en la montaña; al día siguiente los llevaron presos, amarrados de dos en dos y a pie hasta Ocotal, donde los americanos tenían su cuartel de zona. Por la noche, para mostrarme su agradecimiento, me obsequió un paquete de cigarrillos *Camel* que no se conocían en Nicaragua y una revista con fotos de muchachas semidesnudas. En una de esas revistas fue que vi el anuncio que cambió mi vida, convirtiéndome en un hombre nuevo, pues yo era un alfeñique:

## EL ALFEÑIQUE DE 44 KILOS QUE SE CONVIRTIÓ EN EL HOMBRE MÁS PERFECTAMENTE DESARROLLADO DEL MUNDO

Desde muy niño había sufrido por el hecho de ser un pobre enclenque. Recuerdo que una vez paseando por la plaza de San Fernando con mi novia después de misa —tenía yo 15 años— dos tipos grandes y fuertes pasaron junto a nosotros y me miraron con burla; uno de ellos se regresó y con el pie me lanzó arena a los ojos. Ethel, mi novia, me preguntó: ¿Por qué dejaste que hicieran eso? Yo sólo pude responderle: En primer lugar, es un jodido muy grande. En segundo lugar ¿no vés que me dejó ciego con la arena?

Le pedí al Capitán Hatfield USMC ayuda para tomar los cursos que anunciaba la revista y él escribió por mí a la dirección de Charles Atlas en Ney York: *115 East, 23 rd Street,* pidiendo el prospecto ilustrado. Casi un año después —San Fernando está en media montaña y allí se libraba la parte más dura de la guerra— recibí un sobre de papel amarillo con varios folletos y una carta firmada por el mismo Charles Atlas: el curso completo de tensión dinámica, la maravilla en ejercicios físicos; sólo dígame en qué parte del cuerpo quiere Ud. músculos de acero. ¿Es Ud. grueso y flojo? ¿Delgado y débil? ¿Se fatiga Ud. pronto y no tiene energías? ¿Se queda Ud. rezagado y permite que otros se llevan a las muchachas más bonitas, los mejores empleos, etc.? ¡Sólo deme 7 días! Y le probaré que puedo hacer de Ud. un verdadero hombre, saludable, lleno de confianza en sí mismo y en su fuerza.

Mr. Atlas también anunciaba en su carta que el curso costaba $ 30.00 en total, cantidad de la que no disponía, ni podría disponer en mucho tiempo; así que recurrí al Capitán Hatfield USMC quien me presentó otra lista de vecinos, en la que yo marqué casi todos los nombres. De esta manera el dinero se fue a su destino y otro año más tarde, el curso completo venía de vuelta, 14 lecciones con 42 ejercicios. El Capitán Hatfield USMC comenzó asesorándome. Los ejercicios tomaban solo 15 minutos al día: la tensión dinámica es un sistema completamente natural. No requiere aparatos mecánicos que puedan lesionar su corazón u otros órganos vitales. No necesita píldoras, alimentación especial u otros artefactos. ¡Sólo unos minutos al día de sus ratos de ocio son suficientes, en realidad, una diversión!

Pero como mis ratos de ocio eran bastante amplios, dediqué con empeño y entusiasmo a los ejercicios, no quince minutos, sino tres horas diarias durante el día; por la noche estudiaba inglés con el Capitán Hatfield USMC. Al cabo de un mes el progreso era asombroso; mis espaldas se ensancharon, mi cintura se redujo, se afianzaron mis piernas. Hacía apenas cuatro años que el grandulón había lanzado arena a mis ojos y yo ya me sentía otro. Un día Ethel me señaló en una revista la foto de una estatua del dios mitológico Atlas; mirá, me dijo, si es igualito a vos. Entonces supe que iba por el camino correcto y que alcanzaría mis ambiciones. Cuatro meses después ya había avanzado lo suficiente en inglés para escribirle una carta a Mr. Atlas y decirle gracias, todo es O.K. Ya era un hombre nuevo, con biceps de acero y capaz de una hazaña como la que realicé en Managua, la capital, el día que el Capitán Hatfield USMC me llevó allá para que diera una demostración de mi fuerza: jalé por un trecho de doscientos metros un vagón de ferrocarril del pacífico cargado de coristas, vestido solamente con una calzoneta de piel de tigre. Allí estaban presenciando el acto el propio Presidente Moncada, el ministro americano Mr. Hanna y el comandante de los marinos en Nicaragua Coronel Friedmann USMC.

Esta proeza que fue comentada en los periódicos, me valió seguramente que el Capitán Hatfield USMC pudiera gestionar con mayor libertad la petición que yo le había hecho cuando salimos de San Fernando: un viaje a los Estados Unidos para conocer en persona a Charles Atlas. Sus superiores en Managua hicieron la solicitud formal a Washington, que tardó poco más de un año en ser aprobada. En los diarios de la época, más precisamente en "La Noticia" del 18 de setiembre de 1931, aparecí retratado junto con el agregado cultural de la embajada americana, un tal Mister Fox; creo que fue el primer viaje de intercambio cultural que se hizo, de los muchos que han seguido después. "Para una gira por centros de cultura física en los Estados Unidos y para entrevistarse con renombrados personajes del atletismo" decía la nota al pie de la foto.

Así que tras una tranquila travesía y una escala en el puerto de Veracruz, seguimos a Nueva York a donde llegamos el 23 de noviembre de 1931. Cuando el barco atracó en el muelle, debo confesar que me sentí desolado, a pesar de las prevenciones que me había hecho el Capitán Hatfield USMC. A través de lecturas, fotografías,





Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

mapas, yo llevaba una imagen perfecta de Nueva York, perfecta pero estática; fue la sensación de movimiento, de cosas vivas y de cosas muertas lo que me sacó de la realidad, empujándome hacia una fantasía sin fin, de mundo imposible y lacerante, trenes invisibles, un cielo ensombrecido por infinidad de chimeneas, un olor a alquitrán, a aguas negras, sirenas distantes y dolorosas, la niebla espesa y un rumor desde el fondo de la tierra.

Me recibió un oficial del Departamento de Estado que amablemente se hizo cargo de los trámites de migración y me condujo al hotel, un enorme edificio de ladrillo en la calle 43 —Hotel Lexington, para más señas—. El oficial me dijo que mi visita a Mr. Atlas sería al día siguiente por la mañana, todo estaba ya arreglado; me recogerían en el hotel para llevarme a las oficinas de Charles Atlas Inc. donde me darían las explicaciones necesarias. Nos despedimos allí mismo, pues él debía regresar a Washington esa noche.

Hacía frío en Nueva York y me retiré temprano, lleno de una gran emoción, como podrá comprenderse: había llegado al fin de mi viaje y pronto mis anhelos se verían satisfechos. Miré afuera y entre la niebla brillaban infinidad de luces, ventanas encendidas en los rascacielos. En alguna parte, me dije, en alguna de esas ventanas está Charles Atlas; lee o cena, o duerme, o habla con alguien. Practica tal vez sus ejercicios nocturnos, los 23 y 24 del manual (tensión de cuello y tensión de muñecas). Sonríe quizá, sus sienes canosas, su rostro fresco y alegre, o estará ocupado en responder a las miles de cartas que recibe a diario, en despachar las bolsas con las lecciones, en fin. Pero reparé sí en una cosa: no podía imaginar a Charles Atlas vestido. Venía siempre a mi imaginación en calzoneta, sus músculos en tensión, pero me era imposible verle en traje de calle, o de sombrero. Fui a la valija y extraje la fotografía que me había enviado dedicada al final del curso: las manos detrás de la cabeza, el cuerpo ligeramente arqueado, los músculos pectorales elevados sin esfuerzo, las piernas juntas, un hombro más alto que el otro. Vestir ese cuerpo en la imaginación era difícil; y me dormí con la idea vagando en la cabeza.

A las cinco de la mañana estaba ya despierto. Realicé los ejercicios 1 y 2 (era emocionante practicarlos por primera vez en Nueva York) e imaginé que a la misma hora Charles Atlas estaría haciendo los suyos. Luego tomé mi ducha y me vestí despacio tratando de consumir tiempo, y a las siete bajé al lobby del hotel, a esperar que pasaran por mí tal como se me había indicado. Aunque Charles Atlas no lo recomendaba exactamente, yo no acostumbraba desayunar.

A las nueve se presentó el empleado de Charles Atlas Inc. Afuera esperaba una limousina negra, con molduras doradas en los marcos de las ventanas, los vidrios cubiertos por cortinas grises de terciopelo. Ni el empleado habló conmigo una sola palabra durante el trayecto, ni el chofer volvió el rostro una sola vez hacia atrás. Durante media hora anduvimos por calles con los mismos edificios de ladrillo, sucesiones de ventanas y el ambiente siempre opaco, como de lluvia, entre las hileras de rascacielos. Al fin, el automóvil negro estacionó frente al ansiado número 115 de la calle 23 en el east side. Era una calle triste, de bodegas y almacenes de mayoreo; al otro lado de Charles Atlas Inc. recuerdo que había una fábrica de paraguas y una alameda de árboles polvosos y casi secos atravesaba la calle. Las ventanas de los edificios tenían en lugar de vidrios, tableros de madera claveteados en los marcos.

Para llegar a la puerta principal de Charles Atlas Inc. subimos unos escalones de piedra, que remataban en una pequeña terraza; allí estaba, de tamaño natural, una estatua del dios mitológico Atlas, cargando el globo terráqueo. *"Mens sana in corpore sano"* decía la inscripción al pie. Pasamos por la puerta giratoria con sus batientes de vidrio esmerilado montados en unos marcos barnizados de negro, que chirriaban al moverse. En las paredes del vestíbulo estaban colgadas reproducciones gigantescas de todas las fotos de Charles Atlas que yo había visto y que reconocí con agrado, una por una; allí, en medio, la que más me gustaba: con un arnés al cuello tirando de diez



automóviles mientras caía una lluvia de confetti. Maravilloso.

Entonces me hicieron pasar a la oficina de Mr. William Rideout Jr., gerente general de Charles Atlas Inc.

En pocos momentos tuve junto a mí a un hombre de mediana edad y de facciones huesudas, con los ojos profundamente hundidos en las cuencas terrosas. Me extendió su mano pálida y cubierta por un enjambre de venas azulosas y tomó asiento tras el pequeño escritorio cuadrado, sin un solo adorno, encendiendo después una lámpara de sombra que tenía tras de sí, aunque a decir verdad tal cosa no era necesaria, pues por la ventana entraba suficiente luz.

Las oficinas eran más bien pobres. Sobre el escritorio estaban apilados muchísimos sobres iguales a los que yo había recibido la primera vez. Una gran foto de Charles Atlas, mostrando los músculos pectorales con orgullo (confieso que esa no la conocía) dominaba la pared frente a mí. Mr. Rideout me pidió que me sentara y comenzó a hablar sin mirarme, con la vista fija en un pisapapeles y las manos entrelazadas frente a él, en su rostro la clara evidencia de que hacía un gran esfuerzo al hablar. Yo escuchaba sus palabras dichas en un mismo tono y no fue sino hasta que hizo una pausa y sacó su pañuelo para limpiar la saliva de las comisuras de sus labios, que reparé en algo que mi nerviosismo me había impedido: su esfuerzo con las manos y la posición de su cabeza, no era otra cosa que el ejercicio número 18 de tensión dinámica. Confieso que la emoción casi me llevó hasta las lágrimas.

—Le saludo muy cordialmente —había dicho Mr. Rideout Jr.— y le deseo muy feliz estadía en la ciudad de Nueva York; lamento no poder expresarme en correcto español como hubiera sido mi deseo, pero sólo hablo un poquito (esta palabra la dijo en español, midiéndola con un gesto mínimo de los dedos pulgar e índice de su mano derecha, riendo por esa única vez estrepitosamente, como si hubiera dicho una cosa muy graciosa).

Mr. Rideout Jr. me miró luego con una beatífica sonrisa de condescendencia, mientras enderezaba el nudo de lazo de su cuello.

—Soy el gerente general de Charles Atlas Inc. y es un gran gusto para mi firma recibirle en su calidad de invitado oficial del Departamento de Estado de los Estados Unidos. Haremos lo posible porque su estadía entre nosotros sea grata.

Mr. Rideout Jr. aplicó de nuevo el pañuelo a sus labios y continuó el discurso, esta vez con una tirada más larga que me dio la oportunidad de apreciar cómo la vieja señorita que me había introducido manipulaba las persianas de la ventana que daba a la calle, cambiando así el tono claro de la luz en uno ocre que me hizo trastornar por instantes la visión de la habitación, ofreciéndome la apariencia de nuevos objetos, o como si en las fotografías desplegadas en las paredes, Charles Atlas hubiese cambiado de poses.

—Aprecio mucho que Ud. haya viajado desde tan lejos para conocer a Charles Atlas y debo confesarle que es el primer caso que se nos presenta en toda la historia de la firma —siguió Mr. Rideout Jr.—. Como toda corporación comercial, nosotros conservamos en la privacidad asuntos que de trascender públicamente dañarían nuestros intereses. De modo que debo pedirle absoluta reserva bajo su juramento, de lo que voy a decirle.

Mr. Rideout Jr., ya sin tensión alguna y hablando plácidamente, me repitió varias veces la misma advertencia: yo sólo tragaba saliva y asentía con la cabeza.

—Jure en alta voz —me dijo.

—Sí juro —le contesté al fin.

Aunque estábamos solos en la habitación y sólo se oía el ruido sostenido del aparato de calefacción, Mr. Rideout Jr. miró a todos lados antes de hablar.

—Charles Atlas no existe —me susurró adelantando hacia mí el cuerpo por sobre el escritorio. Después se acomodó de nuevo en su silla y me miró fijamente, con expresión sumamente solemne. —Sé que es un golpe duro para Ud., pero es la verdad. Inventamos este producto en el siglo pasado y Charles Atlas es una marca de fábrica como cualquier otra, como el hombre del bacalao en la caja de la emulsión de Scott;



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

como el rostro afeitado de las cuchillas Gillette. Es lo que vendemos, eso es todo.
En las largas sesiones allá en San Fernando, después de la lección de inglés, el capitán Hatfield USMC me había prevenido repetidas veces contra este tipo de situaciones: nunca dejes la guardia abierta, se como los boxeadores, no te dejes sorprender. Exige. No te dejes engañar.
—Bueno —le dije poniéndome de pie— desearía informar esta circunstancia a Washington D. C.
—¿Cómo? —exclamó Mr. Rideout Jr. incorporándose también.
—Sí, informar a Washington D. C. de este contratiempo (Washington es una palabra mágica, me aleccionaba el Capitán Hatfield USMC; úsala en un apuro, y si acaso no te sirve, echa mano de la otra que sí es infalible: Departamento de Estado.
—Le ruego creer que estoy diciéndole la verdad —me dijo Mr. Rideout Jr., pero ya sin convicción.
—Deseo telegrafiar al Departamento de Estado.
—No estoy mintiéndole... —me dijo mientras se retiraba sin darme la espalda y abría una puerta muy estrecha que cerró tras él. Yo me quedé compleatmente solo en la habitación ahora en penumbra; de acuerdo con el Capitán Hatfield USMC, la trepidación que sentía bajo mis pies era ocasionada por el tren subterráneo.

Mr. Rideout Jr. volvió a entrar, ya al atardecer. Martilla, sigue martillando, oía yo en mis adentros al Capitán Hatfield USMC.
—Nunca podré creer que Charles Atlas no exista —le dije sin darle tiempo de nada. El se sentó abatido en su escritorio.
—Está bien, está bien —repitió, haciendo una señal despectiva con la mano—. La compañía ha accedido a que Ud. se entreviste con Mr. Atlas.

Yo sonreí y le di las gracias con una deferente inclinación de cabeza: se amable, cortés, cuando sepas que ya has vencido, me decía el Capitán Hatfield USMC.

—Eso sí: deberá atenerse estrictamente a las condiciones que voy a comunicarle; el Departamento de Estado fue consultado y ha dado su visto bueno al documento que Ud. firmará. Después de ver a M. Atlas Ud. se compromete a abandonar el país, para lo cual se le ha reservado pasaje en el vapor *Vermont* que parte a medianoche; deberá además abstenerse de comentar en público o privado su visita, o de referir a nadie cualquiera de las circunstancias de la misma, o sus impresiones personales. Sólo bajo estos requisitos es que el consejo directivo de la firma ha dado su autorización.
La vieja señorita entró de nuevo y entregó a Mr. Rideout Jr. un papel. El lo puso frente a mí.

—Bien, firme —me dijo con voz autoritaria. Yo firmé sin replicar, en el lugar que su dedo me señalaba. Cuando tengas lo que quieras, firma cualquier cosa menos tu sentencia de muerte: Capitán Hatfield USMC. Mr. Rideout Jr. tomó el documento, lo dobló con cuidado y lo puso en la gaveta del escritorio. Antes de que él concluyera esta operación, sentí que me tomaban por debajo de los brazos y al alzar la vista me encontré con dos tipos vestidos de negro, altos y musculosos, exactos en sus cabezas rapadas y en sus seños. No había duda que sus cuerpos habían sido formados también en las disciplinas de la tensión dinámica.
—Ellos le acompañarán. Siga al pie de la letra sus instrucciones. Y Mr. Rideout Jr. volvió a desaparecer por la estrecha puerta, sin extenderme la mano para despedirse de mí.

Los dos hombres, sin soltarme una sola vez, me condujeron por un pasillo, a través del cual caminamos muy largo rato, hasta llegar a unos escalones de madera; me ordenaron bajar de primero y al alcanzar el último escalón la obscuridad era total; sentí el roce del cuerpo de uno de ellos, que se adelantaba para tocar a una puerta que estaba frente a nosotros. Otro hombre igual a los anteriores, abrió desde el otro lado y nos encontramos en una especie de pequeño muelle de cemento, pero envueltos como estábamos en la neblina no podría precisar el sitio pero sí que era la ribera de un río, pues pronto me condujeron hasta un remolcador, en el que navegamos con una lentitud pasmosa. El remolcador llevaba basura y hasta nosotros, que íbamos acomodados en la proa, llegaba el fétido olor.

Era de noche cuando bajamos del remolcador y por un callejón donde se apilaban altos rimeros de cajas conteniendo botellas vacías, seguimos caminando; atravesamos por entre círculos de niños negros que jugaban canicas a la luz de faroles de gas adosados en lo alto de las puertas y por fin desembocamos en una plaza de hierba seca, entre la que alguna nevada había dejado duras costras de hielo sucio; frente a nosotros se levantaba un bloque de cuatro o cinco edificios obscuros, que se nos aparecían por detrás, pues entre la sombra podía percibirse la maraña de escaleras de incendio, bajando por sus paredes. Un tráfago de vehículos lejanos y aullidos de trenes corriendo a muchas millas de distancia, venía a ratos entre el humo espeso que envolvía la noche.

Una nueva presión bajo mis brazos me indicó que debía caminar hacia un costado y así llegamos al atrio de lo que más tarde descubrí era una iglesia, un edificio negro y de una humedad salitrosa que se desprendía de los muros cargados de relieves de ángeles, flores y santos. Uno de mis acompañantes encendió un cerillo para encontrar el aldabón que debía usar para llamar y pude entonces leer en una placa de bronce el nombre de la iglesia: *Abyssinian Baptist Church*, decía; y pronto, tras los golpes que resonaron profundos en la noche helada, la puerta fue abierta por otro guardián de la misma familia, alto, fornido y rapado.

Atravesamos la nave principal y llegamos hasta el altar mayor, siendo empujado hacia una puerta que apareció a la izquierda; me sentía triste y rendido, casi con arrepentimiento de haber provocado la situación que me había llevado hasta allí, inseguro de mi suerte, de lo que podría esperarme. Pero de nuevo la voz del Capitán Hatfield USMC me animaba: una vez en el camino, querido muchacho, uno nunca debe volverse atrás.

Una anciana vestida con un blanco uniforme almidonado me recibió en la puerta y los dos hombres me soltaron al fin, para colocarse en guardia, uno a cada lado de la entrada. —Tiene exactamente media hora —me dijo uno de ellos. La anciana caminó delante de mí por un pasillo pintado absolutamente de blanco; el cielorraso, las paredes, las puertas frente a las cuales pasábamos, incluso las baldosas del piso eran blancas, y las luces fluorescentes devolvían interminablemente esa luz vacía y pura.
Lenta y dificultosamente la anciana se acercó a una de las puertas al final del corredor, precisamente la que lo cerraba. La puerta de dobles batientes tenía abierta una de las hojas pero estaba defendida por una mampara de armazón metálica forrada con un lienzo. La anciana había desaparecido después de indicarme con un ademán tembloroso, que debía entrar. Toqué tímidamente por tres veces pero nadie parecía escuchar esos golpes asustados, dados contra la madera que parecía haber resistido infinidad de capas de pintura, pues la superficie ampollada dejaba a la vista las viejas pasadas de esmalte.

Toqué por una vez más, con la angustia golpeándome el estómago y ya decidido a volverme si nadie respondía, cuando tras la mampara apareció una enfermera, alta y descomunal, toda ella de un blanco albino y en cuya cabeza el pelo desteñido empezaba a ralear. Me sonrió ampliamente, sin embarazo, enseñándome sus perfectos dientes de caballo.
—Pase —me dijo— Mr. Atlas está esperando por Ud.

Dentro era la misma blancura artificial, la misma luz vacía en la que se movían infinidad de finas partículas de polvo; los objetos eran también todos blancos; había asientos, un carrito con algodones, gasas, frascos y aparatos quirúrgicos, sondas, instrumentos niquelados; las paredes estaban desprovistas de todo adorno, a excepción de un cuadro que representaba a una bella joven, blanca y desnuda sobre una mesa de operaciones, y a un anciano médico que sostenía el corazón de la doncella, acabado de extraer; escupideras en el piso y lienzos cubriendo las ventanas, que en el día filtrarían la luz como coladores.

Y al fondo de la habitación, una cama altísima, desgonzada por efecto de complicados mecanismos de manivelas y resortes, erigida sobre una especie de promontorio. Me acerqué muy respetuosamente, caminando con lentitud y a medio camino, casi desvanecido por un profundo olor a desinfectante, me detuve para retroceder y buscar una de las sillas blancas; pero con un gesto, la enfermera que había llegado ya



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

junto a la cama, me invitó a seguir, sonriendo de nuevo.

Sobre la cama reposaba la visión estática de un cuerpo gigantesco y musculoso, la cabeza invisible entre las almohadas; cuando la mujer se inclinó para decir algo, el cuerpo hizo un movimiento penoso y se incorporó; dos de las almohadas cayeron al piso y yo hice el intento de recogerlas, pero ella me detuvo de nuevo con un gesto.

—Bienvenido —dijo una voz que resonaba extrañamente, como si hablara a través de una bocina muy vieja.

A mí se me hizo un nudo en la garganta y en ese momento deseé con toda mi alma no haber insistido.

—Gracias, muchas gracias por su visita —habló de nuevo. —La aprecio mucho, créame —y resonaba ahora gorgoteando, como ahogándose en un mar de espesa saliva. Y calló, recostándose de nuevo el gran cuerpo sobre las almohadas.

Mi pena era indescriptible. Preferí mil veces haber creído la historia de que Charles Atlas era una fantasía, que jamás había existido, a tener que enfrentar la realidad de que eso era Charles Atlas. Me hablaba detrás de una máscara de gasa y en el lugar de la mandíbula pude ver que tenía atornillado un aparato metálico.

—Cáncer en la mandíbula —dijo otra vez— ya extendido a los órganos vitales. Mi salud fue de hierro hasta los 95 años. Ahora después de los cien, esto es lo menos malo: cáncer. Nunca fumé, y de beber, tal vez un sorbo de champaña para navidad o año nuevo. Mis enfermedades no pasaron de resfríos comunes; el doctor me decía hasta hace poco que podía tener hijos, si quería. Cuando en 1843 gané el título del hombre más perfectamente formado del mundo... en Chicago... recuerdo... dijo— pero la voz se transformó en una sucesión de lastimeros silbidos y por un largo rato calló.

—En 1843 descubrí la tensión dinámica e inicié los cursos por correspondencia, gracias a la sugestión de una escultora que me utilizaba como modelo, Miss Ethel Whitney. Charles Atlas levanta entonces sus enormes brazos que emergen de entre las sábanas, pone en tensión sus biceps y lleva las manos tras la cabeza; las mantas resbalan y tengo la oportunidad de ver su torso, aún igual que en las fotos, a excepción de un poco de vello blanco. Este esfuerzo debe haberle costado mucho, porque se queja largamente por lo bajo y la enfermera lo asiste, cubriéndolo de nuevo y apretando los tornillos al aparato en su rostro.

—Cuando salí de Italia con mi madre tenía sólo 14 años —continúa— entonces jamás imaginé que llegaría a hacer una fortuna con mis cursos; nací en Calabria en 1827 y mi nombre era Angelo Siciliano; mi padre se había venido a Nueva York un año antes y nosotros le seguimos. Un día un grandulón lanzó arena con el pie a mi rostro en presencia de mi novia, mientras paseábamos por Coney Island y yo...

—A mí me pasó igual, fue por eso que... —intento yo decir, pero creo que no me oye, sigue hablando sin reparar en mi presencia.

—... comencé a hacer ejercicios; mi cuerpo se desarrollaba maravillosamente; un día mi novia me señaló una estatua del dios mitológico Atlas en lo alto de un hotel y me dijo: mira, eres igual a esa estatua.

—Oigame —le digo— esa estatua... Pero es inútil. Su voz es como un río lodoso que aparta a su paso los obstáculos, penosamente.

—Estudié la estatua y pensé: bueno, un nombre como el mío no es muy popular aquí, hay mucho prejuicio. ¿Por qué no habré de llamarme Atlas? Y también cambié el Angelino por Charles. Después vino la gloria. Recuerdo el día que arrastré un vagón lleno de coristas, por un espacio de doscientos metros...

—Caramba —exclamo yo— tal como... Pero la voz, meticulosa y eterna, sigue su curso.

—¿Ha visto Ud. la estatua de Alejandro Hamilton frente al edificio del tesoro en Washington? Pues ese soy yo. Y levanta de nuevo los brazos y hace el ademán de jalar algo pesado, un vagón lleno de coristas. Pero ahora su dolor debe ser mucho más profundo, pues se queja por mucho rato y queda tendido en la cama, sin moverse. Después, sigue, pero yo ya quiero irme.

—Recuerdo Calabria —dice— y se agita en la cama. La enfermera trata de calmarlo y va a la mesa de los instrumentos y las medicinas para preparar unas gostas. —Calabria y a mi madre con el rostro enrojecido por las llamas del horno, cantando—. Repite después algo que no entiendo y su voz parece multiplicarse en el recinto, en una serie de ecos agónicos. Una canción...

Yo había perdido ya la noción de todas las cosas, cuando de pronto un timbre resonando incesantemente me devolvió a mi sitio junto a la cama, el timbrazo repitiéndose por los corredores de todo el edificio, para regresar a su punto de partida en la habitación, pues veo a la enfermera accionando un cordón arriba de la cama y a Charles Atlas de espaldas en el suelo, completamente desnudo y cubierto de sangre, el aparato desprendido de su mandíbula.

Pronto la habitación se llenó de pasos y de voces, de sombras. Siento que me arrancan del sitio donde he permanecido, los mismos brazos fuertes que me habían conducido a la cita y al salir, en una confusión de imágenes y de sonidos, veo a la enfermera gritando: fue demasiado el esfuerzo, por Dios, no resistió una pose más y muchos hombres que levantan el cuerpo para depositarlo en una camilla, sacada rápidamente de la habitación.

Dejaba New York aquella noche, lleno de tristeza y remordimientos, sabiéndome culpable de algo, cuando ya en los muelles y siempre asido por mis guardianes vi acercarse corriendo bajo la llovizna, al aire los faldones de su sobretodo, a Mr. Rideout Jr. quien mostraba en la mano levantada unos papeles húmedos de lluvia.

Me llevó junto a una lámpara.

—Firme aquí —dijo golpeando con los dedos las hojas.

—No, no más firmas —respondí, aburrido, desilusionado.

—Firme que suficientes problemas ha dado —repitió de mal modo.

Los tipos con un ademán me dieron a entender que mejor firmara y no tuve otro remedio, allí, apoyando los papeles sobre un barril y sin saber de qué se trataba ahora.

Aquello selló mi vida. Me quedaba en los Estados Unidos contratado a perpetuidad como Charles Atlas y nadie en el mundo podría enterarse del cambio.

Tantos años después, me siento siempre a gusto. Y gracias a la tensión dinámica aún podría tener hijos. Si quisiera.

San José de Costa Rica,
junio de 1970.





Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

olivetti

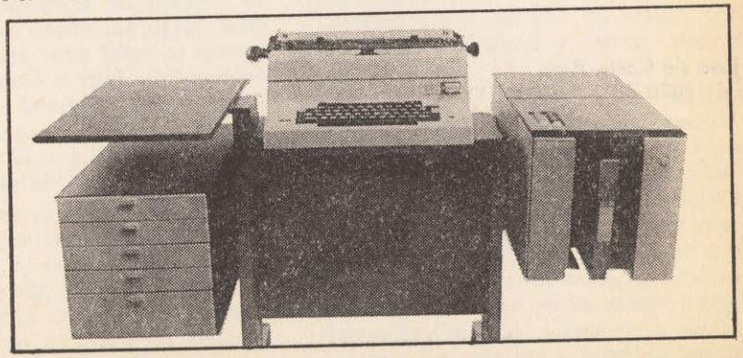
Si la máquina para escribir no le alcanza, puede pedirle a Olivetti una máquina que escribe sola:

Sistema electrónico de escritura

Editor S14

PUBLIART

- Escribe automáticamente, a la velocidad de 180 palabras por minuto y sin errores, cualquier texto previamente registrado en la memoria.
- Acepta modificaciones, correcciones, variantes.
- Selecciona y une direcciones y textos.
- Capacidad de memoria: 250.000 caracteres (incrementable hasta 500.000).
- Otorga al trabajo dactilográfico la mayor productividad y economicidad.
- Libera a la secretaria de la rutina de los trabajos repetitivos (circulares, contratos, pólizas, actas, cartas de oferta, cualquier tipo de comunicación standard).
- Su uso es simple: un común teclado de máquina de escribir y una consola de ocho teclas gobiernan todo el sistema.





# WALLPARRIMACHI POETA DEL AMOR

Por Néstor Taboada Terán

Antes de que se descubriese el alba, en la Viceparroquia de Tapala, un grupo de guerrilleros aprehendió al Subdelegado Carvallo y en Pomobamba al Alcalde Pedaneo Loaiza. El objetivo era "instroducir la Revolución en todo el Partido de las Fronteras", a decir del comandante Manuel Asencio Padilla. Funcionarios realistas Carvallo y Loaiza reunían contribuciones de los habitantes de los distritos mencionados. En aquella acción los revolucionarios se tomaron siete fusiles con la respectiva munición. Los realistas no fueron sometidos a prisión a pedido de José Ignacio Zárate y éstos aprovecharon tal circunstancia para reunir alrededor de una treintena de adictos y "con dicimulo y traición repentinamente acometieron contra ellos, con tanta ligeresa y manía que el Zárate, y todos ellos, fueron apresados y despojados de los Fuciles que contanto trabajo, se havían adquirido". Advirtió Padilla que aún llevaba el puñal de Loaiza "ala bretina del Calson". Y arrancándolo de súbito comenzó a repartir puñaladas. Herido Loaiza escapó a la parroquia y Carvallo disparó su trabuco a boca de jarro. Pero antes Padilla desvió con la mano la boca del cañón y la descarga "pasó por debajo del Sobaco de la dicha mano y haciendo pedasos el Ponchito conque estubo y alguna punta de su Chaqueta". Padilla fue reducido y Zárate escapó. Injuriándolo y abofeteándolo le ataron con una piola dura y fuerte y cargado de grillos introducido al cepo. Pero Juan Wallparrimachi —muchachito aún— había tenido el cuidado de esconder dos fusiles y le comunicó de esta providencia a la esposa de Padilla, Doña Juana Azurduy. Y con extrema habilidad ella hizo correr la especie de que Zárate había huído para reunir partidarios y atacar a los tablas y como prueba de ello ya pudiesen ver los alrededores. Y en los alrededores no había más que matorrales y arbustos de tola que al cerrar la noche se movían por el viento y figuraban



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ser los guerrilleros de Manuel Asencio Padilla traídos por José Ignacio Zárate. Subrepticiamente sacaron de pueblo los dos fusiles ocultos y Juana Azurduy mandó a hacer tronar en los matorrales con el joven indio y algunos otros compañeros. La estratagema dio los resultados apetecidos. Se apoderó de los hombres de Carvallo y Loaiza un miedo pánico, "coadyubando aesto la muger que decía éra cierto todo, y que porlo tanto les havia ya de antemano abisado yaun mostrado." Y suplicándole a Padilla que no causase Zárate la ruina de ellos, le liberaron del cepo, de los grillos y demás ligamentos. Y Padilla salió del pueblo acompañado de su esposa en busca de Zárate, quien no pudo ser hallado sino después de un día de camino y en un monte remoto. Y los tres determinaron retornar, por lo menos para recuperar las armas perdidas. Dispararon de seguido con los fusiles que llevaban y uno de los proyectiles entró por la ventana abierta de la casa cural e hizo estrago en la pared. Aterrados los tablas se descubrieron teniendo el ciudado de llevar adelante la imagen de la Virgen del Rosario, tenida a bien como medianera del conflicto. Creían que Manuel Asencio Padilla "por las injurias atroces quele havian inferido", se vengaría de ellos, pero les perdonó a vida en atención a la Reina de los Cielos... Y en ésta y otras acciones había intervenido el joven hondero indio Juan Wallparrimachi Maita, quien después de las contiendas se dedicaba a componer versos.

| | |
|---|---|
| ¿Imaynallatan antiyman | (¿Cómo pudiera hacer |
| Chaska qóyllur ñawiykita | Para que los luceros de tus ojos |
| Ñausa kayniyta kichaspa | Rompiendo el caos de mi ceguedad |
| Sunqollaypi qhanchachiyta? | Sólo brillaran en mi corazón?) |

En 1809 Manuel Asencio Padilla fue nombrado Alcalde Pedaneo de la Doctrina de Moromoro, Partido de Chayanta (Potosí), por Don José Manuel García, Subdelegado nombrado por el Virrey de Buenos Aires, Don Baltasar Hidalgo de Cisneros. Y por los acontecimientos acaecidos el 25 de mayo en la ciudad de La Plata (hoy Sucre, capital de Bolivia), el Gobernador - Intendente de Potosí, Don Francisco de Paula Sanz, remitió al cacique Don Martín Herrera y Chirari para que Padilla proveyese víveres para el auxilio de las tropas realistas que luchaban al mando del nuevo Presidente de la Audiencia de Charcas, Mariscal Antonio Nieto. Padilla resistió las instrucciones porque Nieto ejercía una presión ignominiosa contra el pueblo. Después Nieto derrotado "sufrió su decapitación justamente fulminada el año 1810 por el Excelentísimo Señor Castelli, aquien Padilla tuvo el honor de esperarlo, y obsequiarlo en Sapiri, y tambo de Yrubamba, y a sus tropas con víveres, haviendolo conducido



asu costa yen su requa de mulas, hasta Oruro personalmente." Y por este hecho los tablas lo acusaron criminalmente ante José Manuel de Goyeneche —enviado por el Virrey del Perú, Fernando de Abascal, para pacificar los territorios de la Audiencia— de ser partidario del gobierno revolucionario de Buenos Aires. Y Goyeneche expidió prisión contra él y la incautación de sus bienes. El doctor Baes, Subdelegado de Yamparaez, fue encargado del "embargo y confiscación de todos sus granos del diesmo rematado enel, y de cuantos bienes tenía repartidos como labrador honrado, enlos molinos de Serecera, Chaca, etc."

Los esposos Padilla y sus cuatro hijos se refugiaron en la casa de un Alcalde Pedaneo de la Compañía de apellido Alvarez. Y dejando a su familia, Manuel Asencio recorre más de setenta leguas para reunirse con los indios de Sicasica, Omasuyos, Larecaja y Pacajes que acaudillados por Juan Manuel Cáceres y Tito Kocha, se han sublevado en favor de la independencia de la patria. Interviniendo en varias acciones guerrilleras llega hasta los valles del Tunari donde el caudillo Esteban Arze ha tomado la plaza de Cochabamba. Arze le confiere el título de Comandante de las Doctrinas de Moromoro, Pitantora, Guaicoma, Poopó, Quilaquila y sus contornos. Pero la derrota en Guanipaya del importante jefe guerrillero Carlos Taboada cambia el panorama montonero y Padilla acosado en las cercanías de Chayanta no tiene más alternativa que huir a los bosques acompañado de dos de sus hombres más fieles, que son criados suyos, uno de ellos el joven indio Juan Wallparrimachi Maita.

| | |
|---|---|
| ¿Ima phuyu jáqay phuyu, | (¿Qué nube puede ser aquella nube |
| Yanayásqaj wasaykamun? | Que entenebrecida se aproxima? |
| Mamaypaj waqayninchari | Será tal vez el llanto de mi madre |
| Paraman tukuspa jamun. | Que viene en lluvia convertido.) |

Nacido en la Doctrina de Macha, Partido de Chayanta, huérfano de padre y madre el niño Juan Wallparrimachi Maita había sido recogido por los esposos Padilla. Manuel Asencio enseñaba a sus hijos a leer y escribir y el pequeño sirviente observaba de lejos en silencio. Y de repente un día con un trozo de carbón escribió su nombre en las paredes ante el estupor de la familia.

Los esposos entrevieron la inteligencia notable del criado y resolvieron asumir papel de maestros. Y después Wallparrimachi leería y escribiría con corrección. Desde su tierna adolescencia su inspiración se traducía en versos, pero no en el idioma de Castilla que era el del yugo, sino en



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

su idioma materno. Quechua puro por su color, por sus facciones y por su espíritu, Wallparrimachi Maita no podía expresarse mejor que en el habla de su patria sometida, en el runa simi de los Incas que lo sentía profundamente.

Makiy juntta thikamanta
Qanllatan ajllakurqayki.
Imaraykuchus qanllata
Sunqoypi kesacharqayki.

(De entre las flores que en la mano tuve
Sólo a ti te escogí.
No sé de qué manera sólo a ti
Anidar en mi pecho te dejé.)

En 1812 los territorios de la Audiencia de Charcas se encontraban diseminados de republiquetas revolucionarias, obedientes al poder de numerosos comandantes regionales. Lira, Chinchilla, Lanza, Arze, Taboada, Warnes, Moto Méndez, Arenales, Camargo, Esquivel, etc. Los epónimos esposos Manuel Asencio Padilla y Juana Azurduy de Padilla actuaban por el sur. El pacificador Goyeneche veía que su misión cada día se tornaba más difícil y cruenta. Y presionado por las circunstancias, Manuel Asencio llegó a Mizque –donde días antes había sido decapitado Carlos Taboada– y luego a Pocona. Las marchas y contramarchas habían debilitado el fervor de las montoneras. "Los Cochabambinos que eran en número de diez mil hombres –dice Padilla–, corrieron no bien dibisaron al Enemigo, dejando todo el Tren de Artillería que tenían enel dicho punto de Pocona; por consiguiente, se perdió todoel inmenso trabajo y esperanzas de los comprometidos. Derrotada y desparpajada lagente de Cochabamba, como yano hubiese pueblo lebantado para agregarse, vi modos, y arvitrios de unirme con mi muger enel Bosque, avivir alli hasta cuando Dios determinase, pero yano fue posible, respecto aque comensaron a buscarme con vivas ancias, corriendo Requisitorias porlas Provincias de Porco, Chayanta, Yamparaez, Tomina, Mizque, y Cochabamba..." Y corriendo múltiples dificultades llegó hasta Humahuaca, acompañado de veinticinco guerrilleros. En el camino enfrentaron a una división de soldados enemigos, despabilados algunos de ellos tomaron sus fusiles. En Humahuaca se entrevistó con el comandante Antonio González Balcarce que le invitó a acompañarlo, "pero le pidió o quitó en buenos términos, sus veinticinco hombres Armados de su escolta para pasar a Jujuy, y otros Fuciles masque havia despojado al Enemigo". En Tucumán se integró al ejército expedicionario argentino que había partido de Luján el 13 de junio con dirección al Alto Perú, comandado por el general Manuel Belgrano. Y ochocientos hombres de aquel bizarro ejército batieron a cinco mil soldados realistas, "los quales se diciparon



como la sombra al resplandor del Sol." Y Belgrano rindió homenaje al heroísmo de los bravos americanos, confirió nombramientos honoríficos a muchos combatientes y al teniente coronel Manuel Asencio Padilla le ratificó en su nominativo de Comandante de Pueblos que le había distinguido Esteban Arze.

Irpallarajmi,
Urpiy, kardqanki
Maypacha ñoqa
Intiwan jina
Ñausayarqani
Qhawaykususpa.

(Eres muy tierna aún,
Paloma mía,
Aquella vez
Que al descubrirte quedé ciego
Como si hubiese contemplado
de frente al sol.)

Desconsolado Juan Wallparrimachi Maita por un amor infeliz parece refugiarse en la poesía dolida. Se advierte su obsesión por la pérdida de la mujer amada a quien evoca constantemente. Varios autores –Benjamín Rivas, José Armando Méndez, Miguel Ramallo, Lindaura Anzoátegui de Campero, Jesús Lara, etc.–, en algunas oportunidades perdidos entre la historia y la leyenda, coinciden en mostrar sus amores por una joven extremadamente bella, Vicenta Quiroz, "unida por la fuerza en matrimonio a un minero rico, viejo y andaluz. No inspirándole afecto alguno el tosco minero, la muchacha se apasionó por Wallparrimachi. No se sabe cuánto tiempo duraron estos amores, pero se sabe que un día el viejo andaluz sorprendió a su esposa en brazos del joven indio. Éste pudo ponerse a salvo; pero Vicenta, después de sufrir los más duros ultrajes fue remitida a un monasterio de Arequipa." La estructura de su poesía que exhala un aliento lírico de notable vitalidad, es la misma que utilizaron los arawicus del pasado. Es decir, escritos en pentasílabos distribuidos en estrofas de a seis versos, aunque existen también unas pocas de a cuatro.

Develado por la felicidad imposible Wallparrimachi escribe contagiado por el paisaje de ternura retratado en el hechizo de la mujer amada, a quien llama urpi, urpila, urpilay (paloma, mi paloma, mi palomita). El amante no se resigna a perderla. El rigor de aquellos tiempos describe con fina delicadeza en la desventura, en la melancolía y en la soledad de las injusticias. Hace profesión de fe del amor imperecedero y nos habla de la urpi con aliento de alegría. El mundo está lleno de dolores y ausencias. El amor es también dolor y sufrimiento. Y más recóndito y más insondable si es de indio. La culminación de su poemario está en



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

aquellos versos que discurren sobre la mirada de una mujer —como una estrella en la noche oscura— que cayó en la congoja de su vida.

Qanllapin súnqoy,
Qantan rikuyki
Mosqoyniypipas.
Qanpin yuyani,
Qantan maskayki
Rijchayniypipas.

(Sólo en ti está mi corazón
Y cuando sueño
No veo a nadie sino a ti.
Sólo en ti pienso
Y a ti también te busco
Si estoy despierto.)

La revolución ha penetrado en el corazón y en la médula del Partido de las Fronteras. Ya no existen los confines. Hay una sola Patria y es Americana. Juan José Castelli no sólo ha fusilado al Presidente de la Real Audiencia de Charcas, el tirano Nieto, también al Gobernador - Intendente de la Villa Imperial de Potosí, Francisco de Paula Sanz. Manuel Asencio Padilla y Juana Azurduy de Padilla comandan avezados grupos montoneros. Sus cuatro hijos han fallecido ora en el abandono, ora en la desdicha de las persecuciones. Luchan sin dar cuartel al enemigo y sin pedirla tampoco. El joven indio Juan Wallparrimachi Maita ha cumplido veintiún años de edad y es jefe de ochocientos aguerridos honderos.

Tener fusiles en la guerra sin academia es un privilegio guerrillero. En 1814 se dan veintiocho combates de extrema peligrosidad. En el corazón de América se libran batallas decisivas, más que en las periferias. La contienda de Las Carretas es la acción número veintiuno que dura días y noches, y donde actúa Wallparrimachi con arrojo y audacia sin límites. "Reforsado el Enemigo —dice el testimonio de aquellos hechos—, le atacó enel punto de Carretas, donde resistió contreinta Fucileros, y mas de Ochocientos indios, guerreando quatro dias, murieron Treinta tablas, se ganaron cinco Fuciles, y una Espingarda de Cañón de tres varas; no obstante, logró seducir el Enemigo al Indio Gobernador Mamani, y se introdujo porel punto que guardaba Padilla, aquien lo rechazó á traición, pero se encaminó a atacarlo de noche ensu campamento con doce Fucileros enque murieron otros tablas, y después se retiró Padilla atres leguas de distancia, sólo con perdida de un Teniente Hondero, donde permaneció tres días." Ese Teniente Hondero era Juan Wallparrimachi Maita. Y la fecha: 7 de agosto de 1814. Había muerto el primer poeta genuinamente americano. El Poeta del Amor. Los pocos manuscritos que quedaron en poder de Juana Azurduy de Padilla, posteriormente en 1862 —antes de su muerte— serían entregados a los investigadores para su difusión.



**Munarikuway**

Qanllapin súnqoy,
Qanran rikuyki
Mosqoyniypipas.
Qanpin yuyani,
Qantan masqahyki
Rijchayniypipas.

Inti jinamin
Ñawiykikuna
Ñauqápaj qhanchan.
Ñauraj thikari
Uyaykipimin
Ñupápaj planchan.

Chay ñawillayki
Khanchaynillanwan
Kausachiwántaj.
Phánchaj simiyki
Asikuyninwan
Kusichiwántaj

Munakulláway,
Irpa urpila,
Mana manchaspa.
Ñuca qanrayku
Wáñuy yachásaj
Qanta munaspa.

**Amame**

Sólo en ti está mi corazón
Y cuando sueño
No veo a nadie sino a ti
Sólo en ti pienso
Y a ti también te busco
Si estoy despierto.

Igual que el sol
Fulguran para mí
Tus ojos.
En tu rostro se abren,
Para regalo mío,
Todas las flores.

La lumbre sola
De tus pupilas
Me da la vida.
Y tu boca florida
Con su sonrisa
Me hace dichoso.

Ven, y ámame,
Tierna paloma,
No temas nada,
Pese al destino,
Yo te amaré
Hasta la muerte.

**Imaynallatan atiyman**

¿Imaynallatan atiyman
Yana chillu chujchaykita
Qori ñajchawan ñajchaspa
Kunkaykipi pujllachiyta?

¿Imaynallatan atiyman
Chaska qóyllur ñawiykita
Ñausa kayninta kichaspa
Sunkollaypi kanchachiyta?

¿Imaynallatan atiyman
Puka mulla simiykita
Samayniykita umispa
Astawánraj phanchachiyta?

¿Imaynallatan atiyman

**¿Cómo pudiera hacer?**

¿Cómo pudiera hacer
Para peinar con peine de oro
Tu negra y seductora cabellera
Y ver cómo ondula alrededor de tu cuello?

¿Cómo pudiera hacer
Para que los luceros de tus ojos
Rompiendo el caos de mi ceguedad
Sólo brillaran en mi corazón?

¿Cómo pudiera hacer
Para beber tu aliento y conseguir
Que la grana que está floreciendo en tus labios
Se cubriera de flores aún más rojas?

¿Cómo pudiera hacer



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Rithi sánsaj makiykiya
Jamankayta penqachispa
Astawánraj sansachiyta?

¿Imaynallatan atiyman
Chay súmaj puriyniykita
Sapa thaskiypi tikata
Astawánraj muthuchiyta?

Kay tukuyta atispañari
Atiymántaj sunqoykita
Súnqoy chaupipi mallkispa
Wiñáypaj phallallachiyta.

**Kacharpari**

¿Cheqachu, urpi,
Ripúsaj ninki,
Karu llajtaman
Mana kutimuj?

¿Pitan saqenki
Qanpa tupupi
Sinchi llakiypi
Asuykunáypaj?

Rinayki ñanta
Qhawarichíway.
Ñauparisuspa,
Waqaynillaywan
Chajchumusqásaj
Sarunaykita.

Maypachan ñanpi
"Intin ruphawan"
Ñiwajtiykiri,
Samayniykuna
Phuyu tukuspa
Llanthuykusunki.

Yakumantari
'Sinchi chakiwan"
Ñíwajtiykiri,
Wakayniykuna
Para tukuspa
Ujyachisunki.

Rumejpa wawan,
Katárij uñan,
Para que la pureza de tu mano
Avergonzando a la azucena
Reverberara todavía más?

¿Cómo pudiera hacer
Para que el ritmo de tu andar
En cada paso fuera derramando
Más flores que las que hoy le veo
derramar?

Y si me fuera dado hacer todo esto,
Ya podría plantar tu corazón
Dentro del mío, para verlo
Eternamente verdecer.

**Despedida**

¿Verdad es, paloma mía,
Que te has de ir
A un país muy lejano
Para no retornar?

¿A quién has de dejar
En tu nidal,
Y en mi tristeza a quién
He de acudir?

Enséñame el camino
Que has de tomar.
Partiré antes que tú
Y con mis lágrimas
He de regar la tierra
Que has de pisar.

Y cuando sientas
Que en el camino
Te quema el sol,
Se volverá nube mi aliento
Y la frescura de su sombra
Te irá a prestar.

Y cuando sientas
La mordedura
De la sed,
Se volverá lluvia mi llanto
Y te dará
De beber.

Criatura hecha de piedra,
Como la víbora, cruel,



¿Imanispátaj
Saqeriwanki?

Ñan ñukapajqa
Inti tutayan.
Yánaj chinkajtin,
Músphay puréjtiy,
Mañanan pipas
"¡Ayau!" niwanchu.

Irpallarajmi,
Urpiy, Karqanki
Maypacha ñoqa
Intiwan jina
Ñausayarqani
Qhawaykususpa.

Ñawiykikuna
Phállallaj qóyllur
Lliphirerqa;
Rajra tutapi
Illapa jina
Musphachiwarqa.

Ankaj rijranta
Mañarikuspa
Watumusqayki.
Wajrawan khuska
Wayllukunáypaj
Phawamusqayki.

Kausayninchijta
Khipuykurqanchis.
"Manan wañuypas
Rakiwasunchu,
Ujllaña kasun,
Ujlla" ñirqanchis.

Munásqay urpi,
Phutiy ayqéchij,
Maypipas kásaj,
Qanllan sunqoyta
Paqarichinki
Kausánay kama.

Misti kajajtin
Yuyáway, ñuqan
Yayasqasqayki.
May kamañachus
Qanrayku chayan
Ijma sunqoyta.

¿Tendrás, para dejarme,
Corazón?

El sol se apaga
Ya para mí.
Porque mi amada para siempre
Se va.
Ya nadie siente por mí un poco
De piedad.

Eras muy tierna aún,
Paloma mía,
Aquella vez
Que al descubrirte quedé ciego
Como si hubiese contemplado
De frente al sol.

Como estrellas caudales
Me inundaron tus ojos
De su esplendor
Y cual centellas en la noche
Me hicieron mi camino
Torcer

Me prestaré el poder
De las alas del águila
Para irte a ver
Y junto con el viento
A regalarte entre mis brazos
Volaré.

En fuerte nudo nuestras vidas
Atamos ya,
Para que ni la muerte nos pudiera
Separar.
Creímos que por siempre formaríamos
Un solo ser.

Paloma mía, que sabías
Mi dolor ahuyentar,
Doquiera me halle mientras viva
Serás tú
La única aurora que ilumine
Mi corazón.

Cuando se encienda el Misti
Piensa en mí, porque yo
Siempre estaré pensando en ti.
¿Por tu amor, hasta dónde
Llegará mi atribulado
Corazón?



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

**¿Imapajñataj kausani?**

Urpiyta chinkarichispa
Mana samíyoj waqani.
¿Mana munakusqaywanqa
Imapajñátaj kausani?

Ñuqamari rikurqani
Uj urpi chika khachata,
Rikuspari munasqata
Qhasqoypi uywakurqani.
Tukuy sunqoyta qorqani.
Kunanri phawarichispa
Purisqani ñakharispa,
Khuyay khuyayta waqaspa,
Munasqaytapas ñakaspa,
Urpiyta chinkachirispa.

Ayphurasqañas ñawiypas
Kay chika waqasqaymanta.
Qhesachasqa urpiymanta
¿Imapajchus waqanipas,
imapajchus phutinipas?
Mana ñuqapichu kani,
Kikin sunqoyta ñakani
Urpiyta chinkarichispa;
Manaña rikuyta atispa
Mana samíyoj waqani.

Kay chikata maskhaspachus
Mana urpiyta tarísaj,
¿Imapichus rikurísaj?
¿Qarwayásaj waqaspachus,
Tukukúsaj wañuspachus?
Icha yachaspa waqanqa,
Waqaspari maskhawanqa.
Qasin sápay rikhuríñay,
Qasin samita tarínay
Mana munakusqaywanqa.

Urpilay, ¿maypítaj kanki?
¿Ima wayqo, ima jallpátaj,
Ima sajcha, ima qaqátaj
Chikata pakaykusunki,
Ñawiymanta suwasunki?
Qanllapi ñuqa yuyani,
Qanmanta waqaspa kani.
¡Urpilay, kutímuy ari!
Manachus janpunki chairi,
¿Imapajñátaj kausani?

**¿Para qué vivo ya?**

Porque he perdido a mi paloma
Estoy llorando sin ventura.
Sin la mujer que me quería
¿Para qué vivo ya?

Yo soy aquel que una paloma
Tierna y amante se encontró.
La vi tan tierna y adorable
Que la albergué en mi propio seno.
Le di entero mi corazón.
Mas la dejé escapar
Y estoy errando en mi tormento,
Con mi dolor al mundo conmoviendo
Y maldiciendo al cabo a mi adorada.
Y todo, porque la perdí.

Ya están mis ojos casi ciegos
De tanto que han llorado.
¿Por qué será que lloro tanto
Por la paloma que anidó en mi vida?
¿Por qué será que tanto sufro?
Estoy fuera de mí
Y maldigo a mi propio corazón,
Y todo, porque la perdí;
No pudiendo ya verla
Estoy llorando sin ventura.

¿Si no llego a encontrarla
Buscándola como la busco,
Qué destino me esperará?
¿Me vaciaré en mi propio llanto
O acabará la muerte con mi pena?
Quizás al saber que sufro llorará,
Y sollozando vendrá a buscarme.
Me es imposible vivir solo,
Me es imposible hallar ventura
Sin la mujer que me amaba.

Paloma mía, ¿dónde estás?
¿Qué tierra o qué barranca,
Qué árbol o qué peñasco
De este modo te esconde
Y a mis ojos te roba?
No te apartes de mi pensamiento
Y eres la causa de mi desconsuelo.
¡Paloma mía, vuelve!
Y si no has de volver,
¿Para qué vivo ya?




## EDITORIAL PLANETA ARGENTINA

**PORTUGAL Y EL FUTURO**
ANTONIO DE SPÍNDOLA

Pensamiento y proyecto político del hombre que derrocó la tiranía más larga del siglo. Todo empezó con este libro de quien es hoy el actual presidente de Portugal.

**EL MARXISMO DE INDIAS**
JORGE ABELARDO RAMOS

Concepción sobre el carácter colonial de las teorías en los países "periféricos". Serie de ensayos que ilustran y proponen una visión nueva y desconocida del proyecto y el porvenir latinoamericanos.

**CHINA: LA REVOLUCION CONTINUA**
JAN MYRDAL

La Revolución Cultural en China: el impacto en las pequeñas comunidades rurales más reacias en principio a la innovación y a la transformación institucional. El cambio, implantación de una nueva sociedad.

**MARX Y LA RELIGION**
OCTAVIO FULLAT

Documentado y profundo estudio del marxismo en general y, de un modo más concreto, de las ideas de Marx respecto al fenómeno religioso.

**AYUDA E IMPERIALISMO**
TERESA HAYTER

Una indicación de la naturaleza explosiva del contenido de este libro la constituye el hecho de que el Banco Mundial trató de evitar su publicación. Un estudio real, desde adentro, de las diferentes formas del imperialismo.

**En todas las librerías del país o en**
**EDITORIAL PLANETA ARGENTINA**
**Viamonte 1451 - Capital**




Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El pensamiento
de un gran médico argentino
DR. RAMON CARRILLO

El legado científico y técnico que las jóvenes generaciones ya han comenzado a utilizar. La salud pública y la política, la planificación y la organización hospitalaria, la medicina preventiva y la legislación sanitaria, los grandes temas de un ambicioso proyecto de reforma sanitaria.

TEORIA DEL HOSPITAL
Primer Tomo de las
OBRAS COMPLETAS DEL
DR. RAMON CARRILLO
Prólogo del
GENERAL JUAN PERON
en venta en todas las librerías $ 96,06
EUDEBA
Rivadavia 1571/73 - T.E. 37-1527/8025



EL ANIS DE LA TIERRA
Cuento de Carmen Fernández

Le gustaba el olor del café recién hecho deslizándose por toda la casa, y le gustaba también ese aguardiente al que llamaban "Anís de la Tierra". Lo tomaba a pequeños tragos sintiendo cómo se le abrían todos los poros al recibir los golpecitos ardientes y luminosos de la bebida. El Marqués suspiró profundamente y cerró los ojos en la pequeña sala. Había estado escuchando a las dos minas más grandes de Buenos Aires: Mercedes Sosa y Susana Rinaldi, después de eso, sólo el silencio estaba bien. A veces la vida es así de linda, pensó el Marqués paladeando la sensación del aguardiente en su cuerpo, oliendo el café fresco en la penumbra de la sala. Y después corrigió: no exactamente la vida sino algunos pocos momentos, como éste por ejemplo, en el que uno es una plenitud.

Era el día más hermoso de la semana. La recompensa por ocho horas diarias de automatismo corriendo por toda la capital, el Gran Buenos Aires y el Interior, para averiguar si los tornillos Raem eran unos buenos tornillos y si no qué problema había. Cuarenta horas semanales de ser un tornillo más en el complejo y lustroso engranaje de la Empresa Raem and Company y la puta que los parió, musitó bajito el Marqués echando cabezaditas hacia la ventana. Hizo girar entre sus manos el vaso de aguardiente y los redondos senos de Rosa que tarareaba una canción en la cocina. El pájaro moreno limpiaba su pequeño departamento a pagar en incómodas cuotas mensuales, dos veces a la semana. Dos veces que eran angustia y silencioso placer porque Rosa lo paralizaba como lo paralizaban sus compañeros de tornillos Raem que se habían burlado de su timidez y mala dicción con ese sobrenombre aristocrático. "Che Carlos, ¿qué estás leyendo?" "Un libro de García Marqués", contestó, y su compañero fugazmente universitario había estallado en carcajadas despertando el interés de toda la oficina. Cesó el repiqueteo de las máquinas de escribir que fue reemplazado por el ¡qué bruto! ¡Pero qué bestia! Y las risas como un alivio de los tornillos. ¡Dale, Marqués, mandate



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

otra! El sólo se había atrevido a sonreir bañado en rojo violento y sudor, sintiendo que esa escena era transmitida en vivo y en directo a todo el país y que el locutor de moda educaba distrayendo sanamente a los hogares nacionales y cristianos con este preciso y simpático ejemplo.

—Señor.

Así que ahora era el Marqués y éste el día más bello de la semana. El premio. El reencuentro consigo mismo, con las cosas que quería. El aguardiente era bueno y el vaso estaba caliente entre sus manos.

—Señor.

El Marqués parpadeó. Rosa estaba en el umbral mirándolo de esa manera lejana y extraña que siempre lo hacía sentirse culpable. La piel oscura, la barrera infranqueable en el fondo de los ojos. A veces llegaba a exasperarlo esa manera armoniosa que se confundía con la pasividad o una irónica indiferencia. En esos momentos el Marqués deseaba tener la fuerza que lo llevara a erguirse ante Rosa y señalarle la puerta con el gesto implacable y la mirada dura. "Fuera", sólo eso diría, sin posibilidad de apelación. Muchas veces imaginaba esta escena retocando y ajustando cada gesto, complaciéndose en su papel de hombre duro. Pero ella estaba ahí ahora, tremendamente morena y real y a él volvía a invadirlo la timidez y esa vaga sensación de culpa.

—Señor —volvió a decir Rosa.

El Marqués miró al pájaro moreno.

—Sí, sí. ¿Pasa algo?

—Un señor pregunta por el señor.

—¿Lo conozco?

Rosa movió la cabeza.

—No lo creo.

—Está bien —dijo el Marqués mirando hacia el "Anís de la Tierra"—, es lo mismo. Hágalo pasar.

Bebió un sorbo y lo retuvo sintiendo cómo se le encendía la boca. Pensó en el mar, en el aguardiente como una inmensa ola estrellándose contra las rocas de sus dientes. Cerró los ojos. Las encías bañadas por el anís se estremecían en luces fulgurantes... suspiró: ya no era lo mismo.

El desconocido entró en la sala y el Marqués tropezó con la mirada clara y audaz. Algo rápido e impreciso como el miedo zigzagueó en su espalda. El hombre alto y fuerte le sonreía con las manos hundidas en los bolsillos del pantalón. El rostro era de una dureza infinita y extraña.

—No recuerdo... —empezó el Marqués tratando de sobreponerse.

El desconocido lo interrumpió sin dejar de sonreír.

—¿Puedo? —preguntó señalando un sillón.

—Ah, sí, sí. Claro. Siéntese.

El hombre se sentó frente al Marqués. Rápidamente fue filtrando con su mirada insolente y traviesa todos los rincones de la habitación: los tapices norteños, los cántaros de barro, el gomero de hojas lustrosas y textura sólida junto a la ventana. Se detuvo en la mesita.

—¿Es bueno? —preguntó señalando el vaso de "Anís de la Tierra".

El Marqués titubeó.

—Sí... es un aguardiente español...

—A mí me gusta el vino, pero puedo probar otras bebidas —deslizó el hombre en tono confidencial.

—Supongo que sí —contestó extrañado.

El desconocido se inclinó hacia él. El Marqués pudo ver la claridad de sus ojos y volvió a sentir miedo, como un relámpago de frío. El hombre estaba casi sobre su rostro y pudo descubrir el olor de la piel: un olor a grasa de barcos y a costras de sal.

—¿Y bien? —preguntó el hombre.

—¿Y bien qué?

—¿No dijo que iba a convidarme con ese aguardiente?

—¿Yo dije eso? Disculpe pero...

—Bueno —sonrió el hombre palmeándole una rodilla—. No es tan grave, cualquiera puede tener un olvido, uno no puede andar acordándose de todo lo que dice. A veces se interponen cosas que impiden el buen funcionamiento de la máquina: usted me entiende —dijo guiñándole un ojo y tomando el vaso—. Afortunadamente yo tengo muy buena memoria: auditiva, visual y urinaria. Sí, como lo oye. Siempre que meo recuerdo imágenes hermosas, supongo que eso se da por el fenómeno de liberación. Así que amigo: para mí mear es recordar. ¿A usted no le pasa lo mismo? Ah. No sabe. Bien, veamos que tal está esto. —Lo paladeó con los ojos cerrados e hizo chasquear la lengua contra las encías—. Realmente bueno. Lo felicito. ¡A su salud! —brindó volviendo a llenar el vaso. Miró el líquido incoloro con cierta nostalgia y dijo:— ¿Sabe? Yo estuve en ese pueblo. Hay un sol poderoso en verano y mujeres hermosas y frescas, y en invierno las tempestades golpean los montes de pinos y levantan el mar contra las casas de piedra. Los hombres van a pescar el Gran Sol... Gran Sol —repitió—. Hermoso nombre, ¿verdad? Llaman así a la costa de Irlanda. Usted debiera conocer a esos hombres amigo. Todos los días salen a hacer el amor con el mar, a vencerlo o a morir en él, y tienen su misma fuerza. Cantan, beben, bailan, procrean... —se detuvo y miró al Marqués con un brillo blanco y cierta ironía—. Después de todo, no es tan difícil —dijo.

Está loco, pensó el Marqués, o quizá no: es demasiado extraño. Cruzó las piernas con nerviosismo echando rápidas miradas al hombre, esperando una explicación... algo. Estoy en mi casa: nada puede pasar, se dijo tratando de mostrarse seguro y tranquilo, entonces recordó a Rosa y volvió a sentirse inquieto.

—No debe tener miedo —dijo el hombre que lo observaba con gravedad.

—¿Quién tiene miedo? —se defendió el Marqués.

—Nadie —contestó el desconocido con una sonrisa comprensiva mirando las paredes de la sala. Luego preguntó casi con ternura:— ¿Usted se siente muy molesto cuando lo miran? —y continuó sin esperar respuesta. Casualmente hoy en el subteráneo me pasó una cosa así. Un tipo me empezó a mirar como si yo fuera lo más extraño que él había visto en su vida. Le aseguro que estaba deslumbrado como una liebre ante una luz potente, y no podía desviar su mirada de mí. La cosa es que después de un tiempo esa insistencia me empezó a cansar y entonces, para divertirme, me puse a mirarle la bragueta. Al principio de manera distraída y después fui abriendo los ojos escandalizado sin dejar de mirársela. ¡Si usted viera al pobre tipo! Empezó a ponerse nervioso, la cara se le bañó de un rojo violento y disimuladamente se pasaba la mano por la bragueta para ver si la tenía bien abrochada —recordando la escena el desconocido reía con una risa infantil y juguetona que contagió tímidamente al Marqués—. Se bajó en la siguiente estación porque ya no podía más con la necesidad de mirársela para ver si estaba todo en orden —terminó sin dejar de reír. Y el Marqués a través de la risa, sintió que algo se aflojaba y todo en la habitación comenzaba a aquietarse.

—Ya ve que no es tan difícil —comentó el desconocido bebiendo de un trago "El anís de la tierra". Y entonces el Marqués sintió que se bebía las muchachas olorosas que reían al sol, las casas de piedra sólidas y blancas entre los montes de pinos y el mar, los hombres y las tempestades.

—Usted es muy generoso —dijo el hombre sentándose nuevamente frente a él y mirándolo con atención.

El marqués sonrió tímidamente jugando con sus manos. El hombre sacó un atado de cigarrillos y después de ofrecer, encendió uno con la lentitud y el preciosismo de una ceremonia. Sus dedos



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

eran largos y afilados y el rostro curtido por el sol, tenía la dureza de un vikingo.
El Marqués se acomodó en el sillón. El silencio lo ponía nervioso porque temía que la insolencia volviera a los ojos del hombre.
Tosió un poco y dijo:
—Es muy interesante eso que contó... lo del pueblo del "Anís de la tierra".
La mirada azul se alzó como un águila hacia el Marqués.
—¿De verdad?
—Sí —afirmó—: en serio. Mire, a mí este aguardiente siempre me despertó imágenes hermosas; eso en mí no es muy raro porque soy bastante melancólico, melancólico quejoso más bien, y los melancólicos son muy dados a las fantasías, pero ahora que usted me contó cómo es el lugar donde lo hacen y cómo es la gente, siento que... bueno, que... —buscó en el aire evitando aún los ojos del desconocido que lo escuchaba atentamente sin dejar de mirarlo, reconcentrado en cada palabra, en cada gesto del Marqués que ahora decía abruptamente—: Siento que las imágenes están dentro de el "Anís de la tierra".
En el silencio, el Marqués se dio cuenta que estaba transpirando. Se sentía como si le hubieran obligado a confesar algo íntimo y doloroso, y ahora estaba desnudo ante un mirada desconocida e implacable.
El hombre se levantó y fue hacia la mesita. Llenó el vaso y lo extendió al Marqués.
—Beba —dijo.
Lo miró beber con atención y volvió a tomar el vaso.
—No debe tener miedo —murmuró. Luego fue hacia los tapices de figuras incaicas y se quedó ante ellos bebiendo y mirando apreciativamente.
El Marqués contempló la figura alta y poderosa del desconocido, la precisión y la justeza de cada uno de sus movimientos y se preguntó quién podía ser sabiendo que eso ya no tenía importancia.
—Usted... —empezó el Marqués.
—No debe tener miedo —contestó el hombre sin dejar de mirar los tapices—. ¿Sabe? Todo está en creer. En encontrar la verdadera dimensión de uno mismo, en saber extraerse todas las posibilidades: como los hombres del mar. Ellos crecen todos los días; ellos son gigantescos —bebió un largo trago y se volvió al Marqués; sonreía—. Pienso, amigo, que uno debiera vivir siempre situaciones límites: es la única posibilidad de crecer. Ahí se encuentra uno solito ante algo inmenso y tiene que responder con lo mejor de sí mismo... después, todo lo demás resulta fácil.
Sí, es cierto, pensó el Marqués, me gusta como habla, quisiera que siguiera hablando. ¡Oh, si pudiera ser como él! No quiero que me deje. Ahora sé que voy a sentirme muy solo. ¡Tengo que seguir pidiéndole cosas! Ah, qué suerte que haya venido. Mis fantasías son su realidad y él me las está matando.
La angustia y la euforia crecían en él ante la mirada casi blanca y dura del desconocido.
—¿Por qué no me cuenta más? —pidió con urgencia infantil.
El hombre se echó a reír moviendo su cuerpo elásticamente.
—Usted se parece a un amigo que tuve hace tiempo. También me pedía cosas —dijo sin poder contener la hilaridad.
—¿Y? —preguntó el Marqués.
—Se rompió la cabeza —contestó el hombre.
El Marqués sintió como un cosquilleo en todo el cuerpo y pidió el vaso.
—Tome. ¿Sabe cómo quedó? —dijo volviendo a reír—. Se pasa todo el tiempo mirándose la lengua y los bigotes en un espejito de mano.
—Triste —comentó el Marqués volviendo a llenar el vaso.
El hombre se sentó y lo miró con frialdad.
—El que tiene miedo no debe pedir —dijo. Luego su mirada se fue suavizando—. ¿Sabe? Yo por esa época tenía una moto y andaba siempre a gran velocidad. No hay nada mejor que una moto para sentir el viento, para sentir que uno realmente se desliza hacia el infinito. Yo siempre le contaba cosas a él y él me pedía que lo llevara, pero tenía miedo y eso es malo. Así no sirve, le dije, con miedo no se pueden vivir las cosas. Y él seguía insistiendo hasta que un día lo llevé. Estaba feliz y nervioso como los chicos. Nos lanzamos a la calle... era un día de viento —recordó—. El se agarraba de mí como un desesperado mientras todo huía a nuestro alrededor: las casas, los ómnibus, los árboles, como un escenario irreal demasiado vertiginoso. Yo vivía la plenitud, cuando empecé a sentir que algo se movía atrás. ¿Sabe lo que estaba tratando de hacer? Agarrarse de los coches y de los ómnibus para poder bajarse. Logró tantear un ómnibus bastante grande que corría a la par nuestra y ahí se acabó le plenitud.
El Marqués reía con una risa hipada y el desconocido continuó:
—Nos llevaron al hospital. La moto y yo estábamos bien, pero él tenía un terrible golpe en la cabeza y nunca se recuperó. Ahora lo puede encontrar en los bares, se sienta en la mesa más lejana, saca el espejito del bolsillo y se mira la lengua y los bigotes.
—¡Agarrarse de los ómnibus! —reía el Marqués. El hombre lo miró con curiosidad y también empezó a reír.
Rosa los contemplaba en el umbral de la sala. Los hombres se agitaban en los sillones y apenas si quedaba aguardiente en la botella. Miró el gomero y volvió a cautivarla la textura sólida de las hojas grandes y lustrosas. Está hermoso porque tiene mucha luz —se dijo— y pensó en los ojos del desconocido. En el olor a sal, a tempestades: es como un sol violento. Me hace pensar en mi cuerpo desnudo, en la fuerza de mi cuerpo desnudo amando al sol, a las ciudades, al mundo. Mi cuerpo como una poderosa energía creadora y avasallante. Mi cuerpo como continuo movimiento. Mi cuerpo como un sol, un mar y una montaña.
El hombre se puso de pie y avanzó unos pasos hacia ella mientras el Marqués preguntaba:
—¿Pasa algo, Rosa?
El pájaro moreno sonrió y ya no había barreras en los ojos oscuros.
—Creí que me llamaban, señor
—No —dijo el Marqués.
—Tiene unos hermosos senos, Rosa —dijo el hombre.
El Marqués escuchó con asombro el tono franco y cálido de Rosa antes de retirarse.
—Gracias, señor.
La mirada clara del hombre la siguió en silencio y luego repitió volviéndose al Marqués:
—Tiene unos hermosos senos.
—Claro, pero decírselo así...
—¡Qué tontería! ¿Acaso no es cierto? Ella sabe que lo es.
—Sí, seguro, pero, no sé. Estoy confundido.
El hombre rió tomando la botella de aguardiente.
—Echele un trago —dijo—: El último.
—Podemos compartirlo —propuso el Marqués.
—Tómelo. Queme las naves, las barreras, los espejos, salga del vientre: busque la luz. Aprenda a decirle a una mujer que tiene los senos hermosos. Luche con el mar, peléelo, grítele, llore, hasta que sienta que no puede más, que lo ama, que los dos han penetrado hasta el fondo de sí mismos el único secreto. Pero nunca le pida piedad. La piedad no puede existir cuando hay una misma fuerza.
El Marqués lloraba, hipadamente, como había reído antes.
—¡No puedo! ¡No puedo!
—Lo siento —dijo el hombre. Los ojos claros miraban con frialdad el cuerpo tembloroso en el sillón. Luego se detu-



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

vieron en el "Anís de la tierra". La botella esta ahí, vacía, como un vientre de cristal recién abandonado. La tomó. Aún quedaban los rastros calientes del perfume áspero y dulce, y oliendo, el desconocido recibió la última estela de las imágenes. Entonces miró al Marqués y algo parecido a la piedad iluminó los ojos marinos. Recordó el cielo de nubes blancas a través del verde espeso de las palmeras en Africa del Norte; las mujeres con los párpados liláceos bajo el sol; la inmensa olla negra donde hervían los ollejos de las uvas que se iban convirtiendo en el "Anís de la tierra" allá en el norte de España entre los pinos y el mar. Y siguió recordando mientras se alejaba con una expresión traviesa e infantil.

El Marqués levantó la cabeza. Había demasiado silencio en la sala y casi le costaba reconocerla. Algo había entrado para removerlo todo y las cosas esperaban, desordenadas, bajo la nueva luz.

—Se fue —murmuró Rosa desde el umbral.

Los ojos enrojecidos del Marqués la miraron y ella vio algo que se iba haciendo fuerte en la expresión que había sido temerosa y culpable.

—¿Quién era? ¿Por qué lo dejó entrar?

—No sé. Usted me dijo que . . .

—¿Así que le abre la puerta a cualquier desconocido?

Rosa pasaba la mano por su pollera mirando hacia el suelo.

—Tenía unos hermosos ojos. Me pareció un buen hombre. Usted estaba muy solo y yo también.

—¿Para qué vino? —murmuró sin escucharla—. ¿Para qué vino si se fue? ¡Qué derecho tenía! —gritó estrellando la botella de aguardiente contra el piso.—. Tornillos Raem. Tornillos Raem y pelear con el mar. Usted lo escuchó, Rosa. Hablaba muy bien el tipo, pero yo lo quisiera ver todos los días en Raem and Company a ver a dónde se le iba la filosofía con los tornillos. ¿A qué vino, Rosa? ¿A decirme que era un estúpido? ¿Por qué me arruinó mi día más lindo? ¿Por qué se fue?

—Porque ya no había más anís.

—¿Fue eso?

Rosa sonrió mirando hacia el gomero.

—Fueron muchas cosas.

El puño del Marqués se estrelló contra la mesa. El cuerpo grande temblaba violento en el centro de la sala y Rosa se acercó a él. La mirada era limpia y el gesto sereno.

—Está bien —dijo tomándole una mano—. Está bien.

El sol hacía sentir su fuerza a través de los cristales. Un sol redondo y caliente como el seno de Rosa en su mano.




## IBERICO EUROPEA DE EDICIONES

LA MODERNA CONTABILIDAD INDUSTRIAL
**S. Furlan**

TECNICAS MODERNAS DE DIRECCION DE PERSONAL
**M. Ducceschi**

COMO ANALIZAR UN PROBLEMA
**R. Caude**

COMO ESCRIBIR PARA SER LEIDO
**A. Conquet**

COMO SER UN BUEN VENCEDOR
**F. D'Amico**

COMO ORGANIZAR SU ARCHIVO
**R. Caude**

LA SECRETARIA Y SU JEFE
**M. H. Fabre**

COMO COMUNICAR
**A. Conquet**

COMO TOMAR LAS NOTAS
**C. Dartois**

MARKETING EN ACCION
**I. S. E. O.**

MANUAL DE RELACIONES PUBLICAS
**P. Arnaldi**

COMO VENDER IDEAS
**C. Majello**

COMO DESARROLLAR LA PROPIA PERSONALIDAD
**E. J. Benge**

MANUAL DE PROGRAMACION Y ORGANIZACION COMERCIAL
**A. Stallatelli ( 2 tomos)**

COMO PREVER LAS VENTAS
**S. Rossi y M. Visciani**

POLITICA DE VENTAS Y DIRECCION COMERCIAL
**A. Olmi y F. July**

MANUAL PRACTICO DE LA GESTION DE STOCKS
**P. Antier**

LA DIRECCION FINANCIERA DE LA EMPRESA
**Norgaard y Longstreet**

EL CONTROL DE GESTION
**L. Lauzel (2 tomos)**

MANUAL DE CONTABILIDAD GENERAL
**P. Garnier**

**SERRANO, 44 - MADRID - 1**
**IPARRAGUIRRE, 39 - BILBAO - 11**




Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

## Editorial LUMEN

**UN HOMBRE BUENO ES DIFICIL DE ENCONTRAR**
Flannery O'Connor

**EL SUEÑO DE BRUNO**
Iris Murdoch

**RESEÑA Y CATALOGO DE LA ARQUITECTURA MODERNISTA**
Oriol Bohigas

**EL TOQUE LUBITSCH**
Herman G. Weinberg

**PASENOW O EL ROMANTICISMO**
Hermann Broch

**DIARIO DE PRISION**
Albertine Sarrazin

**LA MENTIROSA**
Jean Giraudoux

**ARQ. Y URB. SOVIETICOS DE LOS AÑOS VEINTE**
Anatole Kopp

**EL BENEFACTOR**
Susan Sontag

**PROGRAMAS Y MANIFESTACIONES DE LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XX**
Ullrich Conrads

**MELODRAMA**
Terenci Moix

**MENSAJES ICONICOS EN LA CULTURA DE MASAS**
Román Gubern

**EL CORAZON DE LAS TINIEBLAS**
Joseph Conrad

**TIEMPOS ROMANTICOS**
Vladimir Nabokov

**DIME CUANTO HACE QUE EL TREN SE FUE**
James Baldwin

**EL KITSCH, ANTOLOGIA DEL MAL GUSTO**
Gillo Dorfles

**CUENTOS DE NUEVA YORK**
O'Henry

**DELPHINE Y MARINETTE EN EL COLEGIO**
Marcel Aymé

**LAS AVENTURAS DE TOM SAWYER I**
Mark Twain

**LAS AVENTURAS DE TOM SAWYER II**
Mark Twain

**CUENTOS DE MISTERIO**
Edgar A. Poe

**EL PEREGRINO DE ANKOR**
Pierre Loti

**RIO SACRAMENTO**
Varios autores

**LA EXPEDICION DEL PIRATA**
Jack London

**OSCAR Y CORAZON DE PURPURA**
Carmen Kurtz

**HISTORIA DE UN CABALLO**
León Tolstoi

**CARTAS DE MI MOLINO**
Alphonse Daudet

**DE GLASGOW A CHARLESTON**
Julio Verne

Avenida del Hospital Militar, 52 - BARCELONA 6 - ESPAÑA






Al Señor
Gustavo Álvarez Gardeazábal
Presidente del IV Congreso
de la Nueva Narrativa
Hispanoamericana
Cali - Colombia

Señor Gardeazábal:

Si bien en un primer momento acepté concurrir como escritor invitado al Congreso de la Nueva Narrativa Hispanoamericana que usted preside, lamento informarle (para usar un lugar común pues en realidad no lamento nada) que he resuelto no asistir a tal evento pues la información que he recibido desde entonces a la fecha me llena de dudas. En primer lugar es para mí suficiente motivo que la izquierda colombiana no colabore y aun se oponga a ese Congreso. Pero por si esto no fuera poco, acabo de examinar la lista de países y universidades que asistirán a ese certamen, publicada por el *País* el mes pasado, y compruebo que el grueso de esas entidades pertenece a los EE.UU., incluyendo la Universidad de Florida en la Zona del Canal de Panamá. y, entreveradas con ellas, las universidades chilenas de Concepción y Valparaíso, supongo que con el ucase y la representación de la ominosa Junta Militar. Advierto, por lo demás, que en dicha lista no figura la Universidad de La Habana ni ninguna entidad cultural que represente al pueblo revolucionario de Cuba, lo cual es bastante clave. Por otra parte, y este es otro motivo de sospecha, no ignoro, y por supuesto no comparto, sus inclinaciones políticas. Usted es hombre matriculado en el conservatismo y como tal apoyó la candidatura de Alvaro Gómez Hurtado, furibundo detractor de Cuba, Allende, intelectuales, campesinos, obreros, es decir, esa buena basura fascista que aquí sobrevive como lo más retrógado y podrido de América en algunos diarios, reuniones de señoras gordas y una que otra anémica sociedad cultural. Usted, si no estoy mal informado, colaboró en órganos derechistas de España, y, por supuesto, Colombia, llevándole la carga a García Márquez no por su obra literaria, la cual es lindo tema de discusión, por cierto, y a ustedes los colombianos les debe pesar más que a nosotros por razones de paisanaje, sino por su posición política, con lo que la cosa cambia y pasa a ser simplemente mala leche.

Además fíjese usted, Gardeazábal, el tema anodino que se propone en este momento crucial de América que arde por las cuatro puntas, cuando la mitad de sus artistas e intelectuales son perseguidos, encarcelados, torturados y aun muertos: La evolución del lenguaje en la nueva narrativa hispanoamericana. Y auspiciado por una industria de licores. Si parece una broma. Me figuro que lo que salga de ahí no va a cambiar una sola letra de esa narrativa, regada tantas veces con lágrimas y sangre.

Sinceramente, hace tiempo que deseo visitar Colombia y confundirme allí en un abrazo con tantos excelentes amigos. Pero no a este precio. Por empezar los perdería a todos ellos. En consecuencia, señor Gardeazábal, declino formalmente su invitación. No creo que conmigo pierda nada. Yo sí, en cambio, perdería demasiado.

*Haroldo Conti*



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

## EL MILLONARIO, LA FIESTA Y LA INUNDACION
### Por Augusto Céspedes

Del libro *Gold Gotha* del periodista español —y cineasta según me informan— José Luis de Villalonga transcribe *Última Hora* el capítulo sobre "Los Patiño" con interesantes fotos de la familia provinciana cuando llegó por primera vez a París para instalarse allá definitivamente. Desde mi ángulo boliviano, en el mismo vespertino y a propósito de un ingenuo comentario sobre las "reinversiones" del Rey del Estaño, aclaré que no debía llamarse así a la expatriación de ganancias obtenidas de Bolivia para consolidar empresas, compañías, truts y cartels en Inglaterra, Estados Unidos, países del Asia y el África y últimamente en México y el Brasil.

Con una apertura pintoresca, Villalonga describe la monstruosa fiesta que dio Antenor Patiño en su quinta del Estoril en 1968, otra "reinversión" en publicidad mundial para mantener su status de miembro del *jet-set*. Antenor estuvo pocos meses antes en Bolivia, con el único objeto que podía traerle por aquí: repatriar los restos de su señora madre como —veinte años antes— vino a reinvertir los despojos de Simón, fundador de la dinastía. En una breve conferencia de prensa, aún disgustado por el desacato de unos universitarios que recordaron la masacre de Catavi, reveló que tenía planeada una fiesta mundial a la que invitaría a "sus verdaderos amigos".*

* Un número de la revista *World* dedicado al turismo de lujo contiene un artículo de Jerry Hulse, especializado en este campo, quien escribe sobre "Las Hadas", el complejo turístico para millonarios que ha construido en la costa mexicana, cerca a Puerto Vallarta, Antenor Patiño, a un costo estimado de veinte millones de dólares. El articulista dice que Patiño buscaba un refugio para él y sus amigos, lejos de las muchadumbres y que decidió construir este complejo en estilo árabe, de manera que es como trasladarse a Marruecos, sin salir de México. El complejo, cuando se halle concluido tendrá 240 bungalows.
Aunque los precios por las villas varían de u$s 8.293 a 16.577 por mes, Patiño, de pelo blanco y 79 años dice que no piensa ganar dinero con este proyecto pues la inversión supera en mucho cualquier posibilidad de ganancia. Se ha dinamitado un cerro para construir más villas y cada una de las piedras de las calles ha sido trabajada a mano. Patiño, además, prestó al gobierno mexicano u$s 5 millones para preparar el aeropuerto que traerá a los millonarios del mundo. El rey del estaño de Bolivia proyecta construir un retiro para caza, al estilo del de Kenya, equitación, lugares para pesca, un ruedo taurino. Las villas tienen piscinas particulares, pero la principal piscina puede albergar todo el harem de un pasha, dice Hulse, y tiene un puente para cruzar de un extremo a otro. Hay también canchas de tenis y un campo de golf de 18 hoyos. El arquitecto de este enorme proyecto es el español Luis Ezquerra, que toda su vida soñó con construir una "casbah".



Ningún boliviano logró esa distinción. El mundo de "Los Patiño" corresponde al estrellato de la figuración revisteril de la cual están excluidos precisamente los paisanos del multimillonario, boliviano de nacimiento. Ni aun los que le ayudaban a seguir expatriando la riqueza de Bolivia fueron invitados, y ni siquiera los Cancilleres que le firmaron y renovaron el pasaporte de Embajador perpetuo de Bolivia *in partibus*.

La atracción por el baile patiñista era tan grande que se intentó la falsificación de tarjetas y se ofreció mil dólares por la transferencia de una invitación al happening de "los grandes trepadores internacionales', como los define Villalonga. Solamente la Lollobrígida pudo colarse al espectáculo, garantizada por la precedencia de su no menos espectacular vanguardia pectoral. En suma, unos 600 "amigos" del preste; la espuma de la podredumbre capitalista, los volátiles del *jet-set*, peluqueros y modistos de renombre universal, ladys escamosas, prostitutas cuarentonas y cornudos internacionales, cual los enumeró con ejemplo de nombre y apellido un Prelado colombiano al condenar ese snobismo, mayormente escandaloso por su contraste con la pobreza de Bolivia.

La fiesta —se dice— costó un millón de dólares y marcó época en Europa. Lógicamente ese derroche de vanidosa publicidad provocó censuras de aquel tono colérico. Botar el dinero en esa forma es uno de los derechos que existen en el mundo libre del que Patiño es exponente y promotor, y es también una función del capital, de acuerdo a la explicación de una vieja distinguida: "Los restos de mercaderías perecederas (frutas averiadas, pasteles fermentados, huesos de pollo, saldos de galantina, sobrantes de ensalada, puchos de vino) fueron distribuidos a los pobres."

A modo de esos pobres, Bolivia sólo tuvo los restos perecederos de su producción minera saqueada por los Barones del Estaño con la técnica extractiva al territorio y con el fraude al Estado. Aun hoy mismo se sienten los efectos de ese fraude con la quiebra de la fundición de Williams Harvey de la que Patiño se deshace sin perder nada, dejando a la minería boliviana el perro muerto del mineral de estaño entregado y que quedó sin refinar.

(Entre paréntesis: "perro muerto" no es, como supondrá algún aduanero crítico, un modismo lunfardo o roto. Lo encontré en Castillo Solórzano, "de su pluma la dorada copia" según el elogio de Lope de Vega y conforme a una antología de la novela picaresca que leía para pulir mi estilo, sin conseguirlo).

En fin, volviendo al tema: el relato de Villalonga ha venido a coincidir con los penosos momentos que vive este país que no puede afrontar sus problemas de subdesarrollo, descapitalizado como está por "Los Patiño". Ante el siniestro de las riadas, se tiene que recurir a la beneficencia de los que tienen un poco más para los que no tienen nada. En cambio, según la crónica comentada: "Patiño ambicionaría secretamente dar otro baile, en París esta vez, sobrepasando en magnificencia a aquél de Portugal. ¿Será Patiño capaz de superar su propio récord? Es probable." ¡Claro que es probable!



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

**Las grandes cuestiones de nuestro tiempo son**

**CUESTIONES DE GEOPOLITICA**

**La nueva colección de EUDEBA**

**El derecho del mar y sus problemas actuales**
Javier Illanes Fernández

Un análisis profundo del temario de la III Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Derecho del Mar, que actualmente se desarrolla en Caracas. El autor es un diplomático chileno especializado en la materia. (200 págs., $ 31.-)

**El Uruguay y la política internacional del Río de la Plata**
Eduardo Víctor Haedo

La polémica sobre la intervención multilateral en la Argentina en 1945, expuesta por un tenaz defensor de la soberanía de los pueblos latinoamericanos, que fue presidente del Uruguay Prólogo de Arturo Jauretche. (296 págs., $ 47.-)

**Diplomacia desarmada**
Estanislao S. Zeballos

Crítica sistemática de la política exterior mitrista, por quien fue tres veces canciller argentino y previno contra la agresiva diplomacia del Brasil. Prólogo de Gustavo Ferrari. (280 pág., $ 55.-)

**La Argentina y sus claves geopolíticas**
Italo A. Luder

La nueva política latinoamericana desarrollada a partir de 1973 por el gobierno argentino, tal como la fundamentó en el Senado Nacional el presidente de la Comisión de Relaciones Exteriores y Culto del alto cuerpo. (En prensa)

**Proceso del subimperialismo brasileño**
Raúl Botelho Gosálvez.

El desarrollo histórico de una personalidad nacional que llama la atención de todo el continente, analizado por un experto de la cancillería de Bolivia. (En prensa)

**EUDEBA**
**Editorial Universitaria de Buenos Aires**
Rivadavia 1571/73-*Buenos Aires*




En el año 1969, Julio García Espinosa, uno de los directivos responsables del ICAIC (centro productor cinematográfico cubano) y a su vez director cinematográfico de numerosas obras (TERCER MUNDO; TERCERA GUERRA MUNDIAL), dio a conocer en La Habana un escrito teórico acerca del cine y la cultura al que tituló POR UN CINE IMPERFECTO. En el mismo año, el grupo CINE Y LIBERACION, bajo la responsabilidad ideológica de Octavio Getino y Fernando E. Solanas, daba a conocer en Santiago de Chile, con motivo de un encuentro latinoamericano de cine, otro escrito teórico que denominaron HACIA UN TERCER CINE, luego publicado en el libro CINE, CULTURA Y DESCOLONIZACION (Editorial Siglo XXI, Buenos Aires 1973). Ambos escritos contenían similitudes en su enfoque, aun cuando se inscribían en marcos de realidad diferentes. Los realizadores de LA HORA DE LOS HORNOS respondieron, al mismo tiempo, a un cuestionario de la revista CINE CUBANO y que al igual que EL CINE COMO HECHO POLITICO fueron luego publicados en la edición citada. La fecha acerca de cuando se escribió este último escrito, los autores no la proporcionan, por lo que puede establecerse que fue entre 1970 y 1971.

En 1972, la excelente revista cinematográfica chilena PRIMER PLANO trascribió en su primer número, bajo el título CULTO DE LA ANTIESTETICA, un capítulo del libro ¿VAMOS AL CINE? de Amilcar G. Romero, escritor y crítico argentino, radicado por aquel entonces en Chile. En el citado



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

capítulo, Romero virtualmente destrozaba, desde su punto de vista, la teoría de CINE IMPERFECTO de García Espinosa, sin hacer referencia alguna a la del TERCER CINE. Esta publicación motivó una respuesta inmediata del realizador cubano que apareció en el número cuarto de PRIMER PLANO. Allí, García Espinosa desarrollaba aún más sus planteos estéticos iniciales. Esta réplica originó a su vez otra carta polémica de Romero, publicada en el número cinco de dicha revista.
En atención al interés de la polémica cuyos contenidos son absolutamente vigentes, LATINOAMERICANA ha decidido reproducir íntegramente los materiales aludidos, excepto el de Solanas y Getino, con el fin de compaginarlos en una sola publicación. A continuación se exponen también las opiniones de Bernardo Borenholtz, cortometrajista y crítico cinematográfico argentino, quien interviene en la polémica aportando su enfoque a partir de las REFUTACIONES A LA TEORIA DEL TERCER CINE.



# POR UN CINE IMPERFECTO

Por Julio García Espinosa

Hoy en día un cine perfecto —técnica y artísticamente logrado— es casi siempre un cine reaccionario.
La mayor tentación que se le ofrece al cine cubano en estos momentos —cuando logra su objetivo de un cine de calidad, de un cine con significación cultural dentro del proceso revolucionario— es precisamente la de convertirse en un cine perfecto.
El "boom" del cine latinoamericano —con Brasil y Cuba a la cabeza, según los aplausos y el visto bueno de la intelectualidad europea— es similar, en la actualidad, al que venía monodisfrutando la novelística latinoamericana.
¿Por qué nos aplauden? Sin duda se ha logrado una cierta calidad. Sin duda hay un cierto oportunismo político. Sin duda hay una cierta instrumentalización mutua. Pero sin duda hay algo más.
¿Por qué nos preocupa que nos aplaudan? ¿No está entre las reglas del juego artístico la finalidad de un reconocimiento público? ¿No equivale el reconocimiento europeo —a nivel de la cultura artística— a un reconocimiento mundial? Que las obras realizadas en el subdesarrollo obtengan un reconocimiento de tal naturaleza, ¿no beneficia al arte y a nuestros pueblos?
Curiosamente la motivación de estas inquietudes, es necesario aclararlo, no es sólo de orden ético. Es más bien, y sobre todo, estético, si es que se puede trazar una línea tan arbitrariamente divisoria entre ambos términos.
Cuando nos preguntamos por qué somos nosotros directores de cine y no los otros, es decir, los espectadores, la pregunta no la motiva solamente una preocupación de orden ético. Sabemos que somos directores de cine porque hemos pertenecido a una minoría que ha tenido el tiempo y las circunstancias necesarias para desarrollar, en ella misma, una cultura artística; y porque los recursos materiales de la técnica cinematográfica son limitados y, por lo tanto, al alcance de unos cuantos y no de todos. Pero ¿qué sucede si el futuro es la universalización de la enseñanza universitaria, si el desarrollo económico y social reduce las horas de trabajo, si la evolución de la técnica cinematográfica (como ya hay señales evidentes) hace posible que ésta deje de ser privilegio de unos pocos, qué sucede si el desarrollo del video-tape soluciona la capacidad inevitablemente limitada de los laboratorios, si los aparatos de televisión y su posibilidad de "proyectar" con independencia de la planta matriz, hacen innecesaria la construcción al infinito de salas cinematográficas? Sucede entonces no sólo un acto de justicia social: la posibilidad de que todos puedan hacer cine; sino un hecho de extrema importancia para la cultura artística: la posibilidad de rescatar, sin complejos, ni sentimientos de culpa de ninguna clase, el verdadero sentido de la actividad artística. Sucede entonces que podemos entender que el arte es una actividad "desinteresada" del hombre. Que el arte no es



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

un trabajo. Que el artista no es propiamente un trabajador.

El sentimiento de que esto es así y la imposibilidad de practicarlo en consecuencia, es la agonía y, al mismo tiempo, el fariseísmo de todo el arte contemporáneo.

De hecho existen las dos tendencias. Los que pretenden realizarlo como una actividad "desinteresada" y los que pretenden justificarlo como una actividad "interesada". Unos y otros están en un callejón sin salida.

Cualquiera que realiza una actividad artística se pregunta en un momento dado qué sentido tiene lo que él hace. El simple hecho de que surja esta inquietud demuestra que existen factores que la motivan. Factores que, a su vez, evidencian que el arte no se desarrolla libremente. Los que se empecinan en negarle un sentido específico, sienten el peso moral de su egoísmo. Los que pretenden adjudicarle uno, compensan con la bondad social su mala conciencia. No importa que los mediadores (críticos, teóricos, etc.) traten de justificar unos casos y otros. El mediador es para el artista contemporáneo su aspirina, su píldora tranquilizadora. Pero como ésta, sólo quita el dolor de cabeza pasajeramente. Es cierto, sin embargo, que el arte, como diablillo caprichoso, sigue asomando esporádicamente la cabeza en no importa qué tendencia.

Sin duda es más fácil definir el arte por lo que no es, que por lo que es, para cualquier actividad de la vida. El espíritu de contradicción lo impregna todo y ya nada ni nadie se dejan encerrar en un marco por muy dorado que éste sea.

Es posible que el arte nos dé una visión de la sociedad o de la naturaleza humana y que, al mismo tiempo, no se pueda definir como visión de la sociedad o de la naturaleza humana. Es posible que en el placer estético esté implícito un cierto narcisismo de la conciencia en reconocerse pequeña conciencia histórica, sociológica, sicológica, filosófica, etc., y al mismo tiempo no baste esta sensación para explicar el placer estético.

¿No es mucho más cercano a la naturaleza artística concebirla con su propio poder cognoscitivo? Es decir, ¿que el arte no es "ilustración" de ideas que pueden ser dichas por la filosofía, la sociología, la sicología? El deseo de todo artista de expresar lo inexpresable no es más que el deseo de expresar la visión del tema en términos inexpresables por otras vías que no sean las artísticas.

Tal vez su poder cognoscitivo es como el del juego para el niño. Tal vez el placer estético es el placer que nos provoca sentir la funcionalidad (sin un fin específico) de nuestra inteligencia y nuestra propia sensibilidad. El arte puede estimular, en general, la función creadora del hombre. Puede operar como agente de excitación constante para adoptar una actitud de cambio frente a la vida. Pero, a diferencia de la ciencia, nos enriquece en forma tal, que sus resultados no son específicos, no se pueden aplicar a algo en particular. De ahí que lo podamos llamar una actividad "desinteresada", que podemos decir que el arte no es propiamente un "trabajo", que el artista es tal vez el menos intelectual de los intelectuales.

¿Por qué el artista, sin embargo, siente la necesidad de justificarse como "trabajador", como "profesional", como hombre disciplinado y organizado, a la par de cualquier otra tarea productiva? ¿Por qué siente la necesidad de hipertrofiar la importancia de su actividad? ¿Por qué siente la necesidad de tener críticos —mediadores— que lo defiendan, lo justifiquen, lo interpreten? ¿Por qué habla orgullosamente de "mis críticos"? ¿Por qué siente la necesidad de hacer declaraciones trascendentes, como si él fuera el verdadero intérprete de la sociedad y del ser humano? ¿Por qué pretende considerarse crítico y conciencia de la sociedad cuando —si bien estos objetivos pueden estar implícitos o aún explícitos en determinadas circunstancias— en un verdadero proceso revolucionario esas funciones las debemos de ejercer todos, es decir, el pueblo? ¿Y por qué entonces, por otra parte, se ve en la necesidad de limitar estos objetivos, estas actitudes, estas características? ¿Por qué, al mismo tiempo, plantea estas limitaciones como limitaciones necesarias para que la obra no se convierta en un panfleto o en un ensayo sociológico? ¿Por qué semejante fariseísmo? ¿Por qué protegerse y ganar importancia como trabajador, político y científico (revolucionarios, se entiende) y no estar dispuestos a correr los riesgos de éstos?

El problema es complejo. No se trata fundamentalmente de oportunismo y ni siquiera de cobardía. Un verdadero artista está dispuesto a correr todos los riesgos si tiene la certeza de que su obra no dejará de ser una expresión artística. El único riesgo que él no acepta es el de que la obra no tenga una calidad artística.

También están los que aceptan y defienden la función "desinteresada" del arte. Pretenden ser más consecuentes. Prefieren la amargura de un mundo cerrado en la esperanza de que mañana la historia les hará justicia. Pero es el caso que todavía hoy la Gioconda no la pueden disfrutar todos. Debían de tener menos contradicciones, debían de estar menos alienados. Pero de hecho no es así, aunque tal actitud les dé la posibilidad de una coartada más productiva en el orden personal. En general sienten la esterilidad de su "pureza" o se dedican a librar combates corrosivos pero siempre a la defensiva. Pueden incluso rechazar, en una operación a la inversa, el interés de encontrar en la obra de arte la tranquilidad, la armonía, una cierta compensación, expresando el desequilibrio, el caos, la incertidumbre, lo cual, no deja de ser también un objetivo "interesado". ¿Qué es, entonces, lo que hace imposible practicar el arte como actividad "desinteresada"? ¿Por qué esta situación es hoy más sensible que nunca? Desde que el mundo es mundo dividido en clases, esta situación ha estado latente. Si hoy se ha agudizado es precisamente porque hoy empieza a existir la posibilidad de superarla.

No por una toma de conciencia, no por la voluntad expresa de ningún artista, sino porque la propia realidad ha comenzado a revelar síntomar (nada utópicos) de que "en el futuro ya no habrán pintores sino, cuando mucho, hombres, que, entre otras cosas practiquen la pintura" (Marx). No puede haber arte "desinteresado", no puede haber un nuevo y verdadero salto cualitativo en el arte, si no se termina, al mismo tiempo y para siempre, con el concepto y la realidad "elitaria" en el arte. Tres factores pueden favorecer nuestro optimismo: el desarrollo de la ciencia, la presencia social de las masas, la potencialidad revolucionaria en el mundo contemporáneo. Los tres sin orden jerárquico, los tres interrelacionados.

¿Por qué se teme a la ciencia? ¿Por qué se teme que el arte pueda ser aplastado ante la productividad y utilidad evidentes de la ciencia? ¿Por qué ese complejo de inferioridad? Es cierto que leemos hoy con mucho más placer un buen ensayo que una novela. ¿Por qué repetimos entonces, con horror, que el mundo se vuelve más interesado, más utilitario, más materialista? ¿No es realmente maravilloso que el desarrollo de la ciencia, de la sociología, de la antropología, de la sicología, contribuya a "depurar" el arte? La aparición, gracias a la ciencia, de medios expresivos como la fotografía y el cine (lo cual no implica invalidarlos artísticamente) ¿no hizo posible una mayor "depuración" en la pintura y en el teatro? ¿Hoy la ciencia no vuelve anacrónicos tantos análisis "artísticos" sobre el alma humana? ¿No nos permite la ciencia librarnos hoy de tantos films llenos de charlatanería y encubiertos con eso que se ha dado en llamar mundo poético? Con el avance de la ciencia el arte no tiene nada que perder, al contrario, tiene todo un mundo que ganar. ¿Cuál es el temor entonces? La ciencia desnuda al arte y parece que no es fácil andar sin ropas por la calle.

La verdadera tragedia del artista contemporáneo está en la imposibilidad de ejercer el arte como actividad minoritaria. Se dice que el arte no puede seducir sin la cooperación del sujeto que hace la experiencia. Es cierto. Pero ¿qué hacer para que el público deje de ser objeto y se convierta en sujeto?

El desarrollo de la ciencia, de la técnica, de las teorías y prácticas sociales más avanzadas, han hecho posible, como nunca, la presencia activa de las masas en la vida social. En el plano de la vida artística hay más espectadores que en ningún otro momento de la historia. Es la primera fase de un proceso "deselitario". De lo que se trata ahora es de saber si empiezan a existir las condiciones para que esos espectadores se conviertan en autores. Es decir, no en espectadores más activos, en coau-



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tores, sino en verdaderos autores. De lo que se trata es de preguntarse: ¿si el arte es realmente una actividad de especialistas? ¿Si el arte, por designios extrahumanos, es posibilidad de unos cuantos o posibilidad de todos?

¿Cómo confiar las perspectivas y posibilidades del arte a la simple educación del pueblo, en tanto que espectadores? El gusto definido por la "alta cultura", una vez sobrepasado por ella misma, ¿no pase al resto de la sociedad como residuo que devoran y rumian los no invitados al festín? ¿No ha sido ésta una eterna espiral convertida hoy, además, en círculo vicioso? El camp y su óptica (entre otras) sobre lo viejo, es un intento de rescatar estos residuos y acortar la distancia con el pueblo. Pero la diferencia es que el camp lo rescata como valor estético, mientras que para el pueblo siguen siendo todavía valores éticos.

Nos preguntamos si es irremediable para un presente y un futuro realmente revolucionarios ¿tienen "sus" artistas, "sus" intelectuales, como la burguesía tuvo los "suyos"? ¿Lo verdaderamente revolucionario no es intentar, desde ahora, contribuir a la superación de estos conceptos y prácticas minoritarias, más que en perseguir inaeternum la "calidad artística" de la obra? La actual perspectiva de la cultura artística no es más la posibilidad de que todos tengan el gusto de unos cuantos, sino la de que todos puedan ser creadores de cultura artística. El arte siempre ha sido una necesidad de todos. Lo que no ha sido una posibilidad de todos en condiciones de igualdad. Simultáneamente al arte culto ha venido existiendo el arte popular.

El arte popular no tiene nada que ver con el llamado arte de masas. El arte popular necesita, y por lo tanto tiende a desarrollar, el gusto personal, individual, del pueblo. El arte de masas o para las masas, por el contrario, necesita que el pueblo no tenga gusto. El arte de masas será en realidad tal, cuando verdaderamente lo hagan las masas. Arte de masas, hoy en día, es el arte que hacen unos pocos para las masas. Grotowski dice que el teatro de hoy debe ser de minorías porque es el cine quien puede hacer un arte de masas. No es cierto. Posiblemente no exista un arte más minoritario hoy que el cine. El cine hoy, en todas partes, lo hacen unas minorías para las masas. Arte verdaderamente de masas es, pues, el arte popular, el que hacen las masas. Arte para las masas es, como bien dice Hauser, la producción desarrollada por una minoría para satisfacer la demanda de una masa reducida al único papel de espectadora y consumidora.

El arte popular es el que ha hecho siempre la parte más inculta de la sociedad. Pero este sector inculto ha logrado conservar para el arte características profundamente cultas. Una de ellas es que los creadores son al mismo tiempo los espectadores y viceversa. No existe, entre quienes lo producen y lo reciben, una línea tan marcadamente definida. El arte culto, en nuestros días ha logrado también esa situación. La gran cuota de libertad del arte moderno no es más que la conquista de un nuevo interlocutor: el propio artista. Por eso es inútil esforzarse en luchar para que sustituya a la burguesía por las masas, como nuevo y potencial espectador. Esta situación mantenida por el arte popular, conquistada por el arte culto, debe fundirse y convertirse en patrimonio de todos. Ese y no otro debe ser el gran objetivo de una cultura artística auténticamente revolucionaria.

Pero el arte popular conserva otra característica aún más importante para la cultura. El arte popular se realiza como una actividad más de la vida. El arte culto al revés. El arte culto se desarrolla como actividad única, específica, es decir, se desarrolla no como actividad sino como realización de tipo personal. He ahí el precio cruel de haber tenido que mantener la existencia de la actividad artística a costa de la inexistencia de ella en el pueblo. ¿Pretender realizarse al margen de la vida no ha sido una coartada demasiado dolorosa para el artista y para el propio arte? ¿Pretender el arte como secta, como sociedad dentro de la sociedad, como tierra prometida, donde podamos realizarnos fugazmente, por un momento, por unos instantes, no es crearnos la ilusión de que realizándonos en el plano de la conciencia nos realizamos también en el de la existencia? ¿No resulta todo esto demasiado obvio en las actuales circunstancias? La lección esencial del arte popular es



que éste es realizado como una actividad dentro de la vida, que el hombre no debe realizarse como artista sino como hombre. En el mundo moderno, principalmente en los países capitalistas desarrollados y en los países en proceso revolucionario, hay síntomas alarmantes, señales evidentes que presagian un cambio. Diríamos que empieza a surgir la posibilidad de superar esta tradicional disociación. No son síntomas provocados por la conciencia, sino por la propia realidad. Gran parte de la batalla del arte moderno es, de hecho, para "democratizar" el arte. ¿Qué otra cosa significa combatir las limitaciones del gusto, el arte para museos, las líneas marcadamente divisorias entre creador y público? ¿Qué es hoy la belleza? ¿Dónde se encuentra? ¿En las etiquetas de las sopas Campbel, en la tapa de un latón de basura, en los "muñequitos"? ¿Se pretende hoy hasta cuestionar el valor de eternidad en la obra de arte? ¿Qué significan esas esculturas, aparecidas en recientes exposiciones, hechas de bloques de hielo y que, por consecuencia, se derriten mientras el público las observa? ¿No es —más que la desaparición del arte— la pretensión de que desaparezca el espectador? Y el valor de la obra como valor irreproducible. ¿Tienen menos valor las reproducciones de nuestros hermosos afiches que el original? ¿Y qué decir de las infinitas copias de un film? ¿No existe un afán por saltar la barrera del arte "elitario" en esos pintores que confían a cualquiera, no ya a sus discípulos, parte de la realización de la obra? ¿No existe igual actitud en los compositores cuyas obras permiten amplia libertad a los ejecutantes? ¿No hay toda una tendencia en el arte moderno de hacer participar cada vez más al espectador? ¿Si cada vez participa más, a dónde llegará? ¿No dejará, entonces, de ser espectador? ¿No es éste o no debe ser éste, al menos, el desenlace lógico? ¿No es ésta una tendencia colectivista e individualista al mismo tiempo? ¿Si se plantea la posibilidad de participación de todos, no se está aceptando la posibilidad de creación individual que tenemos todos? Cuando Grotowski habla de que el teatro de hoy debe ser de minorías, ¿no se equivoca? ¿No es justamente lo contrario? ¿Teatro de la pobreza no quiere decir en realidad teatro del más alto refinamiento? Teatro que no necesita vestuario, escenografía, maquillaje, incluso escenario. ¿No quiere decir esto que las condiciones materiales se han reducido al máximo y que, desde ese punto de vista, la posibilidad de hacer teatro está al alcance de todos? ¿Y el hecho de que el teatro tenga cada vez menos público no quiere decir que las condiciones empiezan a estar maduras para que se convierta en un verdadero teatro de masas? Tal vez la tragedia del teatro es que ha llegado demasiado temprano a ese punto de su evolución.

Cuando nosotros miramos hacia Europa nos frotamos las manos. Vemos a la vieja cultura imposibilitada hoy de darle una respuesta a los problemas del arte. En realidad sucede que Europa no puede ya responder en forma tradicional y, al mismo tiempo, le es muy difícil hacerlo de una manera enteramente nueva. Europa ya no es capaz de darle al mundo un nuevo "ismo" y no está en condiciones de hacerlos desaparecer para siempre. Pensamos entonces que ha llegado nuestro momento. Que al fin los subdesarrollados pueden disfrazarse de hombres "cultos". Es nuestro mayor peligro. Esa es nuestra mayor tentación. Ese es el oportunismo de unos cuantos en nuestro Continente. Porque, efectivamente, dado el atraso técnico y científico, dada la poca presencia de las masas en la vida social, todavía este Continente puede responder en forma tradicional, es decir, reafirmando el concepto y la práctica "elitaria" en el arte. Y tal vez entonces la verdadera causa del aplauso europeo a algunas de nuestras obras, literarias y fílmicas, no sea otra que la de una cierta nostalgia que le provocamos. Después de todo el europeo no tiene otra Europa a quien volver los ojos. Sin embargo, el tercer factor, el más importante de todos, la Revolución, está presente en nosotros como en ninguna otra parte. Y ella sí es nuestra verdadera oportunidad. Es la Revolución lo que hace posible otra alternativa, lo que puede ofrecer una respuesta auténticamente nueva, lo que nos permite barrer de una vez y para siempre con los conceptos y prácticas minoritarias en el arte. Porque es la Revolución y el proceso revolucionario lo único



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

que puede hacer posible la presencia total y libre de las masas. Porque la presencia total y libre de las masas será la desaparición definitiva de la estrecha división del trabajo, de la sociedad dividida en clases y sectores. Por eso para nosotros la Revolución es la expresión más alta de la cultura, porque hará desaparecer la cultura artística como cultura fragmentaria del hombre.

Para ese futuro cierto, para esa perspectiva incuestionable, las respuestas en el presente pueden ser tantas como países hay en nuestro Continente. ¿Cada arte, cada manifestación artística, deberá hallar la suya propia, puesto que las características y los niveles alcanzados no son iguales?

¿Cuál puede ser la del cine cubano en particular?

Paradójicamente pensamos que será una nueva poética y no una nueva política cultural. Poética cuya verdadera finalidad será, sin embargo, suicidarse, desaparecer como tal. La realidad, al mismo tiempo, es que todavía existirán entre nosotros otras concepciones artísticas (que entendemos, además, productivas para la cultura) como existen la pequeña propiedad campesina y la religión. Pero es cierto que en materia de política cultural se nos plantea un problema serio: la escuela de cine. ¿Es justo seguir desarrollando especialistas de cine? Por el momento parece inevitable. ¿Y cuál será nuestra eterna y fundamental cantera? ¿Y no tenemos que plantearnos desde ahora si dicha Escuela deberá tener una vida limitada? ¿Qué perseguimos con la Escuela de Artes y Letras? ¿Futuros artistas en potencia? ¿Futuro público especializado? ¿No tenemos que irnos preguntando si desde ahora podemos hacer algo para ir acabando con esa división entre cultura artística y cultura científica? ¿Cuál es el verdadero prestigio de la cultura artística? ¿De dónde le viene ese prestigio que, inclusive, le ha hecho posible acaparar para sí el concepto total de cultura? ¿No está basado, acaso, en el enorme prestigio que ha gozado siempre el espíritu por encima del cuerpo? ¿No se ha visto siempre a la cultura artística como la parte espiritual de la sociedad y a la científica, como su cuerpo? ¿El rechazo tradicional al cuerpo, a la vida material, no se debe también a que tenemos el concepto de que las cosas del espíritu son más elevadas, más elegantes, más serias, más profundas? ¿No podemos, desde ahora, ir haciendo algo para acabar con esa artificial división? ¿No podemos ir pensando desde ahora que el cuerpo y las cosas del cuerpo son también elegantes, que la vida material también es bella? ¿No podemos entender que, en realidad, el alma está en el cuerpo, como el espíritu en la vida material, como —para hablar inclusive en términos estrictamente artísticos— el fondo en la superficie, el contenido en la forma? ¿No debemos pretender entonces que nuestros futuros alumnos y, por lo tanto, nuestros futuros cineastas sean los propios científicos (sin que dejen de ejercer como tales, desde luego), los propios sociólogos, médicos, economistas, agrónomos, etc.? ¿Y por otra parte, simultáneamente, no debemos intentar lo mismo para los mejores trabajadores de las mejores unidades del país, los trabajadores que más se están superando educacionalmente, que más se estén desarrollando políticamente? ¿Nos parece evidente que se pueda desarrollar el gusto de las masas mientras exista la división entre las dos culturas, mientras las masas no sean las verdaderas dueñas de los medios de producción artísticos? La Revolución nos ha liberado a nosotros como sector artístico. ¿No nos parece completamente lógico que seamos nosotros mismos quienes contribuyamos a liberar los medios privados de producción artística? Sobre estos problemas, naturalmente, habrá que pensar y discutir mucho todavía.

Una nueva poética para el cine será ante todo y sobre todo, una poética "interesada", un arte "interesado", un cine consciente y resueltamente "interesado", es decir, un cine imperfecto. Un arte "desinteresado", como plena actividad estética, ya sólo podrá hacerse cuando sea el pueblo quien haga el arte. El arte hoy deberá asimilar una cuota de trabajo en interés de que el trabajo vaya asimilando una cuota de arte.

La divisa de este cine imperfecto (que no hay que inventar porque ya ha surgido) es: "No nos interesan los problemas de los neuróticos, nos interesan los problemas de los lúcidos", como diría Glauber Rocha.



El arte no necesita más del neurótico y de sus problemas. Es el neurótico quien sigue necesitando del arte, quien lo necesita como objeto interesado, como alivio, como coartada o, como diría Freud, como sublimación de sus problemas. El neurótico puede hacer arte pero el arte no tiene por qué hacer neuróticos. Tradicionalmente se ha considerado que los problemas para el arte no están en los sanos, sino en los enfermos, no están en los que luchan sino en los que lloran, no están en los lúcidos sino en los neuróticos. El cine imperfecto está cambiando dicha importación. Es al enfermo y no al sano a quien más creemos, en quien más confiamos, porque su verdad la purga el sufrimiento. Sin embargo el sufrimiento y la elegancia no tienen por qué ser sinónimos. Hay todavía una corriente en el arte moderno —relacionada, sin duda, con la tradición cristiana— que identifica la seriedad con el sufrimiento. El espectro de Margarita Gautier impregna todavía la actividad artística de nuestros días. Sólo el que sufre, sólo el que está enfermo, es elegante y serio y hasta bello. Sólo en él reconocemos las posibilidades de una autenticidad, de una seriedad, de una sinceridad. Es necesario que el cine imperfecto termine con esta tradición. Después de todo, no sólo los niños, también los mayores nacieron para ser felices.

El cine imperfecto halla un nuevo destinatario en los que luchan. Y, en los problemas de éstos, encuentra su temática. Los lúcidos, para el cine imperfecto, son aquéllos que piensan y sienten que viven en un mundo que pueden cambiar, que, pese a los problemas y las dificultades, están convencidos que lo pueden cambiar y revolucionariamente. El cine imperfecto no tiene, entonces, que luchar para hacer un "público". Al contrario. Puede decirse que, en estos momentos, existe más "público" para un cine de esta naturaleza que cineastas para dicho "público".

¿Qué nos exige este nuevo interlocutor? ¿Un arte cargado de ejemplos morales dignos de ser imitados? No. El hombre es más creador que imitador. Por otra parte, los ejemplos morales es él quien nos lo puede dar a nosotros. Si acaso puede pedirnos una obra más plena, total, no importa si dirigida conjunta o diferencialmente a la inteligencia, a la emoción o a la intuición. ¿Puede pedirnos un cine de denuncia? Sí y no. No, si la denuncia está dirigida a los otros, si la denuncia está concebida para que nos compadezcan y tomen conciencia los que no luchan. Sí, si la denuncia sirve como información, como testimonio, como un arma más de combate para los que luchan. ¿Denunciar al imperialismo para demostrar una vez más que es malo? ¿Para qué si los que luchan ya, luchan principalmente contra el imperialismo? Denunciar al imperialismo pero, sobre todo, en aquellos aspectos que ofrecen la posibilidad de plantearle combates concretos. Un cine, por ejemplo, que denuncie a los que buscan los "pasos perdidos" de un esbirro que hay que ajusticiar, sería un excelente ejemplo de cine-denuncia.

El cine imperfecto entendemos que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar los resultados. Lo contrario a un cine autosuficiente y contemplativo. Lo contrario a un cine que "ilustra bellamente" las ideas o conceptos que ya poseemos. La actitud narcisista no tiene nada que ver con los que luchan.) Mostrar un proceso no es precisamente analizarlo. Analizar, en el sentido tradicional de la palabra, implica siempre un juicio previo, cerrado. Analizar un problema es mostrar el problema (no su proceso) impregnado de juicios que genera a priori el propio análisis. Analizar es bloquear de antemano las posibilidades de análisis del interlocutor. Mostrar el proceso de un problema es someterlo a juicio sin emitir el fallo. Hay un tipo de periodismo que consiste en dar el comentario más que la noticia. Hay otro tipo de periodismo que consiste en dar las noticias pero valorizándolas mediante el montaje o compaginación del periódico. Mostrar el proceso de un problema es como mostrar el desarrollo propio de la noticia, sin el comentario, es como mostrar el desarrollo pluralista —sin valorizarlo— de una información. Lo subjetivo es la selección del problema condicionado por el interés del destinatario, que es el sujeto. Lo objetivo sería mostrar el proceso, que es el objeto. El cine imperfecto es



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

una respuesta. Pero también es una pregunta que irá encontrando sus respuestas en el propio desarrollo. El cine imperfecto puede utilizar el documental o la ficción o ambos. Puede utilizar el cine como arte pluralista o como expresión específica. Le es igual. No son éstas sus alternativas, ni sus problemas, ni mucho menos sus objetivos. No son éstas las batallas ni las polémicas que le interesa librar.

El cine imperfecto puede ser también divertido. Divertido para el cineasta y para su nuevo interlocutor. Los que luchan no luchan al margen de la vida sino dentro. La lucha es vida y viceversa. No se lucha para "después" vivir. La lucha exige una organización que es la organización de la vida. Aun en la fase más extrema como es la guerra total y directa, la vida se organiza, lo cual es organizar la lucha. Y en la vida como en la lucha, hay de todo, incluso la diversión. El cine imperfecto puede divertirse, precisamente, con todo lo que lo niega.

El cine imperfecto no es exhibicionista en el doble sentido literal de la palabra. No lo es en el sentido narcisista; ni lo es en el sentido mercantilista, es decir, en el marcado interés de exhibirse en salas y circuitos establecidos. Hay que recordar que la muerte artística del vedetismo en los actores resultó positiva para el arte. No hay por qué dudar que la desaparición del vedetismo en los directores pueda ofrecer perspectivas similares. Justamente el cine imperfecto debe trabajar, desde ahora, conjuntamente, con sociólogos, dirigentes revolucionarios, sicólogos, economistas, etc. Por otra parte el cine imperfecto rechaza los servicios de la crítica. Considera anacrónica la función de mediadores e intermediarios.

Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con una Mitchell que con una cámara de 8 mm. Lo mismo se puede hacer en estudio que con una guerrilla en medio de la selva. Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el "buen gusto". De la obra de un artista no le interesa encontrar más la calidad. Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responde a la siguiente pregunta: ¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor "culto" y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra?

El cineasta de esta nueva poética no debe ver en ella el objeto de una realización personal. Debe tener, también desde ahora, otra actividad. Debe jerarquizar su condición o su aspiración de revolucionario por encima de todo. Debe tratar de realizarse, en una palabra, como hombre y no sólo como artista. El cine imperfecto no puede olvidar que su objetivo esencial es el de desaparecer como nueva poética. No se trata más de sustituir una escuela por otra, un ismo por otro, una poesía por una antipoesía, sino de que, efectivamente, lleguen a surgir mil flores distintas. El futuro es del folklore. No exhibamos más el folklore con orgullo demagógico, con un carácter celebrativo, exhibámoslo más bien como una denuncia cruel, como un testimonio doloroso del nivel en que los pueblos fueron obligados a detener su poder de creación artística. El futuro será, sin duda, del folklore. Pero, entonces, ya no habrá necesidad de llamarlo así porque nada ni nadie podrá volver a paralizar el espíritu creador del pueblo.

El arte no va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en el todo.

La Habana, dic. 7 de 1969.
(Publicado en *Pensamiento Crítico.*)



# EL CULTO DE LA ANTIESTÉTICA

**Por Amilcar Guillermo Romero**

"La calidad es el respeto al pueblo."
*Ernesto "Che" Guevara*

*Rectificada al poco tiempo por su propio autor, la tesis del "cine imperfecto", elucubrada por Julio García Espinoza en un momento en que el cine cubano enfilaba hacia un academismo extremo, encontró una acogida en América Latina —Chile incluido— que osciló entre la euforia estruendosa y la adhesión interesada. Muy pronto la tesis se convirtió en un socorrido expediente para justificar las malas películas realizadas por personas destituidas de toda habilidad cinematográfica que llegaron incluso a jactarse de sus inepcias. No era a ellos naturalmente a quienes el autor quería lanzar un "salvavidas". Tanto es así que posteriormente revisó sus postulados y abandonó muchas de las posiciones jacobinas que en forma precipitada y pasional llegó a sostener en su polémico artículo. Por desgracia la teoría ya estaba lanzada y era imposible volver atrás. Ello hace su crítica no sólo procedente sino necesaria. El siguiente texto —que corresponde al Capítulo 6 del libro de Amílcar G. Romero "¿Vamos al cine?", que Ed. Quimantú publicará próximamente— la asume con rigor y autoridad. Romero, 29 años, argentino, normalista, ejerció la crítica cinematográfica en la revista "Hoy en la cultura" (clausurada por Onganía). Además es autor de relatos y monografías y corresponsal de "El escarabajo de oro" en nuestro país.*

*El arte, ese lujo burgués*

"Hoy en día un cine perfecto —técnica y artísticamente logrado— es casi siempre un cine reaccionario", anatemizó Julio García Espinoza desde la revista "Cine cubano". Es que desde hace algunos años, las limitaciones, los cercos cerrados, el manejo del cine como medio de difusión de masas, han llevado a no pocos jóvenes realizadores, radicalizados políticamente, a practicar y definir crítica y teóricamente lo que se ha bautizado con el nombre de Cine del Tercer Mundo o Cine de Liberación.

Nada de esperar a que cambien las estructuras caducas. Nada de caer en las trampas de un arte perfeccionista, absoluto, universalista, cuyas banderas enarbola, esgrime y defiende la clase explotadora. Nada de recrear la realidad, de buscar argumentalmente una síntesis, una forma de expresar un momento, de ir concibiendo a través de instantes parciales y absolutos a la vez —es decir, a través de una obra— el testimonio de una época.

No. Eso ya se acabó: es historia antigua. Latinoamérica, durante estos últimos años, ha estallado en violencia. Sierra Maestra, Ñancazú, los montes de Venezuela y Colombia, los Andes peruanos. El "Che" Camilo Torres, Javier Heraud, Hugo Blanco, Liber Arce, los Tupamaros. Secuestros y canjes. Ajusticiamientos. Pelea frontal. Europa, remolona y acostumbrada a ser eje y punto de atención, ha vuelto los ojos hacia ese continente desconocido que de vez en cuando paría alguno que otro ser notable, quien, sin otro remedio, iba y se instalaba en alguno de sus centros. Claro, París casi siempre.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Ya no.
Represiones brutales; alzamientos masivos y espontáneos; huelgas generales; tomas de fábricas, algunas expropiaciones; motines estudiantiles; guerrillas urbanas y rurales. Ahora es América la noticia de todos los días. En algunos países más, en otros menos, pero es la América toda la que se ha convulsionado. Y la agudización de la lucha ha traído aparejada una drástica, exacerbada radicalización ideológica.
Estamos en guerra.
Se cita a Fanon: "Todo espectador es un traidor".
"La poesía está en la calle", profetizaba una leyenda escrita en un muro durante el famoso mayo de París.
Los jóvenes realizadores sostienen que ya no es necesario recurrir a la actuación, a la recreación de situaciones dramáticas o trágicas desde el momento en que en las calles, con las masas volcadas en ellas, a cascotazos y a palos con las fuerzas de la represión, se ha levantado el escenario de la historia de nuestros días. Allí está la realidad. Esa es la realidad.
Entonces se señala que lo que hay que hacer es filmar, mostrar, testimoniar directamente esas luchas. "Un cine, por ejemplo —dice García Espinoza— que denuncie a los que luchan tras los pasos perdidos de un esbirro que hay que ajusticiar", un cine "que exige sobre todo mostrar el proceso de los problemas". "Es decir, lo contrario a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar los resultados", ya que "mostrar el proceso de un problema es someterlo a juicio sin emitir el fallo".
En una palabra, lo que él llama "cine imperfecto".
Veamos de qué se trata.

### *¿Aristocracia de la conciencia?*

Ahora bien: ¿dirigido a quién ese cine imperfecto, de denuncia, que muestra el proceso de los problemas y los somete a juicio sin emitir fallo? "La denuncia sirve como información, como testimonio, como un arma más de combate para los que luchan." Una denuncia muy distinta a la que "está concebida para que nos compadezcan y tomen conciencia los que no luchan". Es decir, "lo contrario de un cine autosuficiente y contemplativo", "lo contrario de un cine que ilustra bellamente las ideas o conceptos que ya poseemos": "La actitud narcisista no tiene nada que ver con los que luchan", se enoja.
Indudablemente, García Espinoza en su artículo representa la posición más extrema dentro de esta nueva tendencia. Por eso la tomamos en cuenta. En ella afloran los problemas fundamentales que están en cuestión, tales como la utilidad o inutilidad del arte, su vigencia o su desaparición en el socialismo, etc. Desde luego, no todos los jóvenes comparten, teórica o prácticamente, esta posición. La gran mayoría adjudica a la denuncia directa, testimonial, la posibilidad de la difusión y agitación política, la posibilidad de abrir un medio, un vínculo que permita terminar de despertar a los que vienen ya sintiendo los rumores, los estremecimientos de una sociedad en crisis. Y esto, tanto en la concepción de García Espinoza como en la de otros, obliga a plantear una serie de cuestiones. Es cierto que este tipo de cine, en su aparición y razón de ser, surge como necesario, producto de una circunstancia y de un momento político. Sin embargo pretender, a partir de estos lineamientos, una nueva estética y un nuevo sentido del arte, contrapuesto a lo que despectivamente se llama arte tradicional, o la desaparición e inutilidad del arte a secas ("el arte va a desaparecer en el todo", diagnostica García Espinoza) es una aventura aún sin fundamentos sólidos. Pero hay algo que también es cierto y que el marxismo no ha abordado sino en forma directa, con resultados diversos: ¿Tiene razón de ser el arte, tal como se lo ha concebido y practicado hasta ahora, esa "máxima fiesta que el hombre puede darse a sí mismo", como decía Marx, en un mundo donde hayan desaparecido los antagonismos de clase?
Las respuestas, por ahora, en gran medida, son expresiones de deseos o están sujetas a necesidades políticas inmediatas. El Cine de Liberación sin ir más lejos es una de ellas. Trataremos de ver por qué. Dadas las condiciones políticas imperantes, la difusión de este nuevo tipo de cine es, de hecho, limitada y limitativa. Aspecto que se agudiza en la concepción de García Espinoza quien propone, encima, un cine "sólo para los que luchan". Al resto, como no los menciona, se supone que los deja ir por el agujero de la bañadera y que Dios los ayude.

### *Testimonio y naturalismo*

Eso por un lado. Por otro, sus fundamentos teóricos contienen deseos abstractos, dado que si bien su proposición se reduce a mostrar el proceso de los problemas políticos inmediatos, sometiéndolos a juicio sin emitir fallo (?), también se agrega que "mostrar un proceso no es precisamente analizarlo". Para García Espinoza, "analizar en el sentido tradicional de la palabra, implica siempre un juicio previo, cerrado". Ello es lo que conduce a "mostrar el problema (no su proceso) impregnado de juicios que generan a priori el propio análisis", con lo cual se bloquean de "antemano" las posibilidades de análisis. Lo que él propone, en cambio, es "mostrar el proceso de un problema". ¿Cómo? Sencillo: sometiéndolo a juicio sin emitir fallo. Y como no encuentra un ejemplo práctico en el terreno del cine, se refugia en el periodismo, en ese "periodismo que consiste en dar las noticias pero valorizándolas mediante el montaje o la compaginación del periódico". "Mostrar el proceso de un problema es como mostrar el desarrollo propio de la noticia, sin el comentario, donde lo único 'subjetivo' es la selección del problema, condicionada por el interés del destinatario, que es el sujeto".
Un poco complicado. Aquí hay algo bastante parecido a una terrible confusión de niveles. Y lo peligroso de las proposiciones teóricas y de su discusión al mismo nivel es caer en las elucubraciones, en los vericuetos abstractos de las posibilidades posibles. Todavía más si, encima, el autor, que a la vez es realizador de cine, en ningún momento pone sobre la mesa ejemplos prácticos y se escapa, en cambio, por el lado de fenómenos afines o similares.
Así y todo, en este planteo hay varias cosas a cuestionar. Dejemos de lado la teoría del cine imperfecto, ya que ni siquiera es original: opera por contraposición. Quizá no sea sino un razonable enojo contra lo que él sin delimitaciones llama "lo perfecto". Una simple forma de decir no a los que otros han dicho sí.
Vayamos, mejor a las proposiciones. García Espinoza exige dejar de lado el viejo criterio del análisis y, junto con él, los juicios previos. Bueno. Pero no por el hecho de desechar lo burgués como categoría se llega a poseer la virtud de mostrar un proceso con total inocencia, aséptica e inmaculadamente. Todo acto humano tiene una motivación y un significado: los actos gratuitos sólo existen en la literatura de Gide; luego, el criterio que precede y orienta, en forma consciente o no, una elección o una forma de acción es la ideología. Por allí estaría, sospechamos, "lo subjetivo" que señala García Espinoza, pero que sólo operaría en la elección del problema. Después, por lo que parece, la virginidad y la objetividad total.
Además, como si fuera poco, por escapar prejuiciosamente a esa posibilidad de subjetivismo, condiciona la selección del problema "al interés del destinatario, que es el sujeto". En buen romance, se arroga el derecho a saber o dejar hacerse saber, eso tampoco lo dice, qué es lo que le interesa al destinatario. ¿En qué criterio se basa para asegurar, tan indirectamente, que *sus* necesidades son las necesidades? No aplica la dialéctica: no se sabe si él a la vez también es destinatario y si es así, cómo averigua qué es lo mejor que se debe mostrar o si, por el contrario, se presume receptor de necesidades ajenas. Este último planteo es algo peligroso, ya que por un atajo se vuelve a caer en esa concepción reaccionaria del artista como elegido, como portavoz de las necesidades colectivas y todo parece indicar que García Espinoza no tiene intención alguna de caminar en ese sentido.

### *Fidelidad versus síntesis*

Para García Espinoza "mostrar un problema no es precisamente analizarlo". El análisis, como método, es la descomposición de



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

un fenómeno en sus partes constitutivas. Lo contrario es la síntesis, el total, el proceso en su conjunto. Bien. ¿Cómo filmar esto? La cámara es arbitraria, parcial. ¿Recurrimos entonces, siguiendo a Pasolini, al plano - secuencia, esa forma cuasi naturalista de mostrar la realidad? ¿Ponemos la cámara acá, apretamos el obturador y vemos qué pasa? No. Hay un criterio subjetivo previo, la selección del problema a mostrar, y un criterio en la manera de mostrar, ya que nos habla, aunque sea figuradamente de montaje y compaginación. En buen romance, no se trata de una muestra tan abstractamente abierta, no condicionante, que libre al espectador a su estricto criterio. Para mayor confusión antes se nos ha dicho que mostrar el proceso de un problema es someterlo a juicio (pero sin emitir fallo) y que se rechaza el análisis porque implica un juicio previo. Por momentos todo esto da la impresión de alguien que se ha metido en camisas de once varas. Que por rechazar algo que utiliza el enemigo político, de clase, se cae en lo mismo, pero sin enunciarlo. Parece existir miedo de aceptar que siempre detrás de la "perfección técnica y artística" que se rechaza, o de la "imperfección" que se pregona, hay un criterio y una técnica deliberada, una concepción, una ideología que también emite su fallo. La selección, la compaginación, el montaje, son formas de parcializar la realidad, de manipularla en busca de una síntesis significante. La validez del fallo, por lo tanto, va a estar en el rigor, en el acierto con que se juzgue esa realidad, dialécticamente, en su desarrollo, en su validez futura. Estará en el sentido que se le dé, explícito o no, dado que todo momento es, a la vez que el producto dialéctico del anterior, la tesis del que sobreviene y así sucesivamente.

La imposibilidad de captar mecánicamente (cinematográficamente) la totalidad de un proceso que sucede e interesa, como es nuestra agitada realidad cotidiana, obliga a un criterio de selección para mostrarla a una toma de posición abierta o cerrada, sectaria o flexible. Implica una manera de ver, de concebir el mundo. Luego, implica un riesgo: el de equivocarse, nada menos. El materialismo histórico, desde el cual parece hablar García Espinoza, no es un molde donde se encaja la realidad, sino un método, un instrumento, para conocerla y transformarla.

A este cine —se nos anuncia— no le interesa "encontrar la calidad". Lo que importa en el "artista es saber cómo responder a la siguiente pregunta: ¿Qué hacer para saltar la barrera de un interlocutor culto y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra?" Bueno, aquí el galimatías es mayúsculo. No se sabe por dónde empezar o desenredar la galleta. Rechazar la calidad para encontrar la respuesta del artista es un contrasentido, otra vuelta de tuerca y una mirada al espejo del narcisismo, pero de reojo, procurando que nadie se dé cuenta. Que se rechace la calidad para plantearse la problemática de cómo saltar la barrera del público "culto", cuando lo que se busca es hacer un cine de denuncia sólo para los que luchan, no sólo lleva a una confusión mayor sino a preguntarse, honestamente, si los que luchan vienen del público "culto", ya que ahí pareciera estar el problema.

Bueno: ¿para qué saltar esa dichosa barrera? El "cine imperfecto" debe interesarse "no por una nueva poética": "su objetivo esencial es desaparecer como nueva poética". Porque "ya no se trata de sustituir una escuela por otra, un ismo por otro, una poesía por una anti-poesía, sino de que efectivamente lleguen a surgir mil flores distintas" (?). La negación de la negación. Resultado: mostrar los procesos desde la imperfección. Es decir, la nada. Pero no, no exageremos: quedan las "mil flores distintas". Ya no más las cien flores que pregonaba Mao sino mil, diez veces más flores que antes.

Sin llegar a jugar con las palabras, más bien por el contrario, por apreciarlas y valorarlas, hubiera sido más razonable, desde el punto de vista de la imperfección, elegir otro ejemplo y no el de las flores.

### *"No sé de qué se trata, pero me opongo"*

Estamos en presencia de un nuevo culto: el de lo imperfecto. No es necesario aclarar el concepto: ya sabemos qué es lo perfecto. Perfecto es lo de antes, todo lo que le gustaba al enemigo. Si esta lógica se aplicara con todo rigor, habría que botar más de medio planeta a un basurero. Aunque el autor asegure que no está tratando de inventar una nueva poética, una variante de lo que considera caduco, muerto y reaccionario, su criterio de la imperfección no es sino la otra cara de la moneda que desprecia como símbolo. Sin querer cayó en una trampa tan antigua como el caracol: calcar lo hecho, pero en negativo. Y lo que es más peligroso, ocultando prejuicios. Repudia al artista como juez y al intelectual como pope (en lo que estamos de acuerdo), pero por agarrar el fantasma de la cadena se le escapa la sábana: el artista revolucionario que él supone (y desde el cual, sin duda, habla) rechaza, como acto consciente, lo que posee y le quema en las manos la posibilidad de la perfección (el artista debe saltar a su público culto, que es el que condiciona la calidad —qué asco— de su obra), el privilegio de tener (por origen de clase o por acceso) las técnicas y los medios para recrear la perfección o buscarla, la posibilidad de expresar en un momento histórico aquello que, siendo único y particular, tiene en su seno el germen de lo colectivo y universal. "Cuenta cómo es tu aldea; contarás cómo es el universo" (Chejov). Pero esto ya son trastos viejos. En nombre de las mayorías populares, el autor propone el espontaneísmo, la imperfección, la falta de calidad, el tartamudeo del pensamiento como nueva forma de comunicación, todo esto como reflejo de un mundo que se viene abajo para hacer uno nuevo y mejor. Lo mejor, lo hermoso, lo que antes era patrimonio de los explotadores, de los que nos esclavizaron y nos quitaron esa posibilidad, precisamente por eso, ahora no puede ser patrimonio de todos.

El viejo Marx, admirador de Goethe y de los clásicos, desde su tumba sonríe no sin cierta beatitud y tristeza.

### *Caminos y aperturas*

El Cine de Liberación o del Tercer Mundo, de todas formas, es ya un hecho incontrastable, y por lo general ha procurado estar bastante lejos de la "imperfección". Ha surgido como respuesta ante imposibilidades del sistema capitalista, como respuesta a ciertas necesidades latentes, y como un intento de apertura hacia nuevas expresiones. Pero sus limitaciones también son reales. La falta de medios, tanto de producción como técnicos, determina un cine que también ve reducidas sus posibilidades de efecto y repercusión.

A esto, además, hay que agregar su limitación. Salvo naciones aisladas en Latinoamérica, como Chile y Uruguay, donde ha sido posible ver muestras públicas, y en Europa, en el resto de los países, donde están sus destinatarios reales y potenciales, debido a las celosas medidas de seguridad que rodean las exhibiciones clandestinas, el auditorio se restringue a activistas, militantes y simpatizantes. Es decir, cuantitativamente, una minoría. Y lo que es más, una minoría que no descubre en él nada nuevo sino que sólo refuerza y a veces repasa lo que ya sabe. El criterio de arranque para este tipo de cine fue apuntar hacia otro público: hacia el más sacudido, hacia aquel que hay que conquistar, hacia aquel que puede reconocerse a sí mismo y encontrar allí la posibilidad de canalizarse, de incorporarse, lúcidamente, a las luchas por la liberación.

Pero, desgraciadamente, por lo apuntado antes, precisamente ése es el público que ha quedado afuera.

### *Los caminos del conocimiento*

Dentro de estas contradicciones, con estas limitaciones, es como ha surgido este nuevo fenómeno en la historia del cine. Y si bien no se podrá estar de acuerdo con algunas de sus formulaciones teóricas y con otras que se desprenden de su propio contexto, no por eso puede negar que allí es donde están encontrando cabida y posibilidades concretas muchas aspiraciones, sobre todo entre quienes por razones ideológicas y políticas no pueden hacerlo en el gran cine.

Como fenómeno, por lo tanto, es una respuesta lógica, un nuevo camino que se abre





Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

a la exploración. Discutirlo, sostenerlo o atacarlo como si se tratara de una verdad desde aquí para siempre sería creer, tácitamente, que la historia junto con el cine se va a detener o ya se detuvo. Que va a suceder lo contrario es obvio y un poco tonto destacarlo. En todos los actos creativos del hombre —y no sólo tomando por acto creativo la producción de una obra de arte— hay una secreta confianza de perdurabilidad, una contradictoria noción de intimidad como contrapartida a su natural condición de ser finito. En cada uno de los actos humanos hay un germen de inmortalidad. Pero en cada acto que se realiza también muere algo: ha sucedido algo, un suceso quedó atrás y es imposible detenerse a venerarlo a riesgo de condenarnos a la pasividad, a la inacción de vivir de rodillas.

El arte es un acto más. Comparte, como cualquiera, esas dos proyecciones. En toda obra hay un grado absoluto, pero nunca el absoluto en su totalidad. Pero es en este obstinado intento de lograr lo perfecto absoluto donde históricamente se van dando los pasos hacia la perfección, agregando "algos" al todo, a un todo que hipotéticamente va a ser tal el día en que la quietud supla al movimiento. Ese día habría que trazar la raya, realizar la suma y sacar el resultdo. Y esto, por suerte para los que somos más y desgracia para los menos, está lejos de suceder (liberación de átomos mediante). Como escribiera Leopoldo Marechal: "Un zorzal de llanura me dijo en hora: siéntate en el umbral de tu casa y verás pasar el cádaver de la última Estética". A lo cual agregaba: "Y ahora vayamos al combate".



# JULIO GARCÍA ESPINOSA RESPONDE

*En el momento en que se cerraba la recepción del material de la presente edición, la redactora Luisa Ferrari de Aguayo recibió una extensa carta de Julio García Espinoza, en la cual el cineasta cubano refuta los términos de la crítica a su teoría del cine imperfecto formulada por Amílcar G. Romero en PRIMER PLANO Nº 2 (El culto de la antiestética).*
*Por considerarla de enorme interés, a continuación se reproduce textualmente esa réplica de García Espinoza, particularmente esclarecedora de su tesis, de las realidades y premisas ideológicas que la sustentan.*
*Al momento de entregar la carta del realizador del* Tercer mundo, tercera guerra mundial, *Luisa Ferari de Aguayo creyó conveniente hacer una aclaración personal —que se inserta al final— con el fin de despejar equívocos que desde todo punto de vista, desea prevenir y evitar.*

La Habana, 11 de octubre de 1972.

Mi estimada Luisa:
Acabo de leer en PRIMER PLANO un artículo firmado por Amilcar G. Romero titulado *El culto de la antiestética* donde se le da con las dos manos y sin guantes a *Por un cine imperfecto*. Disculpa mi demora en responder pero no fue posible hacerlo hasta ahora. De todas maneras Amilcar F. Romero ha demorado más que yo. *Por un cine imperfecto* fue publicado en 1969.

Quiero aclarar en primer lugar, como creo que hablé con ustedes cuando estuvieron en Cuba, que para nosotros lo fundamental, lo más importante del cine es que éste sea antiimperialista. Perfecto o imperfecto, documental o ficción, analítico o emotivo, pero antiimperialista. Esa es nuestra medida fundamental. Y por la sencilla razón, aparte de otras no menos importantes, de que nuestra cultura no puede desarrollarse, no puede revelarse, no puede aspirar a una genuina validez, si no es en lucha contra el imperialismo; contra el imperialismo como fuerza y contra el imperialismo como concepción del mundo. Por eso el antiimperialismo no es para nosotros una simple temática. Es la esencia de nuestra visión de la realidad, tal como es el centro de nuestra preocupación cinematográfica. El antiimperialismo marca nuestra actitud frente a la vida, como marca nuestra actitud frente al cine. Es nuestra manera orgánica de relacionar la vida con el arte o el arte con la vida, porque no partimos de cero, nos apoyamos en nuestras tradiciones revolucionarias, en el marxismo - leninismo, en la experiencia del movimiento revolucionario mundial y en nuestro proyecto socialista. Nuestro centro de gravedad es el antiimperialismo; nuestra brújula es el antiimperialismo. Porque la desaparición del imperialismo está ligada inexorablemente a la desaparición del mundo colonial y neocolonial al cual pertenecemos.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

*Por un cine imperfecto* es un intento de encontrar respuesta a problemas muy concretos que se nos plantean. Es una angustia por ser más eficaces y consecuentes con un cine antiimperialista y marxista. No aspiramos a ser originales, ni mucho menos a crear una estética o una antiestética. No es esa nuestra principal preocupación. Llevamos doce años de práctica cinematográfica y hemos dedicado muy poco tiempo a la reflexión de esa práctica. Cine imperfecto no quiere decir cine chapucero o mal hecho. Nunca hemos afirmado tal cosa. Nunca hemos entonado loas al miserabilismo. No tenemos la culpa de que alguien haya justificado sus inepcias a costa nuestra. Como no somos responsables de que se tome nuestra posición para contraponerle posiciones elitarias. Lo importante es que existen compañeros que sí están identificados con nuestras preocupaciones y con nuestros problemas que son de todos. Lo importante es que existen compañeros latinoamericanos que rechazan igualmente la alternativa chapucera como la elitaria, la populista como la burguesa. Lo importante es que existen compañeros capaces de encontrarle más importancia cultural a un corto filmado en las calles agitadas de Montevideo que a la calidad del último filme europeo. Con estos compañeros el diálogo siempre ha sido producitvo. Porque estos compañeros entienden que, en la actualidad, no existen muchas posibilidades para esa "máxima fiesta que el hombre puede darse a sí mismo", al menos en el sentido fatuo y estéril que hasta ahora se nos había enseñado.

Es decir que nuestra real preocupación no está más en perseguir la creación de un nuevo arte, sino en contribuir a desarrollar una nueva cultura. Y, aun a riesgo de que se tome esto como un simple juego de palabras, aun sabiendo que la operación siempre será de orden poético, que, paradójicamente, es probable que esto sea lo único nuevo que pueda hacerse en arte, estamos plenamente convencidos de que no podrá surgir una nueva estética si primero no contribuimos a desarrollar una nueva cultura. El concepto de cine imperfecto se identifica con esta posición. Cine que se identifica con una actitud "interesada" en el arte. Cine que le interesa más la calidad en abstracto, la instancia cultural que la sustenta. Cine que puede encontrarle mucha más importancia cultural a una obra técnicamnete mal hecha que a una película técnica y artísticamente lograda. Porque su propósito es clara y abiertamente ideológico. Porque su aspiración fundamental, repito, no es la de hacer una revolución estética sino la de contribuir a hacer una revolución cultural. Después que apareció el concepto de cine imperfecto hemos estado batallando por esclarecer estas posiciones. Desde entonces, lejos de abandonar sus postulados, hemos estado discutiendo, conversando, dialogando, trabajando, para adquirir más lucidez en el problema que si bien no es nuevo, se nos presenta ahora con más transparencia, con más urgencia, con más presión, y, por lo tanto, con características menos utópicas y más motivado por necesidades reales y concretas.

La primera realidad es que, aun después del triunfo de la Revolución, contemplamos que no somos dueños absolutos de las salas de cine. Entendámonos. La Revolución nacionaliza las salas y las pone a disposición de los intereses del pueblo. Por primera vez en la historia disponemos de nuestras propias salas de cine. Y no es poco lo que se ha hecho en estos años para descolonizar nuestras pantallas. Pero no es menos cierto que la producción extranjera sigue teniendo el peso principal y, dentro de ésta, la producción extranjera sigue incitando a consumos artificiales de una ideología ampliamente pequeñoburguesa. Es una situación prácticamente inevitable. Las disponibilidades existentes en el mercado internacional no dan para más y las necesidades nuestras no dan para menos. Sólo con el aumento de nuestra propia producción es que se puede encontrar una solución. *Sólo teniendo el cine nuestro y el cine latinoamericano el peso principal en las pantallas es que podemos llegar a considerarnos los verdaderos dueños de esas pantallas. Sólo así es que podremos lograr una operación cultural a fondo.* No creo que sea necesario aclarar que no estamos aspirando a ningún tipo de solución chauvinista ni mucho menos que estamos pensando en suplantar la alienación extranjera por una local. De lo que se trata es que es en nuestro cine, en primera instancia, donde podemos ver reflejada nuestra imagen y la posibilidad de superarla, y es con nuestro cine y con el aumento de su producción como podemos desplazar definitivamente al imperialismo de nuestras pantallas.

Los problemas que se nos plantean para lograr estos objetivos no son pocos.

La producción capitalista presenta una división extrema: cine comercial y cine, digamos, de un mayor empeño artístico. Ambos, salvo muy raras excepciones, igualmente alienadores. Ambos imposibles de afrontar con sus mismas armas. El cine comercial hace descansar su interés en índices como son los altos costos o la grandilocuencia técnica, los "grandes" actores, los grandes movimientos de extras. Nosotros no podemos disponer de semejantes recursos. Por razones ideológicas y por razones de la realidad más evidente. Lo cual demuestra que nunca es más convicente la ideología que cuando está enraizada en las realidades más concretas. Es innegable que si queremos aumentar la producción, nuestras películas tienen que hacerse a bajo costo. Nuestras cinematografías tienen que rechazar el concepto de que el cine para ser cine tiene que ser caro. Nuestros países son pobres y para salir de la pobreza tenemos que desarrollarnos en una gran austeridad. Nuestras cinematografías no pueden ser una excepción. Es más, todos sabemos que el futuro de la humanidad no es el de satisfacer necesidades artificiales sino el de acabar de satisfacer las necesidades fundamentales del hombre. De todos los hombres. El nivel de vida que engañosamente proponen los norteamericanos no alcanzaría ni para 600 millones de personas según estadísticas bien documentadas. Para nosotros, pues, la situación es muy precisa. Allá los que quieran seguir soñando. Con lo que cuesta una producción de Hollywood nosotros debemos hacer una industria de cine. Si una película capitalista le refleja al espectador el dinero que él ha gastado en la taquilla, nosotros debemos reflejarle la imaginación y la inteligencia que han pretendido lacerarle. Nadie pretende estar en contra de la técnica ni del desarrollo técnico. Pero en la técnica hay opciones. Y hay que saberlas seleccionar de acuerdo a nuestras necesidades. Y hay que saberlas poner a disposición del hombre y no para la sumisión del hombre.

Tampoco tenemos grandes actores para satisfacer una producción. Ellos tampoco, es cierto. Pero nosotros no tenemos ni tendremos, y ellos sí, toda una máquina de publicidad para inflar actores mediocres y convertirlos en estrellas. De manera que por razones prácticas —repito— no sólo ideológicas o por afán de novedades estéticas, tenemos que ir encontrando una participación del actor con una concepción radicalmente distinta a la que hemos tenido hasta ahora.

Algo similar ocurre con los extras. Los grandes movimientos de extras exigen grandes cantidades de vestuarios y grandes disponibilidades de transporte. Pero es más. Cuando una verdadera revolución llega al poder desaparece en seguida el desempleo, cantera fundamental de los extras para el cine. Pero no sólo desaparece el desempleo y el subempleo, sino que, todo lo contrario, escasea la fuerza de trabajo. Frente a esa realidad no hay más opción que hacer películas prescindiendo de los grandes movimientos de extras o utilizar las masas con una concepción distinta, en proyectos que sean de un interés muy directo para ellas. Y aun así es difícil dadas las necesidades apremiantes y priorizadas que exigen los distintos frentes de producción del país.

Parte de la solución de todos estos problemas es el conocimiento de ellos mismos y la conciencia de tener que actuar en consecuencia. Nuestras limitaciones materiales pueden y deben convertirse en las virtudes de nuestro cine. La solución no será nunca por decreto. La solución se hallará en un largo proceso por el que, inicialmente, tendremos que pagar el alto precio de aprender de los modelos existentes.

La opción de un cine de mayor empeño artístico es una trampa todavía más difícil de soslayar. Lo característico de la cultura cinematográfica burguesa no se encuentra





Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

en este cine artístico, sino precisamente en esta doble opción de cine comercial y cine artístico. Es obvio que para nosotros esta doble opción no tiene ningún sentido. Y cualquiera se siente tentado de hacer la muy simple operación de suprimir el cine comercial y concentrar todos los esfuerzos en hacer del cine un verdadero arte. Pero el problema comienza a complicarse cuando pretendemos hacer un cine popular, un cine que logre comunicarse realmente con las masas. Primero, porque las masas no tienen un desarrollo estético. Segundo, porque esperar que lo tengan es caer en el círculo vicioso del cual hablábamos en *Por un cine imperfecto*. Las masas llegarían al nivel de las minorías cuando éstas habrían alcanzado ya otro nivel. Las masas tienen que llegar a poseer el más alto nivel de conocimientos y de información pero justamente para contribuir, entre otros objetivos, a acabar con las instancias culturales que han sostenido al arte como expresión elitaria. Es evidente que nuestra vanguardia tiene que proponerse contribuir a superar esta división entre el llamado arte popular y arte culto, cuyo origen no es otro que el de la sociedad dividida en clases. Cuestionar la calidad y el arte condicionados por una minoría no es negar el arte como parece inquietarle al crítico Amílcar G. Romero. Cuestionar al burgués no es desaparecer al hombre como quieren hacer ver los burgueses llorones. Martí decía el siglo pasado a los veintiocho años: "Asístete como a una descentralización de la inteligencia. El hombre pierde en beneficio de los hombres".

Lograr este objetivo presenta no pocos problemas. Uno de ellos, tal vez el más importante, es el de la educación cinematográfica que todos hemos recibido. El cine es un arte industrial. Al cine se le plantea satisfacer una necesidad masiva. En el capitalismo esta necesidad la satisfacen los comerciantes. Los artistas se reservan la parte del arte. Han sido los comerciantes los que han dado al cine una respuesta industrial. Y uno se pregunta, ¿por qué los artistas no pueden hallarle al cine una respuesta industrial? ¿Por qué tenemos que resignarnos a esa impotencia? ¿Por qué los comerciantes pueden ser mejores que nosotros? Queda bien entendido que no estamos tratando de revindicar los mecanismos alienadores de los comerciantes. Pero sucede que bajo el capitalismo el artista lucha contra la industria y toda su maquinaria de explotación, y con la Revolución cree haberse liberado de la industria. Y lo que sucede en realidad es que con la revolución tenemos la posibilidad de dominar la industria y ponerla al servicio de los intereses populares. Y sucede que toda la formación que hemos recibido es la que nos impide —en buena y decisiva medida— afrontar exitosamente esa posibilidad. Toda nuestra formación —no hablo sólo de nosotros los latinoamericanos, hablo de todos los que han querido hacer del cine un arte— responde a las instancias y a los conceptos de las artes de las sociedades preindustriales. Y todos hemos querido llevar a este nuevo medio de expresión y comunicación que es el cine, los conceptos y las sensibilidades de las artes preindustriales. Toda nuestra educación cinematográfica descansa en esta aberrante realidad. Todas las historias del cine nos hablan del cine como se pudiera hablar de la poesía, de la pintura o de la música. Y el cine es arte y es industria, es decir, no es más arte en el sentido tradicional de la palabra. Y todo esto es mucho más peligroso en nosotros, ciudadanos de países no industrializados, y, por lo tanto, más susceptibles de caer en las tentaciones refinadas del artesano o en las formas de las artes preindustriales. De este pecado original debemos liberar resueltamente a las futuras generaciones de cineastas. De ahí que —para tranquilidad de Amílcar G. Romero— planteemos la necesidad del especialista, y del especialista con más calificación que nunca. Sólo que un especialista en cuya formación se desarrolle, desde el principio, la posibilidad de superar su condición de tal y, en última instancia, su real y definitiva desaparición. Desaparición que está marcada por el propio destinatario: una clase obrera cuyo objetivo no es otro que el de desaparecer como tal. Pero además la revolución social junto con la revolución científico-técnica harán cada día que el hombre disponga de más "tiempo libre". Es inevitable entonces —ya está sucediendo en alguna medida— el aumento de la producción en los medios masivos de comunicación. Para afrontar esa perspectiva se preparan ya el video-casette y la televisión por cable. Pero llegará un momento en que la demanda será de tal naturaleza que ninguna industria del espectáculo, por fuerte que sea, ninguna cantidad de especialistas, podrán ser capaces de afrontarla. La solución será una vez más con las masas. Las masas no sólo como espectadores sino también como productoras. Malamente, como se ve, podemos estar nosotros en contra de la técnica. No sólo por razones de simple progreso, sino porque la técnica trabaja también a nuestro favor. En lo que insistimos es en que hay que prepararse desde ahora para que esa perspectiva sea del hombre y no de las máquinas. Porque no es difícil suponer que las computadoras pueden llegar a auxiliar perfectamente a los insaciables e incansables manipuladores de las ideas y de los sentimientos de los hombres.

Amílcar G. Romero, con ironía digna de mejor causa, subraya que proponemos un cine "sólo para los que luchan". Y agrega: "al resto como no los menciona, se supone que los deja ir por el agujero de la bañera y que Dios los ayude". La oreja elitaria es implacable. Asoma aunque no se la invoque. ¿Quién le ha dicho a G. Romero que el cine se hace para todos? ¿Dónde están esos ejemplos? ¿Tengo que descubirle que el cine que se hace está impregnado de la ideología pequeñoburguesa? ¿Tendríamos que recordarle que hasta ahora, salvo raras excepciones, el cine no ha tenido en cuenta para nada al pueblo? Si alguien tendría que quejarse sería el pueblo, serían justamente los que luchan. Por fortuna, a pesar de que no ha sido mucha la ayuda de Dios, nadie se ha ido todavía por el agujero de la bañera. Hacer un cine "sólo para los que luchan" es precisar un destinatario con una ideología definida o con una potencialidad para definirla e irla desarrollando. En la certeza de que con este destinatario es con quien existe la posibilidad de un diálogo para que el pensamiento y la sensibilidad no se detengan. Nadie se opone a que "el resto" asista a la función si así lo desea. Hacer un cine para los que luchan no es hacer un cine para la minoría que ya está convencida. Un cine que se dedica a reflejar precisamente la imagen del pueblo, la miseria del pueblo, es un cine dedicado casi siempre a la pequeña burguesía para que ésta tome conciencia de la realidad del pueblo. Un cine así no será nunca un cine para el pueblo, que ya conoce, que ya vive en carne propia esas imágenes y que, por lo tanto, la mayoría de las veces les aburren. Un cine para el pueblo no es aquel que sólo devuelve la propia imagen sino aquel que, sobre todo, ofrece la posibilidad de superarla. Pero, además, hay que tener en cuenta que existen distintas formas de hacer cine. Existe el reportaje, el cine didáctico, el cine-ensayo, el cine de recreación, etc. Todos igualmente importantes si partimos del hecho de que lo que nos interesa es si responde o no a una verdadera necesidad cultural. Pero tenemos que aprender a precisar, y a desarrollar, y a utilizar, los distintos canales de exhibición para las distintas formas de cine. Un cine-ensayo, por ejemplo, puede funcionar estupendamente en la sala de una universidad o de un sindicato y, sin embargo, puede perder eficacia en una sala de cine habitual. Hay que tener en cuenta que la sala de cine habitual es un medio que por sus características y tradición condiciona por ahora a ver un determinado tipo de cine. Tenemos que hacer las películas teniendo en cuenta sus canales de exhibición. El desafío que tenemos por delante es cómo hacer un cine para las salas habituales. Hay que estar conscientes de que el cine que sigue básicamente influyendo es el de las salas habituales. Por mucho esfuerzo que hagamos —y debemos seguir haciéndolo— por realizar un cine con destinatario preciso y exhibirlo en canales idóneos, no hay que olvidar que ese mismo destinatario irá después a las salas habituales y allí seguirá encontrando su formación (deformación) principal. Tenemos que ir decididamente al asalto de las salas habituales, sobre todo cuando ya dichas salas están en nuestro poder. En las salas habituales, para nosotros, el destinatario sigue siendo el mismo. Lo único que en éstas el público es heterogéneo y nuestro





Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

objetivo debe ser el de evidenciarlo. La operación que hace una película en una sala habitual es la de convertir gentes, que son diferentes en la realidad, en esa cosa amorfa y homogénea que se llama público. En el vestíbulo de las salas de cine la gente deja sus diferencias de clase, sus luchas cotidianas para convertirse en público. El placer que, en general, nos proporciona una película es el de crearnos una pausa en la lucha de clases. Nosotros debemos mostrar la lucha de clases y revelar la heterogeneidad del público. Estos objetivos los han perseguido siempre todos los cineastas de izquierda. Y, a pesar de los numerosos aportes que se han hecho, entendemos que el camino está aún por recorrer. Casi siempre cuando reflejamos la lucha de clases se escamotea el placer y cuando ofrecemos el placer se neutraliza la lucha de clases. Es urgente resolver esta situación. A nuestro modo de ver tenemos que esforzarnos por entender mejor el cine. Hasta ahora el cine nos ha servido para reflejar la realidad, sin tener en cuenta que el cine, en sí mismo, es una realidad. Una realidad con su historia, sus costumbres y sus tradiciones. No puede haber otro cine si no es sobre las cenizas del que ya existe. Esta operación hay que hacerla en complicidad con los trabajadores, con los que luchan. Tenemos que hacer un espectáculo de la destrucción del espectáculo. Esta operación no puede ser individual. Y esto es lo importante y es en lo que hay que insistir. Todo cineasta —de derecha o de izquierda— que pretende renovar las formas hace primero un proceso individual de crítica cinematográfica y después le entrega al espectador un resultado. Y de lo que se trata es hacer este proceso conjuntamente con el espectador. Por eso siempre nos ha parecido que no basta con analizar un problema. Nos parece más justo hablar de que mostramos un proceso. Y esto se aplica tanto a un cine-ensayo como a un cine de recreación. En el cine-ensayo con menos artificio entre la información y el espectador, mostrar el proceso de un problema. En el cine de recreación mostrar o revelar además el proceso crítico de los artificios. No sé si la rigurosa racionalidad de Amílcar G. Romero puede captar esto más allá de las naturales especulaciones que ello implica. Pero el análisis que Amílcar G. Romero hace de nuestro artículo es justamente lo que rechazamos. Él no revela el proceso de las posibles contradicciones nuestras. Él hace objeciones críticas producto de un análisis pre-juicioso, es decir, de un análisis que no deja al lector la posibilidad de participar en la formación del juicio. Y esto nada tiene que ver con asumir la realidad desde una posición ideológica definida. O, si tiene que ver, será precisamente para favorecer este procedimiento de participación, de complicidad. Estos criterios, Luisa, son los que nos han hecho repetir una y mil veces que si bien el pueblo no tiene un desarrollo estético, tiene, sin embargo, un desarrollo político y que ese desarrollo político es suficiente para desarrollar, conjuntamente, una nueva cultura y de esa nueva cultura surgirá una nueva estética. Pero entonces no seremos nosotros —yo al menos así lo pienso—, será el pueblo quien hará el nuevo arte. Perdóname que me haya excedido tanto. Saludos a los amigos de allá y un fuerte abrazo para tí en la seguridad de que no nos vamos a sentar a ver pasar el cadáver de la última estética, sino que vamos a luchar para desarrollar una nueva cultura sobre el cadáver de los últimos burgueses.

(Fdo.) *Julio*



## RÉPLICA A GARCÍA ESPINOSA

*El análisis que Amílcar G. Romero hiciera sobre la teoría del "cine imperfecto"* (El culto de la antiestética, Primer Plano Nº 2) *fue estimado inaceptable por su expositor, el cineasta cubano Julio García Espinoza. Así se lo hizo saber a nuestra redactora, Luisa Ferrari de Aguayo, en una extensa carta que le dirigiera en octubre pasado y que fuera publicada en nuestro número anterior.*

*Entonces quedó planteada una controversia o algo parecido que motivó a Romero a insistir, en el siguiente texto, en sus puntos de vista. Su análisis vuelve a ser extremadamente severo y franco y afecta a los presupuestos básicos de la formulación teórica del realizador de* Tercer mundo, tercera guerra mundial.

*Es muy probable que a estas alturas del debate —por momentos bastante tenso— el lector se encuentre un tanto desorientado. El fenómeno es muy frecuente en aquellas polémicas que se cuestionan no las finalidades últimas sino las instancias operativas propuestas en una formulación determinada. Ocurre, entonces, que se discute en la misma trinchera, con lo cual las divergencias pierden el dramatismo espectacular de las confrontaciones radicales y traducen el vago patetismo que hay en todo desencuentro que —se sabe de antemano— no es ni puede ser definitivo. En este caso, quizá las diferencias arrancan de la diversidad de criterios con que se ponderan los efectos del fenómeno cinematográfico. García Espinoza les atribuye un impacto que, por sí solos, a lo mejor no tienen. Romero registra a este respecto sus dudas y reservas con vehemencia, más arraigado en la realidad del cine de nuestros días y más seguro del papel que a él le corresponde en este o aquel modelo de organización social.*

A
Hvalimir Balie M.
Universidad Católica
Valparaíso

Estimado amigo:

Te escribo a vos porque seguramente se la vas a leer o comentar a Héctor, quien muy problablemente te la va a pedir para la revista, y entonces vos, al igual que Luisa, me zamparás unas líneas aclaratorias al pie para salvar las distancias, y todo se redondeará en un círculo perfecto o casi: ambas epístolas, de elusivo circuito, encontrarán un mismo fin.

No hay nada que hacerle: todos los caminos conduce a *Primer Plano.*

Y esto viene a raíz de que tengo, aquí, al lado de la máquina de escribir, la copia de la carta de García Espinoza que ustedes me hicieron llegar como gentil anticipo de lo que iba a salir publicado en el Nº 4. Pero antes, para tu tranquilidad, quiero aclararte que acá no hay polémica ni nada que se le parezca: sospecho que no está



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

en el ánimo (ni en el destinatario) que campea a todo lo largo de la misiva de GE y tampoco en el mío. También por algo fundamental: tengo el pálpito que estamos hablando de lo mismo, con diferentes puntos de vista y con el mismo objetivo tácito. Fue por eso que me agradó la franqueza con que GE plantea los suyos. Así que mejor olvidarse de algunas alusiones que hay por ahí, entre renglón y renglón, y donde se pone un poco serio de más conmigo. Como hay que dejar de lado aquélla en que un poco se enoja y arremete y empieza a manear fantasmas que no existen... Ah, y no dejar de tomar con pinzas el uso que hace de la segunda persona del plural, no sé si por modestia o por costumbre arraigada en algunos articulistas y que es herencia de nuestros hispánicos descubridores, pero que por momentos torna muy melifluo el límite entre la particularización que hace desde su perspectiva actual, en una sociedad revolucionaria como la cubana, y algunas generalizaciones en que esas fronteras un poco se borran y uno como que tiene que andarse con ciudado y no ir muy de frente, no vaya a ser cosa que después los amateurs cazadores de brujas (que entre nosotros, por desgracia, abundan) entren a hilar finito y saquen a relucir la monserga de siempre: que se le está haciendo el juego al imperialismo, que discutir estos temas cuando hay otros más importantes es una manera solapada y artera de tirarse contra Cuba, etc. Y no. Por mi lado, sabés que todo lo contrario. Además no hace mal, discurrir en estos terrenos y seguir teniendo claro dónde está lo central. Así que sería bueno que alguna vez, en la izquierda, se empezara a dejar de lado ese deporte tan practicado como es la sospecha —sistemática y cartesiana— y la búsqueda a olfato del presunto agente emboscado. ¿No te parece? Los hombres se definen por lo que hacen —que es en última instancia lo que piensan— y no tanto por lo que declaran. Si fuera por lo último, por estas latitudes ya haría rato que tendríamos solucionado el mundo; en cambio, cuando empezás a desechar un poco la maleza de tanta cita entrecomillada y retóricos lugares comunes populistas, pocas son las ocasiones en que queda algo concreto.

De ahí que le halle la razón a GE, en lo personal, cuando recusa de que él no es culpable de que muchos justifiquen sus inepcias respaldándose en formulaciones teóricas, elaboradas al calor de un quehacer revolucionario, las más de las veces improvisado para responder necesidades contingentes. Tiene toda la razón. Pero supongo que no podrá argumentar total inocencia ante la realidad fácilmente constatable de que no siempre las sanas intenciones son recogidas de la misma forma y que, a veces, es preferible un buen "enemigo" que uno de esos "amigos" que encima de meter la pata, dicen: "No, pero si yo lo hice como Fulano dijo". Además de nuestro colonialismo mental, entre otras muchas maneras de manifestarse, también tiene una "de izquierda": asume la modorra de ir a dormir la siesta a la casa del vecino que está levantando la casa más nueva y moderna. Allí sueña que en realidad es él el que está construyendo la suya y encuentra ánimos para seguir dándole descanso a los párpados, porque se solaza al creer que ya está escrita, de ahí en más, la fórmula arquitectónicamente más exacta que existe en el universo y sus alrededores.

Pero dejemos de lado los berretines oníricos, que los sueños sueños son, y limitémonos a lo específico del cine, una especificidad que no lo instala para nada en la asepsia de un tubo de ensayo. Creo que concordarás conmigo en que en los últimos años nuestros jóvenes cineastas, respectivamente, nos han atormentado con reproducciones en escala a lo Bergman, Antonioni, Resnais, Godard a troche y moche. Ultimamente, como los tiempos han cambiado tanto, han brotado los sucedáneos de Santiago Alvarez, lógicamente, sin tener el talento del realizador cubano, y mucho menos la apoyatura dramática de la realidad. Esquemáticamente, la fórmula que han importado y adaptado se reduce a fotografiar la miseria; la oquedad de idea pretende ser ocultada tras la virulencia verbal, unas vocinglerías que lo único que denuncian es la falta de convicción y la ignorancia anterior del "descubridor"; el valor y el sentido en el uso de la imagen es masacrado en pos de una sensiblería que marca la *distancia* (y no precisamente porque sean discípulos de Brecht) entre lo espectacular y lo medular: fotografiar la pobreza no es narrarla, mostrar la barbarie represiva no es sentirla, ni mucho menos resulta contagiante dada esa dualidad rígida entre la conceptualización (la palabra) y la visualización dramática (la imagen); para nada hay un adentramiento y así hacer estallar ese inmenso universo que está latente (artísticamente hablando) tras toda esa gran humanidad que ha echado a andar. Por eso, si alguna vez dijo Gide que las buenas intenciones no alcanzan para hacer literatura, tengo la sospecha de que también es válido para el cine.

Por cierto, hay honrosas excepciones. Eso así, a los otros, a los del pelotón informe, parece que en vez de subdesarrollo los hubieran agarrado los jibaros.

Pero no hay que alarmarse mucho: se trata de una lamentable confusión entre moda y necesidad, algo que desgraciadamente es promovido por buena parte de cierta "intelectualidad" de izquierda, y además también es cierto que el tiempo termina por convertir a muchos de estos fervorosos incendiarios en dóciles miembros del cuerpo de bomberos. Pero que al final tanta pedantería y vacuidad terminan irritando, sí. Viven recogiendo todo lo impreso circulante por el mundo, lo pegotean con scotch y vaya uno después a decir algo: te llueve tal cantidad de puteadas, mechadas con rigurosas y originales aplicaciones de materialismo histórico, alusiones de toneladas de libros leídos (la mayoría de los cuales uno no tenía idea que existían), que te vas a tu casa con dos complejos: el reaccionario y el de opa.

Tienen La Verdad; ejercen La Verdad; para ellos una revolución no es un ejemplo, algo digno de mirar con los ojos para aprender, no; que se desgañiten los Lenin, Fideles, Maos, Guevaras y otros diciendo que nada se repite tal cual, que hay que tener coraje e imaginación, que repetir de memoria como loros es el primer paso hacia la burocratización de las circunvoluciones cerebrales; nada, viejo: para ellos es un recetario de cocina, se lo saben de pe a pa y dictaminan a gusto y piacere qué es lo válido, que no.

Por eso, del mismo modo que GE cuenta en qué circunstancias se da lo que ha formulado, es bueno que también nosotros recapitulemos un poco y, así todo a la luz, veamos también desde dónde y qué hay en común y dejemos de buscar pelos en la sopa y tratemos de otorgarle una mínima utilidad práctica a las discusiones, no convertidas en fatuo ballet de café exhibicionista e intelectualmente al pedo.

Pero aquí, antes de seguir, creo que hay que poner algo en claro. Escribir esta carta, aquel artículo, este ensayo, publicar una revista, no es otra cosa que una forma más de castración a que nos someten nuestras sociedades subdesarrolladas y dependientes. Y si esto, si no ponemos bien en claro y mantenemos firme el pulso sobre el objetivo: es decir, si no, terminamos convirtiéndolo en una conducta de rodeo, en una torpe suplantación, en un mimético acto mágico. Porque escribir sobre cine sin poder hacer cine más que a las cansadas (o nunca) y creer que es lo mismo, es como querer ser cosmonauta y experimentar la ingravidez subiéndose a la terraza del rascacielos con una cañita voladora en la diestra y un gorrito marinero en la cabeza. Por eso, si lo hacemos, que no sea para columpiarnos en el limbo sino para tratar de ver cómo y qué se puede hacer, no lo que *se tendría*, ya que este atajo es ciego y termina en lucubraciones idiotas y extremas que no conducen a nada.

Te decía antes que sospechaba que GE y yo estamos hablando de lo mismo, aunque quizá con bien disímiles puntos de vista, pero que no tiene sentido polemizar. Acá habría que tratar de encontrar puntos en común. Y en común y de partida, en la diversidad, aunque parezca paradójico. Pero, eso sí, sin intentar catequizarnos ni marcarnos senderitos forzados, como si uno fuera el ciego y el otro el lazarillo. Las diversidades, obvia decirlo, van a pesar siempre: diferentes experiencias culturales, grado de desarrollo (es una manera de decir) de nuestros países, tradiciones, orígenes étnicos, etc. En suma, como quiere el mismo GE, *las* culturas, no la cultura.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Ahora bien; previo a pasar a otra cosa, quisiera señalar algunos hechos que resaltan de la carta de GE. Pero no para emitir juicios, sino para elucidar algunos conceptos y poner en duda algunos criterios que últimamente están en danza entre nosotros. De toda la primera parte y luego en reiteraciones posteriores, tomando lo que se dice ahí como cierto, se desprende que buena parte del cine cubano se estaría limitando a una actitud contestaría, respondiendo a lo contingente y peleando de contragolpe. Se trata, como es notorio, de una respuesta ante una situación concreta y se pide que se comprenda en qué contexto se da. Claro que lo intentaré; tan paquidermo no soy; y también me pregunto: ¿Es la más adecuada, la más justa, la más correcta? En lo que hace a Cuba, la respuesta la tienen los cubanos. Creo que nuestro deber, franco y honesto, es mirar y comprender, extraer lo que nos sirve (lo bueno y lo otro, los yerros), y a lo sumo emitir una opinión desde nuestra perspectiva, que en una de esas hasta puede ser utilizada. Pero eso de sentarse en el caballo de la estatua de Las Soluciones Ideales, Infalibles y Aptas para todo Servicio, jamás. Nuestro aporte, que otros podrán aceptar o no, lo debemos hacer con hechos. Y con hechos que respondan a concretas necesidades, no *for export*.

Aclarado esto, pasemos a lo siguiente, con lo que está relacionado, y que es por donde —me parece— tanto GE como sus pares (a nivel teórico) de esta zona empiezan a perderse en una intrincada maraña de donde algunos, al dar por sentados y solucionados una cantidad de dilemas, por cierto desgranan conclusiones como quien saca conejos de la galera de un mago. Porque este asunto, tal como es planteado, tiene un pie por el lado de la estética y otro en lo últimamente meneados —gracias a la superproducción de sociólogos que han brotado— y nunca bien ponderados medios de comunicación de masas. Porque, a decir verdad, por lo que uno tiene oídos (ya que a pesar de múltiples intentos siempre termino enredándome en esos monumentales y frígidos galimatías obvios), parecería que además del metro exacto celosamente guardado en París, ahora han descubierto otro para "descodificar" mensajes y "medir" la ideología. Hasta han ganado considerable terreno: pasaron del parasitismo de actuar de reflejo ante los hechos consumados a intentar la fabricación de los moldes previos. Es decir: de la sutil antropometría de un principio ahora juegan a los Henri James, piden no más que uno les mande la docena de recién nacidos que ellos se encargarán de convertirlos en asesinos, poetas, ingenieros o güines derechos. Claro que el bochinche se les arma en la teoría y en la práctica, con la realidad de la relación *emisor - receptor*, y al final todo queda como siempre —aunque a veces con algún toque de ese maquillaje seudomodernista—, ya que las cosas las hacen los que pueden (porque tienen poder) de acuerdo con su criterio y con finalidades bien concretas, por cierto más que sencillas. ¿Entonces, por qué tanta cháchara? A mi juicio quizás no muy brillante y algo sucinto, otra vuelta de tuerca de las antinomias esquizoides que nos deja como peludo de regalo nuestro sistema capitalista.

No pocos e izquierdizados discípulos de Compte parecen dar por sentado, implícita o explícitamente, que estaría totalmente quebrada la dialéctica relación que impera entre los "nuevos emisores" (provenientes de los sectores medios en su 99%) y los receptores (que siguen siendo los mismos, pero que ahora se los especifica con el mote de *las masas*, merced al gracejo incubado por la sociología *made in USA* y que muy sintomáticamente la nueva jerga ha hecho suya). O sea que dan por hecho que la necesidad para una relación entre ambos no es compartida (habría dos realidades), que ahora por un lado están los que tendrían ansias a satisfacer con "nuevos productos" y por otro, los que usufructúan como privilegiada herencia el tener sólo los medios técnicos (intelectuales) para producirlos. El homo sapiens y el homo faber, de la mano de estos lucubradores, andan otra vez a los tumbos; a nivel metodológico, la tesis y la antítesis duermen en habitaciones separadas, se hablan por teléfono y, por los resultados, todo indica que la síntesis es producto de la inseminación artificial.

Vos conocés tanto como yo la facha y utilidad de algunos de esos engendros, así que me ahorro comentarios. Y retomo la carta de GE. Por lo que cuenta en una parte resulta que a pesar de estar nacionalizadas las salas de exhibición, la producción extranjera sigue teniendo el peso principal. Se caía de maduro; no podía ser de otra forma. Además, los países socialistas europeos —todos ellos prácticamente con sólidas industrias cinematográficas— también importan bastante material proveniente de sistemas capitalistas para cubrir las necesidades de sus mercados internos. Y aunque acá cabe alguna distinción primaria y obvia— nuestra perspectiva es distinta de la de los europeos: no podemos darnos los "lujos" que se permiten sociedades asentadas y en expansión—, creo que concordarás conmigo en que de las palabras de GE un poco se desprende que el objetivo final sería erradicar todo ese tipo de producción sin mayores distinciones de pelajes, ya que encuentra en ésta una serie de signos altamente nocivos: acepta que los reducidos (numéricamente) espectadores que van a ver el nuevo cine de producción nacional también concurren a los cines habituales y entonces adiós antídotos. De plano, no aparece como un método muy nuevo: aísla la cédula del virus. (Sólo que resta ver si realmente es virus, si hay o no anticuerpos y si todavía no se excede en el celo inmunológico y se queda sin el pan y sin la torta).

Pero vayamos por partes. Estamos en un todo de acuerdo en lo que hace a la necesidad de generar nuestros propios fenómenos culturales a partir de la solidificación de nuestras culturas nacionales, las que sólo comenzarán a gestarse dentro de los procesos de liberación, aunque las simientes ya estén echadas de antes, etc. Totalmente de acuerdo. Y que si aún no pueden reemplazar el cine importado por uno hecho en casa, es porque Cuba todavía está en vías de solucionar otros problemas de infraestructura que son fundamentales, ya que las casas comienzan por los cimientos y no por discutir el color del tapizado del living. Más que totalmente de acuerdo. Pero me da la impresión de que frente al cine "tradicional", GE se mueve con ciertos esquemas rígidos, lo cual no quita que así un poco a priori, compartamos también sus inquietudes en cuanto a una necesidad de renovación expresiva, siempre y cuando eso no implique patentar otro molde. O sea que el fondo —sospecho sin malicia ni segundas intenciones— subrepticiamente hace del tapizado la cuestión fundamental. ¿Por qué? Primero porque flota, en todas sus formulaciones, jugar el papel de "modelador de conciencia" (otro de los términos fruto de la neosociología); segundo, porque los arranques parricidas (verbales) de que hace uso, un poco me hace acordar que no puedo evitarlo a esos números de varieté que cantan *Malagueña* y se mandan un interminable falsete para arrancar los aplausos de la galería, y tercero, porque tanto la rigidez teórica como la formulación de modelos siempre indican imposición, torcerle la nariz a la realidad y tratar de encajarla dentro de los cánones apriorísticos.

Puede que sean prejuicios. O, quizás, prejuicios, a secas. No voy a hacer una cuestión de guioncitos. Más con tu paciencia que con la mía, trataré de seguir el asunto paso a paso. Cuando tomé algunos emergentes de su artículo *Por un cine imperfecto* y creí ver ahí reiteradas y enfatizadas algunas afirmaciones que ya se trillan como lugar común en algunos sectores de la izquierda, luego, al leer y releer esta carta, llego a la conclusión de que quizás lo único que debería hacer es pedir disculpas por "pegar a dos manos y sin guantes", quizás destinar mi ironía a "mejor causa", pero que estaba en lo cierto o que, por lo menos, andaba cerca, perdón por la suficiencia, no me quedan dudas. Porque si antes intenté rebatir algunas conclusiones en el estricto terreno estético en que las planteaba, ahora GE expone las causas que lo mueven para llegar hasta ellas y el panorama se completa con claridad.

El cine es, sin lugar a dudas, un producto de la tecnología de nuestro tiempo. Su industrialización fue una lógica consecuencia. Y en su seno —¿podría haber sido de otra manera?— se manifestaron las contradicciones lógicas de su cuna. Por eso, a pesar de que GE se rebele contra las formulaciones medievales y artesanales para clasificarlo y encararlo, sin querer las sigue apli-



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cando. Mira, si no: "El cine es arte y es industria; es decir, no es más arte en el sentido tradicional de la palabra". Esto es una verdadera galleta. En esta oración hay de todo. Como en botica. ¿"No es más arte" porque mueve a la confusión el "sentido tradicional" del vocablo o porque no puede convertirse, como dice Adolfo Sánchez Vásquez, en "una actividad práctica, en un medio de objetivación y afirmación del hombre"? ¿"No es más arte" porque su infraestructura de producción no es la soledad de un escritorio con lámpara, cigarrillo y pluma, o por sus características en tanto objeto (es perenne, pierde actualidad, no puede ser poseído como un disco o un libro)? ¿No está confundiendo su manera de llevarse a cabo con la posibilidad de expresión? ¿No es acaso, a pesar de todos los múltiples vaivenes, de su corta historia, una posibilidad mucho más cercana a la síntesis perfecta que otros medios expresivos, al ser a la vez la suma y el resultado de todo un conjunto —técnicos, actores, guionistas, realizadores— y también, al mismo tiempo, una voz que puede tener su timbre individual? ¿No posee, aunque sea intrínsecamente, por encima de otros géneros que parecen negarse caprichosamente en sus límites a aceptar modificaciones, las condiciones para una verdadera creación colectiva? ¿No es ya, aunque un falso concepto de la división del trabajo y otras falsedades, potencialmente en sí una creación colectiva, aunque historiadores del cine y críticos culturalistas canten loas a este o aquel realizador?

Esta confusión entre manifestaciones del fenómeno en determinadas condiciones históricas que los engendraron y su esencialidad, también lo lleva a formular otras, traídas de los pelos: la del espectáculo-arte, sin ir más lejos. Los artistas no se llevan a las patadas con los comerciantes, en el capitalismo, solamente porque éstos quieren ganar más plata. No seamos tan ingenuos, caramba.

Como si creyéramos que al eliminar el valor dinero, en el socialismo, la relación arte-organizaciones culturales anda sólo en arrumacos y besitos; que es de signo cualitativamente diferente, potencialmente mucho más abierta, de acuerdo, pero, por favor, entre nosotros no nos vengamos a pasar el jingle publicitario.

De lo que conocemos hasta ahora, el cine —y por necesidades de esta sociedad que lo engendró— ha venido caminando desde las formas más abominables del divertimiento alienante, pasando por los despliegues fastuosos y los espectáculos frívolamente rimbombantes, también por las obras honestas y de cierta envergadura, culminando —a mi juicio y al de algunos otros— en expresiones artísticas de gran nivel y con lenguaje propio. Opino que el resultado es una manifestación típica de nuestro tiempo (con todas las implicaciones que esto pueda tener), en tanto *arte del comportamiento*, criterio que es la médula que vertebra todas sus expresiones, aunque en un extremo encontremos muestras que son como un feto descompuesto y el otro, verdaderos Apolos griegos. Esta trayectoria no quita —más bien, exactamente lo contrario— que dentro de una sociedad con una organización y un sentido vital diferente esos términos se ajusten cualitativamente, y se les quite paja y maleza, bichos y moscas.

Pero que ambos, así, de lleno, "salvo raras excepciones, son igualmente alienadores", me parece, cuando menos, una aberración. Y como no nombra a esas escasísimas joyas que se salvaron de la hecatombre que generaron los hermanos Lumière, prefiero ahorrarme de dar ejemplos y así evitar malos entendidos y discusiones colaterales. Tengo la sensación de que, o GE tiene una versión totalmente distorsionada del cine como fenómeno cultural debido a su modo de producción financiero-industrial-comercial, o exagera la caricatura para ahí, sí, cómodamente, hincar el diente y poder darse el festín. No de otra manera se explica que afirme que el cine solamente hace actuar su interés sobre el espectador a base de altos costos o en su grandilocuencia técnica y que, para ser tal, tiene que ser caro. Realmente esto carece de base sólida. Más. Es de un simplismo pueril. Para lo primero basta echar una mirada sobre la actual crisis mundial del espectáculo, en qué quedaron los famosos despliegues del cinerama, el toddao, el cine tridimensional, los 70 mm, los frisos espectaculares y majestuosos a lo De Mille, etc.; para lo segundo —y pido disculpas por no resistir y dar un ejemplo—, alcanza con mencionar al neorrealismo, su repercusión y las secuelas que alcanzan hasta hoy, sobre todo desde nuestro punto de vista (como de alguna manera lo han demostrado Fernando Birri o Jorge Sanjinés).

Confundir la tarea de algunos productores domiciliados en Berverly Hills con lo fundamental del cine —las necesidades e imposiciones que lo llevaron a tomar esos atajos—, criterios comercialistas de producción con lo que ha dejado de sedimento, con lo que ha aportado para bien o para mal a la cultura como manifestación en movimiento de la conducta humana es, en el fondo, compartir la validez de esos criterios, aunque después se grite a los cuatro vientos que no se está de acuerdo, porque, al final —es evidente— se termina aplicándolos, pero contrapuestos.

Con semejantes supuestos, lógicamente, después es fácil afirmar que "hasta ahora el cine nos ha servido para reflejar la realidad" —como si eso, de por sí, no fuera suficiente virtud— y que no se tiene en cuenta que él, "en sí mismo, es una realidad". Bonito esquema: sólo es reflejo de una realidad, pero de reflejo de una realidad podrida se convierte en sí mismo en realidad y con la misma categoría. Luego, claro, no queda más remedio que mandarlo a la pira y hacer otro sobre sus cenizas. Pero cuidado, no para reflejar esa otra realidad completamente diferente. Nada de eso. El enfatizado antiimperialismo del comienzo, como veremos más adelante y como creo haber demostrado que efectivamente es una realidad, consiste en desmontarlo con pasión de entomólogo en pública y conjunta dilucidación, y hacer de esto una norma y un criterio del trabajo por realizar.

Literatura, como repetía maniáticamente aquel personaje de Cortázar. Pura literatura. "Tenemos que hacer un espectáculo de la destrucción del espectáculo", concluye por ahí, con el mismo apresuramiento. Claro que después se olvida y en otro lado —lúcidamente— prevé que el desarrollo social aparea más tiempo libre, más necesidades de distracciones, y que, por lo tanto, ninguna industria del espectáculo alcanzará para abastecer la demanda. Bien; ¿qué espectáculo?, ¿el de la destrucción del espectáculo? Va a decir que jugamos con las palabras. Y no: por más que se moleste, el enredado es él. Dice que con las "masas" y con éstas como "productoras". De todas maneras son previsiones; volvamos al ínterin, a lo que va a suceder mientras tanto, o sea, a cómo se va a destruir espectacularmente el espectáculo. Nos dice: "Esta operación hay que hacerla en complicidad ( ¡ ) con los trabajadores". Es decir, con los que actualmente están yendo a las salas tradicionales de cine, los cuales, en tanto público, como veremos luego, sufren una serie de trastornos alarmantes. ¿Debido a qué? Al famoso y metafísico dilema de lo que *gusta* y no *gusta*. Traduzcámoslo al lenguaje sociológico en boga: la famosa "subcultura" y la otra, la "elitaria". Podemos encontrar el similar en otra antípoda correspondiente: habría un "arte popular" o "de masas" y un "arte culto". Las *dos realidades*, como se ve, persiguen por todas partes, y como se arranca de lo espectacular (comercial)-artístico, entonces a lo que tanto le dolió y que dije en mi artículo, ahora aparece otra vez. Y así "el problema empieza a complicarse cuando pretendemos hacer un cine popular, un cine que logre comunicarse con las masas".

Una digresión necesaria antes de seguir: "pretendemos", o sea, "nosotros". ¿Quiénes? Ya lo vamos a ver. ¿Por qué se complica el problema? Por dos causas: la primera es porque "las masas no tienen un desarrollo estético" y la segunda es "porque esperar (a las masas) que lo tengan es caer en el círculo vicioso de que hablábamos en "*Por un cine imperfecto*", a saber: "las masas llegarían al nivel de las minorías cuando éstas habrían alcanzado ya otro nivel". Solución: "Es evidente que nuestra vanguardia tiene que proponerse contribuir a superar esta división entre el llamado arte popular y arte culto, cuyo origen no es otro que el de la sociedad dividida en clases". Y a continuación, sin mediar siquiera una bocanada de aire, me espeta esto: "Cuestionar la calidad y el arte condicionados por una minoría no es negar



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

el arte, como parece inquietarle al crítico Amílcar G. Romero".

Ahora sí: voy a ir por partes y despacio. Antes que nada habría que agradecerle el título con que antecede mi nombre, pero desde ya te aclaro que si lo ves o te escribe, yo se lo devuelvo; no lo soy, ni lo aspiro, ni me interesa. Punto dos: la aclaración sobre el arte, además de barata, arrastra la pretensión de ser sutil y no pasa de ser chirle. Punto tres: si hay alguien que constantemente está hablando de minorías, y con complejo de culpa, como veremos enseguida, no soy precisamente yo. Punto cuatro: partir del supuesto de que "las masas" no tienen criterio estético implica, de hecho, dos cosas por igual peligrosas y (ahora sí) elitistas: saber lo que es un criterio estético y saber, en caso de tener las condiciones concretas de disfrutarlo, cuál va a ser el criterio más adecuado para esas "masas", ya que se propone todo "nuevo". Y lo anterior tiene más ramificaciones: tener ese criterio estético y adjudicarlo como categoría *sine qua non* de una clase social opresora es, cuando menos compartir si no el origen, por lo menos "los gustos" o "privilegios" de esta clase. Punto cinco: el problema se complica para "nosotros", "la vanguardia", tenemos ese criterio estético y que si las esperamos, cuando "ellas" lleguen hasta "nosotros", "nosotros", "las minorías", ya habremos "alcanzado otro nivel". ¿Qué hacemos "nosotros", entonces, "las vanguardias", para solucionar "el problema"? Tirar a la mierda el criterio estético que teníamos "nosotros" por "elitario" y cambiarlo por otro "nuevo", pero eso sí en público y en "complicidad" con los que no tenían el criterio estético. ¡Después, el "elitista" soy yo! Sospecho que a esta altura del partido aceptaría conmigo si el elitismo se mide con la regla "antes eso era mío, no sirve, me llevo la pelota y no jugamos más" o con la de pujar por crear una sociedad más justa, que posibilite condiciones reales para una vida superior y no andar manoteando el látigo de siete colas y las ramas de abedul para darse por la espalda porque no todos leen *El Quijote* o porque sólo algunos escuchan a Beethoven o porque no más de tres mil van a ver bailar el Bolshoi.

Esta lógica no resiste: se cae por su propio peso. Sería artero y de mala fe seguir machacando sobre lo mismo. Entonces ¿qué hay atrás? ¿Adentro de lo "nuevo" no vendrá otra vez envasado lo "viejo"?

Pero no; dudar es sano; estancarse en la paranoia no conduce a nada. Arrancamos estas disgresiones en el famoso problema del "gusto". Sigamos por ahí. En los países socialistas se ve "cine burgués". Y gusta. Sin ir más lejos, el último más grande éxito en Polonia —en cuanto a asistencia del público— fue *My fair lady*. Así, como suena, y no nos pongamos coloraditos. (Si llegaran más datos, nos encontraríamos con otras "sorpresas" más suculentas, siempre y cuando, claro, sigamos mirando todo con las anteojeras de la escrupulosidad falsamente principista).

También podemos echar una ojeada a lo que están haciendo los soviéticos, que han dado un sensible giro a sus producciones, tendiendo cada vez más a lo que conocemos como gran espectáculo. A mano tenemos un caso reciente: ahí está ese elefante blanco de más de 4 horas que es *Liberación*, cuyo costo sobrepasó los 50 millones de dólares. Y cine soviético se ve en Cuba. Y en Chile y en Argentina. En casi todo el mundo. Pero no estoy queriendo proponer el ejemplo solemne y decir: ¿ven?, si ellos hacen eso . . . No. Voy a otra cosa: ¿qué dirá GE frente a esto? ¿Lo tenemos que desprender directamente de la postura que él defiende con tanto ardor como fiereza? Pareciera que sí. A mí no me parece que una película haga lo fundamental del problema; pero para GE, si es riguroso con su lógica, sí lo es. O la otra alternativa: cuando habla o se enreda o no termina de decir todo, quizás está meneando, "estéticamente" concebidos, otros problemas.

Sí, no me cabe la menor duda. Pero no es para asustarse. Ni para esconder el bulto. Quiero creer que algún día se va a comprender que frente al arte cierto marxismo de trasnoche sigue haciéndose trampa: lo endiosa políticamente para utilizarlo y servirse de él y así atacar desde otro frente a este sistema; luego le teme, sufre accesos de tos frente a algo tan inocuo como puede ser lo *entretenido* o lo *lúdico* en lo estético, y no se dice nada nuevo cuando se critica a los que por perseguir las ánimas a sablazos, más de una vez se cortan los dedos. Lenin habló de la *especificidad* del arte y la política . . . Bueno; también él habló de otras cosas y sin embargo . . .

Por eso, si bien se puede encontrar esenciales puntos de acuerdo en lo que hace a la necesidad de planteos diferentes para realizar cine de nuestros países, ajustarnos a nuestras tiranas realidades concretas, desechar el vedettismo de los actores, y que éstos también pasen a servir creativamente a nueva formación cultural, etc., cuidado al apretar el acelerador, que ahí viene una curva y atrás está el precipicio. Que valga el lugar común: no por mucho madrugar amanece más temprano. Porque aunque es verdad que "tendremos que pagar el alto precio de aprender de los modelos ya existentes", no por eso hay que andar haciendo escándalo con nuestro complejo de Edipo. Nuestra formación (o deformación, en muchos casos) es eso, pero no *solamente* eso. Alguna vez tendremos que aprender y quitarnos de encima esos vicios rituales que nos llevan a quemar catedrales y creer que estamos ratificando la no existencia de Dios.

Nuestro desafío, al igual que plantea GE, es qué cine, "cómo hacer un cine para las salas habituales", que, como hemos visto de alguna manera, es el *quid* de la cuestión, por más que se dé vuelta y se griten slogans. Además, como GE reconoce con meridiana claridad, por más esfuerzo y brillantez que se ponga en producir ese cine contestatario (o imperfecto, o militante o del Tercer Mundo o de liberación, según venga el caso o el país), el grueso del público (que en última instancia sería "heterogéneo" (?), según GE), al final como es normal y lógico, termina yendo a las salas habituales. Pero es allí donde, a su juicio, se produce "la deformación principal". ¿Por qué? Bueno; bueno, aquí está otra vez la madre del borrego, bajo otra faceta, nuevamente el *tout de force* de las minorías que un poco tácitamente se autoimponen la función pedagógica, aunque preconicen "complicidades", "integraciones" o sutiles especies de marketing entre el proletariado, como hace poco esbozó un joven y afiebrado documentalista. Asegura GE: "En el vestíbulo de las salas de cine la gente deja sus diferencias de clase, sus luchas cotidianas, para convertirse en público". O sea, algo así como una extraña y súbita metamorfosis, una especie de muerte social, una catalepsia civil, una fulgurante obnubilación de la conciencia. Y fíjate que no en el momento en que se apagan las luces, se abre el telón y aparece el león de la Metro; no, antes, desde el vestíbulo mismo. ¿Antes o después que te corten el talón de la entrada? Es como para quedarse alelado o afirmar que esto suena a decreto. Porque he ido unas cuantas veces al cine en mi vida, en diferentes lugares y circunstancias, no me creo para nada un ser excepcionalmente diferente a mis congéneres, y juro seriamente que jamás noté tamaña transformación en mí. Y menos cuando me ha tocado ser testigo de no pocas silbatinas-aplausos por apariciones en algunos noticiarios. Y en una sala de provincia, en Buenos Aires, concurrida no precisamente por fruncidos y conspicuos terrateniente y sí por obreros metalúrgicos de la zona, fervorosamente peronistas todos, en bravos días pasados no hace mucho tiempo, armarse la tremenda pelotera en medio de la proyección de Z, encendido de luces y entrada de la policía, porque desde el pullman, con rítmico batir de palmas y pies, se preguntaba a coro dónde estaría Aramburu.

Claro que hay que ser honesto y reconocer que también he visto cantidad de giles que realmente entraron y se la creyeron a la pasión de la Liz Taylor, y no pocos que ante la aparición de la Marylin o la Ursula, Charles Bronson o el inefable Alain quedan largando quejiditos o humedeciéndose como la gordita de la novela de Faulkner; pero yo siempre creí que no se trataba de una consecuencia nefasta del cine en sí, sino que eran idiotas de antes no más, o sea, idiotas en la casa, en el trabajo, en el sindicato, al tomar el micro y también al ir a comer un helado. Como que también tengo amigos con una formación mucho más sólida que la mía en materia política, con una trayectoria de lucha intachable y que disfrutan y en lo posible no se pierden ningún western: ni de los originales ni de los "spaghetti". ¿Taras recónditas, no reveladas? Porque si de esas "omisiones por



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

distracción" se trata, sospecho que nadie, al fornicar, se le dé por plantearse los avatares del diario vivir, y este es un ejercicio que (a veces) consume más horas semanalmente que ir al cine.

Así que de eso no se debe tratar. ¿De qué entonces? ¿De lo que uno se "olvida" al entrar no más o lo que le "recuerdan" adentro? Y por favor, Balie, que no estoy ironizando ni despreciando artificios mejor utilizables en otros menesteres. Estoy hablando en serio, tratando de ver hasta dónde llegan cada uno de los voladores de luces. Porque, o yo estoy totalmente equivocado, o aceptemos que GE es cualquier cosa menos feliz en la formulación de sus planteos. Pero no; seamos rigurosos; él pide que se trate de entender y revelar las contradicciones en su proceso; por lo tanto, como es drástico en exponer que la forma es la manera cómo se conceptúan los contenidos, y yo eso lo comparto a ojos cerrados, trataremos de seguir desde adentro esos razonamientos, aunque se enoje.

¿Por qué no resisten un mínimo de análisis? ¿Por qué cuando uno los amplía en la proyección se tornan hasta grotescos con un poco de imaginación? Lo digo con franqueza: en más de un momento bordea un voluntarismo de la más rancia estirpe. Porque para pensar dialécticamente no es necesario ser desordenado; empelotamiento no es contradicción permanente, desarrollo por contrarios, y sí a veces diversificación y enmascaramiento, esfumaturas. Entonces hay que hacer saltar en añicos los espejitos relumbrantes y las superficies e interpretar, buscar los requiebres y los pies de barro de algunas tesis que usa como pilares. Como una que larga medio de costado y a la pasada, poniendo en un mismo paquete, de un viaje, conceptos como vanguardia política y estética, conciencia política y nivel cultural. Estonces, además de voluntarismo, a uno como que le queda la sensación de que no hace eso porque las da por sabidas sino porque habla a media lengua. ¿Eso significa que es necesario el ejercicio de cierta imposición y de cierta coerción en el suministro de valores por parte de una minoría (en el sentido que GE usa el término) que asume ciertas representaciones? ¿La sinonimia que hace entre estética-placer está fundamentada sobre las falencias y falta de utilidad demostrada por otros métodos en la comunicación y para la asimilación de esos nuevos valores?

No sé si alcanzo a tocar el fondo del asunto, pero me parece que las preguntas son válidas. Caso contrario uno no se toparía, cada dos por tres, con esas constantes dicotomías; no llegarían a plantearse esas diferencias entre el público (más parece tratado, de esa manera, un hato de ovejas) y las "vanguardias" que se proponen, con el rigor de una necesidad, a la que llegan como conclusión y no de la que parten la lucubración de las nuevas dosis a administrar. En buen romance, nuevamente la extrapolación productor-receptor. Porque aunque se pretenda sistematizar y dar cauce a una relación diferente entre autor-espectador, entre aquél y su equipo técnico, buscando registros más amplios y ricos (tarea encomiable y digna de los mejores auspicios y a intentar, pero cuidado con sacralizarla), sustancialmente el hecho creador final, en sí, no ha sido mayormente alterado. El autor, los autores, menos influenciados, más influenciados, siguen siendo los que deciden. Se nos dice: es la realidad toda la que ha cambiado. Si, ¿y qué? ¿Antes no dijimos para combatir a los energúmenos de las Torres de Cristal, que a la historia no se le escapa ni corriendo, solamente con la muerte, y que a la larga, por un costado o por el otro, se terminaba imponiendo? Ahora resulta que hay que ir a buscarla. O a chequearla. O a constatarla. ¿Qué pasó, cambió o desapareció? Antes la relación era tácita, transitaba por un cuasi libre juego de condicionamientos: claro, las organizaciones sociales estaban asentadas, se disfrutaba con la holgazanería de la "espontaneidad" de las manifestaciones; después, como es lógico, a unos cuantos se les subieron los humitos y creyeron que el don o la facultad de crear otorgaba derechos hasta para interpretar la meteorología; se comprobó fácilmente, es un hecho, que la libertad pura no existe y que joden los resabios pequeño-burgueses, pero ahora, con otros subterfugios, la inexistente dualidad individuo-sociedad la tenemos otra vez enfrente cuando creíamos que habíamos comenzado, aunque sea un poquito, a dejarla atrás. Se dice: la ideología. Claro, lo sabíamos: siempre fue el mismo problema. Antes y ahora. Pero pasa que los artistas no cuestionan la ideología, sino los valores. Y lo hacen a través de los marcos que tal o cual ideología, antes o ahora, proponen como paso de marcha, y ha quedado fehacientemente demostrado que nunca las presuntas "veleidades personales" se han hecho carne si no existe un sustrato compartido. ¿A qué se teme, entonces? ¿A qué se combate? ¿El cine ya no es más arte y entonces lo tenemos que considerar sólo culturalmente, como un medio de comunicación que transmite contenidos concretos? Nadie, menos yo, va a oponerse a que se realice esa operación de talar el monte, como pretende GE, y que consistiría en derrumbar y mostrar las intermediaciones y trampas usadas por el cine, mostrar lo que está de la cámara para atrás. Bien; pero. ¿para qué?

Si no me equivoco, a pesar de que se asegura de antemano enfáticamente todo lo contrario, una supuesta desmitificación para luego mitificar otra vez. Mirá si no: "El placer que nos proporciona una película es la de crearnos una pausa en la lucha de clases". Releé para ver si me equivoqué y vas a ver que no, que es textual. Fíjate bien; "una película", una cualquiera, mierdosa o no, lo mismo da; la única condición es que haya sido concebida bajo los cánones "tradicionales". ¿Qué hacer de aquí en más, qué es lo que han perseguido siempre todos los cineastas de izquierda? "Mostrar la lucha de clases y revelar la heterogeneidad del público". Magnífico: primero, por una pirueta teórica, lo "homogeneizamos", después vamos y le realizamos una operación contraria. ¿De qué forma? El "cine imperfecto" era una respuesta: ahora, con la carta, nos enteramos que no sólo leemos con atraso y escribimos con más atraso todavía, sino que no es la única, que puede asumir otros ropajes, incluso el de los "modelos ya existentes". Y esto, como vos y yo lo hablamos una vez, es ineluctable, hay que asumirlo como un hecho que no se puede dar de otra manera; así que nadie presuma de "tranquilizar" inquietudes ni de lanzar noticias bombas, porque a lo sumo no ha hecho más que poner las cosas en su justo lugar.

Pero sigamos: aún nos aguarda otra sorpresa. Esta: "Casi siempre, cuando reflejamos la lucha de clases, se escamotea el placer, y cuando ofrecemos el placer, se neutraliza la lucha de clases". Tal como lo escuchaste. Dándolo vuelta, traducido a un lenguaje mucho más prosaico, es lo que veníamos constatando sin necesidad de ayuda teórico-ideológica alguna, ya que somos parte del vulgo "público": que en un caso nos aburrimos, como ostras y que en el otro nos divertimos (a veces) a lo loco. ¿Qué hemos estado haciendo, los amorfos cuando no "burgueses dilettantes"? Lo que creíamos, ingenuamente, que se hace en todos los países, tanto en los capitalistas como en los socialistas: cada vez que podemos ir y "olvidarnos" de las luchas cotidianas, "neutralizando" nuestra conciencia social. Qué lástima: creíamos que era sano esparcimiento (a veces), pero resulta que estábamos pecando (siempre).

"Es urgente resolver esta situación", plantea seriamente GE. Con cautela, despaciosamente y tratando de seguirlo, uno pregunta: ¿cuál situación?, ¿la de encontrar una fórmula para representar una "lucha de clases placentera"?, ¿o acaso la de encontrar la fórmula de un placer nuevo que no deje secuelas tan nefastas? Y ante esto no hay que olvidar lo que puntualizamos antes: GE nos habla de una "vanguardia" que se "propone", visto y considerando que "las masas" no tienen su mismo "criterio estético", la hechura de un "cine popular" que rompa la dicotomía arte popular-arte elitario, es decir, se otorga la prerrogativa de producir (eso sí, en "complicidad" no tanto con la clase trabajadora en "masa" sino más bien con "los que luchan", lo que le va a permitir "un diálogo para que el pensamiento y la sensibilidad no se detengan") un nuevo "arte popular". Pero como "las masas" se nos señaló, no tienen desarrollado el famoso "criterio estético", no es de mala fe suponer que las nuevas producciones se tengan que ajustar a ese "subdesarrollo". ¿No la escuchamos ya alguna vez esta proposición, aunque en otros términos y en otras circunstancias? ¿No hay aquí, otra vez, una lamentable confu-



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

sión de lo "popular"? ¿De qué se nos está hablando?, ¿de contenidos o de cantidades de individuos para disfrutarlo? Porque si de lo primero se trata, junto con las nuevas necesidades expresivas que implica, estamos totalmente de acuerdo. Pero si de lo segundo, allí la demagogia y el paternalismo hacen su agosto. GE hace del *todos* o *nadie* la cuestión principal; lo hace partiendo del *pocos* actual, el que efectivamente imprime y condiciona en cierta manera la producción artística; pero la "democratización" excelsa a la que parece tender lo confunde y hasta lo irrita, lo hace olvidar que, cuantitativamente, hasta ahora en todo tipo de organización social, el arte es "elitario", que hay un *plafond* que puede ser ampliado y que, aun de hecho, en esta misma sociedad capitalista de nuestros días, lo ha sido, con el acceso de vastos sectores de capas medias y aun sectores populares, pero que las obras más acabadas siempre tienden un poco como a constreñirse dentro de círculos más restringidos, hecho que no debería asustar ni alarmar a nadie. Eso sí, compartimos la inquietud con GE de que a estas tentativas habría que despojarlas de lastres clasistas, seudoartísticos, formalistas al cuete, etc. Como también precisar con más claridad los destinatarios; pero él, apresurado, es el que homogeiniza al público: primero quiere diversificarlo (un cine para "los que luchan"), después corre de vuelta el fratacho ("cine popular de distinto signo" para las "masas"). Algunas experiencias socialistas, como la de Polonia, enseñan que hay un gran circuito amplio de cine y otro más específico, restringido, donde se exhiben producciones de otro tipo. Acceso a los dos tiene todo el mundo: es cuestión de criterios; pero creo que de eso no debemos concluir que hay allí "elitismo", "segregación", persistencia soslayada de clasismo, etc. Por el camino que marca GE para resolver su "situación" placer vs. lucha de clases, caemos en extremos no por ridículos menos demostrativos. Como lo que hace poco, en público foro, asestó en voz alta un realizador autoenrolado en lo que él llama "cine militante": lo que sería necesario para la revolución, dijo, y para ganarse a las masas, es que surjan aquellos cineastas revolucionarios capaces de hacer el *Simplemente María*, la *Natacha* y el Sandro de izquierda. Y juro que lo dijo en serio: no se puso ni así de colorado, y esta aberración populista, por supuesto, no se la imputo a GE, pero él debe reconocer que sus formulaciones caminan por ese filo de la navaja.

Pero no; de existir esa "solución" sabemos que nos lleva inevitablemente a la alienación otra vez, aunque ahora por la puerta de atrás y ornada con banderas. Y no. A pesar de que la lógica que implanta GE parece querer llevarnos hacia allí, no. Sinceramente, no. Pero esta negativa es válida en la medida en que lo que escribió en marzo del 71 también sea válido en octubre del año pasado, que es cuando despachó la carta para Luisa. Porque en *Cine cubano* 69/70 le publicaron otra nota. Allí habla de la necesidad de un "cine popular" y no ya "imperfecto", sino "militante". Pero no voy a hacer cuestión de apellidos: el sujeto es el mismo, aunque debo reconocer que lo encontré un tanto cambiado de atuendo: es una realidad en sí mismo y se autocontempla en una placa radiográfica, seriamente preocupado por una osteomielitis incurable. "Hasta ahora nos hemos apoyado en el cine para entender la realidad. Es necesario apoyarnos en la realidad para entender al cine", preconiza desde el principio para no dejarnos dudas, otra vez a caballo de las dicotomías: las *dos* realidades siguen ahí. Ahora una ya es cinematográfica y GE se nos cruzó de vereda. Pero vamos al meollo de la proposición: "Hacer resistencia al cine actual no quiere decir que el cine militante, además de la información, tiene la necesidad también de cuestionar directamente las formas, las mediaciones y estructuras del cine actual". La intención es mostrarle eso al público, desmitificar lo que puede tener de mítico y alienante. Macunado. También de acuerdo en que la forma es la manera cómo se conceptúa el tema "o, si se quiere, el contenido". Sí. Pero al avanzar nos encontramos con que GE, en este otro recoveco, ha dado un paso atrás: la actitud que asume ya no es francamente contestataria, sino mucho más dependiente de lo que hacen los otros (lo "tradicional") o de lo que ya está hecho. Voy a lo siguiente: de allí se desprende que más que entregarle algo nuevo al espectador y a partir de allí —como creo que está tácito en la tesis de la "tercera imagen" de Eisenstein o en lo que los italianos llaman "discurso", ese diálogo no por secreto, misterioso entre el mensaje y su receptor— elaborar toda una nueva relación dialéctica; más bien primero al espectador habría que extirparle algo. ¿Cómo? Cuestionando las formas expresivas actuales, los moldes, pero desde el lenguaje, porque, como vimos, el cine no es ya un modo de expresión, sino una realidad en sí mismo, así que no hay tutía... Y a mí esto me suena a morisqueta frente al espejo y después quedarse mirando y pensando qué hice. Con una alternativa nueva, es cierto: en público, en "complicidad" con él.

En lo que a intervenciones quirúrgicas se trata, seriamente dudo si el paciente a operar debe ser el público o los jóvenes realizadores. Y esto muy en serio. Y que después GE no aparezca tirando pelotas de emboquillada, buscando torpes parentescos con los "burgueses llorones" que creen que su cuestionamiento en tanto tales es hacer desaparecer a la especie humana. Esa variante la conocemos: otra vez el falsete para hacer aplaudir a la galería. Si de parentescos se trata, que no venga a mostrarnos este nuevo "pariente" como otro hijo de una virgen y que bajó de una estrellita: tiene un remanido árbol genealógico, el que está tan pisado por los perros de todas las razas que no es como para andarse ufanando del pedigree. Con otras palabras, con otras intenciones, quizás, se lo hemos escuchado a Goddard y seguidores; en otros terrenos, a babiecas que tenemos en casa y que todavía suspiran recitando esquemas de contramano y sacados a escondidas y de contrapelo de Lévi-Strauss. ¿Qué es lo nuevo? Nos parece escuchar los gritos enfurecidos; los "cómplices", la "vanguardia", "los que luchan". Y sabes bien, Balie, que ni subestimo ni miro con naricita fruncida, sino que cuestiono la validez de los que se creen los "nuevos emisarios", los "nuevos intérpretes", y que vengan a vender como producto novísimo, como nuevo "arte popular" y "revolucionario" lo que en realidad, cuando vemos lo hecho, no es ni lo uno ni lo otro. ¡Como si Violeta Parra hubiera necesitado hacer públicos exorcismos del formato "cueca al sauce" o del "tonada a los ojos negros" para crear todo un nuevo sentido musical y poético, de honda raigambre y arraigo popular, por lo demás universal hasta los tuétanos! ¿Quiénes son los "esteticistas"? ¿Los que confunden las formas de "lo pupular" y pretenden otra vez homogeneizar, aunque ahora endulcorando el formato en una nueva *mass media*? ¿O tal vez los que creemos que con la captura y el dominio de los instrumentos que se expropiarán a los jerarcas será posible ir empezando a develar todo un nuevo sentido de lo trágico y, a la vez, simultáneamente, ir creando todos los nuevos instrumentos que las necesidades —¡no las imposiciones teóricas!— nos vayan exigiendo? ¿O nuestro "elitismo" consiste en ponernos una escafandra en la cabeza y sostener a pie juntillas que lo que viene de otros lados, a lo que no es tan "popular", no sirve para nada, hay que tirarlo al tacho de la basura, no mostrarlo, dictaminar nosotros qué es lo bueno, qué es lo malo, qué lo sano, qué lo nocivo? ¿Qué novela, qué película, qué concierto, qué cuadro, alteró un régimen social por sí solo? ¿Dónde está lo reaccionario, en la resultante poética de una obra o en las concepciones ciudadanas de su creador? ¿Para qué crea un hombre si no es precisamente para superar esas contradicciones en busca de un absoluto, él, que es igual de efímero que cualquier otro ser humano? ¿Qué hay que cambia el criterio y el sentido en que el artista se ha venido y aún en muchas partes del globo se viene desenvolviendo? ¡Pero, claro, hombre! Aunque no —y que rebuznen nomás— para instalarlo en otro cerquito y sí para que, en las nuevas condiciones que le permite una organización social más justa, en lo artístico y en lo no artístico, pueda proyectarse el hombre más ampliamente en esta constante lucha que es la historia.

Esto, que se cae por lo obvio, como se ve, no lo es tanto; cada vez que abordamos el tema lo topamos inevitablemente. ¿Por qué será?, me pregunto. ¿Claman al cielo algunos burguesitos llorones en nombre de la libertad, que no es más que la pérdida de sus privilegios? Que lloren y que se jo-



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

dan. Personalmente me suena igual ese llanto que la verborragia de los nuevos Colones que quieren parar el huevo de "lo popular". Así que discutamos sanamente nuestras propuestas; démoslas vuelta; hurguémoslas sin temores ni prejuicios; es nuestro deber y nuestra obligación, del mismo modo que lo es no por discutir y tratar de seguir abriendo caminos panza arriba, al sol, en una mera actitud "pensante". Por lo tanto, tratemos de dejar de lado las zancadillas y eso de jugar al Martín Pescador y proponer la opción rosa o clavel. Y también bajemos al arte del falso pedestal de estatua que le ha levantado la burguesía; pero no creamos que porque después podamos cagar encima de su cabeza estaremos haciendo una tarea revolucionaria, cuando mucho será pobre imitación de lo que hacen las palomas de plaza instintivamente. También creo que estás de acuerdo conmigo en que hasta ahora nadie haya encontrado la receta para hacer entretenimiento y lograr borrarle al "público" la vida cotidiana; sospecho que de haberse logrado ya la tendrían patentada los yanquis, el susodicho tendría más plata que Chaplin y nosotros no estaríamos donde estamos: discutiendo esto. Al revés, si alguien cree que con dos horas de "lucha de clases divertida" o "entretenida", de cuestionamiento de estructuras lingüísticas de imágenes desde el "dramón lacrimógeno" o desde el "western", una o dos veces por semana, "es hacer la revolución en el cine" o un feliz intento de la vanguardia política hacia una "cultura popular", bueno, tímidamente digo que no me parece que tenga mucho asidero, aunque sí reconozco que como búsqueda y exorcismo individual en pos de nuevas formulaciones expresivas sea un excelente ejercicio, un paso necesario que hay que quemar. "Nadie larga nada afuera si no tiene nada adentro", cantó alguna vez, y para siempre, don Atahualpa Yupanqui, que por cierto también algo pesca en estos menesteres del arte popular. Por eso es que si nosotros igualmente buscamos en filmes no comerciales, realizados a la que te criaste por falta de medios, nuevos valores culturales, formas incipientes, no por eso nos postramos en aplausos y en falsas admiraciones, tomando como valor todas las imposibilidades de producción. ¿Por qué? Porque hemos visto más de uno, hecho a los ponchazos, sin plata y con esfuerzos, que no tiene nada que envidiarle al otro, al de los "grandes costos". Del mismo modo, no veo la necesidad de adherirse a alguien solamente por compartir consignas y después asegurar que es la "nueva cultura". Como tampoco la de creer en todos estos nuevos bluffs que empiezan con diez manifiestos, cuatro reportajes y, a lo sumo, un cortometraje; o en el otro, mucho más jerarquizado, que consiste en la ópera prima, con premio en algún festival europeo, y en los consiguientes chorros de tinta que después se desperdigan en las respectivas revistas. Aunque por un circuito diferente, no pocas veces estamos inventando nuevos mitos. ¿O me equivoco?

Ahora, como siempre, a la hora de las despedidas, uno empieza a lamentar lo tarde que es, cómo pasa el tiempo y todo lo que quedó sin decir. Porque un poco como que sospecho que después de estas dos cartas el paquete del asunto quedó tal cual. ¿No es cierto? O sea, qué cine, cómo; si la imagen podrá suplir o igualar a lo conceptual de la palabra, si la fractura sobre la que se apoya el arte tal como lo conocemos hasta hoy día desaparecerá junto con todas las sociedades explotadoras; si en esos nuevos días sobrevendrán nuevas formas expresivas, tan radicalmente diferentes, que generarán obras de un signo de un alcance que un poco como que se nos escapan sus contornos; si el avance de la técnica y de la tecnología —como pregonan los fans occidentales de la cibernética— están arrinconando a cada expresión artística en los códigos de su propio lenguaje, matándolos de a poquito o, como vaticina GE, las computadoras llegarán "a auxiliar perfectamente a los insaciables e incansables manipuladores de las ideas y de los sentimientos de los hombres"; si en todo ese largo camino que aún nos falta por recorrer hasta ese entonces no será válido buscar un sentido propio de lo trágico y de nuestra propia representación (para cada cultura, no desde *la cultura*, como dice GE), el que hasta ahora se nos ha desvirtuado —en todos los órdenes— porque lo normal ha sido volcarlo en moldes prestados, literarios o dramáticos, sometiéndolos a corsets para que nos entendieran otros ojos y no los nuestros antes que nada, y sin que esto signifique caer en otra dependencia, como es andar decodificando ajenos como si fueran los únicos o los inservibles, en esa especie de moderna paleontología que ahora está tan en boga y que no sirve (hasta que demuestren lo contrario) ni para fabricar llaveros de cuero.

Y a esto, amigo, no se le responde con disquisiciones sesudas ni se lo legisla con apotegmas; se lo contesta con obras; el resultado brotará de una síntesis entre logros, caminos abortados, intentos fallidos, falsas luciérnagas, etc.; pero con hechos, no con presunciones hipotéticas ni recetas con consignas que encima que no sirven para lo específico, las compartimos y las sabemos de memoria. O sea que lo veo un poco como la invitación al combate que hacía el poeta, luego de ver pasar el cortejo fúnebre por la puerta de su casa.

Pero esta vez me voy a despedir de pie, sin sentarme a ver si ya viene el cadáver de la última estética, porque este tipo de metáforas de Marechal no sólo parece que produce escozores y eczemas, sino que excita tanto a la necrofilia como a los malos entendidos. Por lo demás, nunca pensé que para ser padre primero había que realizar un curso exhaustivo sobre autopsias y alguno que otro seminario rápido sobre homicidios.

Chau. Y un abrazo grande con la esperanza de que las discrepancias y las discusiones no sean obstáculo sino un aliciente en la gran tarea en común a realizar. Hasta pronto.





Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

**BIBLIOTECA DE LA ESFINGE**
**Psicoanálisis y Ciencias del Hombre**

*Dirigida por Raúl Sciarretta*

1) PSICOANALISIS DE LAUTREAMONT
**Enrique Pichon Rivière**
2) DIARIO DE MI ANALISIS CON FREUD
**Smiley Blanton**
3) DEL LADO DEL PSICOANALISTA
**Varios (Estudios Freudianos Nros. 1 y 2)**
4) HOLDERLING Y LA CUESTION DEL PADRE
**Jean Laplanche**
5) INTRODUCCION A LA LECTURA
**Oscar Masotta**
6) LA TRANSFERENCIA
**Michel Neyraut**
7) DEL LADO DEL PSICOANALIZANDO
**Varios (Estudios Freudianos Nº 3)**
8) IDEOLOGIA Y ENIGMA
**Eugenio Trías**
9) LAUTREAMONT
**Gastón Bachelard**
10) ESBOZO DE UNA TEORIA LEXICOSEMANTICA Para un análisis de un texto político
**Denis Slatka**

•

**EDICIONES CORREGIDOR**
**Talcahuano 459**
**Buenos Aires**

***Editorial LAIA***

**FONOLOGIA GENERAL**
ZARKO MULJACIC
Revisión crítica de las nuevas corrientes fonológicas

**METODOLOGIA DE LAS CIENCIAS SOCIALES**
RAYMOND BOUDON Y PAUL LAZARSFELD
Volumen II: Análisis empírico de la causalidad.

**LA CUESTION AGRARIA**
KARL KAUTSKY
Estudio de las tendencias de agricultura moderna y de la política agraria de la socialdemocracia.

**LA CRISIS DE LA SOCIOLOGIA**
RAYMOND BOUDON
Sociología de la sociología. Epistemología. Cuestiones de método.

**ECONOMIA POLITICA DEL RENTISTA**
NIKOLAI BUJARIN

**VIDAL I. BARRAQUER, EL CARDENAL DE LA PAZ**
RAMÓN MUNTANYOLA

**EL SEXTO**
JOSÉ M. ARGUEDAS
Con prólogo de Mario Vargas Llosa

**CARTAS SOBRE EL CAPITAL**
K. MARX - F. ENGELS

**ESCRITOS (1968 - 1970)**
LOUIS ALTHUSSER

**Constitución, 18-20**
**BARCELONA 14 - ESPAÑA**



# REFUTACIONES A LA TEORIA DEL TERCER CINE

Por Bernardo Borenholtz

*Introducción*

Los realizadores de LA HORA DE LOS HORNOS, Solanas y Getino, pretendieron teorizar una estética Latinoamericana referida al cine, al arte y la cultura en general. Lamentablemente la tarea propuesta no se puede reputar como satisfactoria debido a que la conceptualización de la realidad que realizaron ha sido en la mayoría de los casos errónea, contradictoria en sí misma y con la realidad y por último dogmática. Se pueden imputar estos resultados a la falta de profundización del materialismo histórico y dialéctico referido a los temas estudiados, y por ello el desemboque en una concepción más idealista que materialista de la realidad. No obstante lo afirmado, es clara la intención de los mismos de querer explicar la realidad para modificarla revolucionariamente, como su intento de apoyarse en el conocimiento materialista de la misma para conceptualizarla. Pero en el terreno del conocimiento los errores o las confusiones implican situaciones graves que de no esclarecerse conllevan con certeza una derrota en la acción que se pretende instrumentar.

En principio es necesario aclarar que la denominación de Tercer Cine, aunque encierra una imagen simbólica de referencia geográfica al Tercer Mundo, debe su denominación —para los autores— al desenvolvimiento histórico propio del cine. También resulta imprescindible aclarar que, aunque el título de tal teoría está referido a un sólo escrito, HACIA UN TERCER CINE, el estudio de la misma debió abarcar a otros dos trabajos: CULTURA NACIONAL Y CINE y EL CINE COMO HECHO POLITICO. Lo dificultoso de la tarea ha estribado en las continuas contradicciones en que incurren no sólo entre escritos sino también dentro de los mismos, las que se transcribirán para el posible cotejo por el lector.

A los fines de una ágil identificación se señalará en todos los casos la página respectiva que corresponde a CINE, CULTURA Y DESCOLONIZACION, ED. SIGLO XXI. Año 1973). En cuanto a los subrayados de las citas corresponden al autor del presente, salvo que se indique expresamente que pertenecen a sus autores.

*¿Tercer Mundo = Tercer Cine?*

Una de las características más sobresalientes de estos escritos es la decidida autovaloración apológetica que hacen de ciertas películas a que se refieren y de la corriente que integran. Respecto de esta última dicen: "... el nacimiento del Tercer Cine significa ... el *acontecimiento cinematográfico más importante de nuestro tiempo*" (pág. 90), y de las obras a que se refieren, que ya veremos luego cuales son, sostienen: "El cine militante (que también veremos como lo entienden) pasó de este modo a ser el *cine nacional por excelencia,*



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ya que por el momento se carecía y se sigue *careciendo de otras expresiones cinematográficas culturalmente válidas, que no sean las explícitamente políticas*" (pág. 138). Esta característica de forzar la realidad por los conceptos o por el lenguaje negando valores culturales a otras obras cinematográficas que las que ellos consideran o hablar de (pág. 78) "La cámara es la *inagotable expropiadora de imágenes-municiones*, el proyector es un arma *capaz de disparar 24 fotogramas* por segundo"; o: "... hacer de nuestro *filme* una *bella arma que dispare a blancos*" (pág. 52), o que se trata de "filmar con una *cámara en la mano y con una piedra en la otra*" no son más que primeros ejemplos del idealismo filosófico con que los autores observan y teorizan dicha realidad.

Es con dicha ideología que los autores explicitando el Tercer Cine se preguntan (pág. 69): "¿Qué otra alternativa que el salto a un tercer cine *síntesis de las mejores experiencias dejadas por el segundo cine*?" El Tercer Cine vendría a ser la síntesis dialéctica de un primero y segundo cine y de sus objetivos dicen (ídem): "El cine será ... *una prioridad que es la transmisión de aquellas ideas*, de aquella concepción, que sirva en lo que el cine pueda hacerlo, a liberar a un hombre alienado y sometido". Veamos cómo se arriba a la síntesis y cuáles son las ideas.

El primer cine sería (pág. 66): "... aquél que desde las metrópolis se proyecta sobre los países dependientes y encuentra en éstos sus obsecuentes continuadores". Estaríamos ante el cine chato y mediocre, ocultador de las realidades mínimas. En cuanto al Segundo Cine (pág. 66), éste significaba: "... un evidente progreso en tanto reivindicación de la *libertad del autor para expresarse* de manera no estandarizada, en *tanto apertura o intento de descolonización cultural* ...". Pero este cine que sería la antítesis del primero, según los autores (pág. 67): "... generó una *equívoca ambición*: la de *aspirar a un desarrollo de estructuras propias* que compitieran con las del primer cine, *en una utópica aspiración* de dominar la «gran fortaleza»" (cita de Jean-Luc Godard, comillas de los autores). Y entonces lo caracterizan ideológicamente de esta manera: "Esta *tentativa reformista, típica manifestación de desarrollismo*, expresada en el *intento de desarrollar una industria del cine «independiente» como manera de salir del subdesarrollo cinematográfico*, condujo a *importantes capas* del segundo cine a *quedar mediatizadas por el condicionamiento ideológico y económico* del *propio sistema*" (ídem).

No obstante reconocer el valor de apertura o intento, en varios casos podemos decir resultado, de descolonización cultural, terminan negándolo porque la aspiración de desarrollar una industria cinematográfica que destruyera o suplantara a la del primer cine no sólo era utópico sino además reformista. ¿Por qué?: porque para los autores el desarrollo de una industria representa una manifestación burguesa desarrollista y que según ellos condujo al resultado de quedar condicionados económica e ideológicamente al sistema vigente.

La primera asociación que se nos puede ocurrir es aquel famoso editorial del diario "*La Prensa*" ante el intento de Perón de crear una flota mercante de importancia, cuando desde el título anatematizó "GAUCHOS AL TIMON". Se pretendía mediante la fuerza de la publicación interferir en la conciencia del pueblo acerca de la necesidad de un desarrollo naval autónomo. Los autores abordaron el problema desde el mismo ángulo. Negaron al Segundo Cine, porque no obstante intentar y obtener resultados descolonizantes, los mismos quedaban mediatizados por "aspiraciones reformistas", como ser procurar un desarrollo industrial.

Si partimos de la premisa incontestable de que el cine desde su producción como de la producción de los elementos que lo posilibilitan realizar y proyectar es el resultado de la utilización de tecnología de alto nivel y sofisticada, sólo posible de ser producida por países altamente industrializados, resulta una actitud ingenua y contraria a lo que se intenta conseguir, no luchar por alcanzar dicha industrialización o la mayor parte de ella. Entonces la impugnación a dicho cine es incorrecta y lleva a un atraso que luego inexorablemente se paga, como en realidad se pagó y se está pagando.



Mientras los autores sostenían estos principios, Glauber Rocha manifestaba en ciertos círculos que los cineastas brasileños intentaban, silenciosamente, en la actual etapa del Brasil, asegurar la base industrial cinematográfica brasileña, para que luego en la etapa histórica, que sin lugar a dudas sobrevendrá, encontrarse en una posición inmejorable para seguir produciendo un cine libertador de alta calidad estética. Esta política brasileña se traduce en que la mayoría de los realizadores brasileños siguen produciendo en el Brasil películas de cierto contenido.

Si los realizadores del Segundo Cine quedaron mediatizados por condicionamientos ideológicos del modo capitalista de producción, resulta otra ingenuidad considerar que se llegó a ello por intentar desarrollar una base industrial. *Dichos realizadores llegaron al cine con una ideología burguesa* (por supuesto que no todos) y trataron, en la mayoría de los casos, de *expresarse con dicha ideología*. Lo que no impedía, en muchos casos, expresar intentos o resultados de descolonización. Si hubieran arribado con una ideología revolucionaria los que no la tenían, lo mejor que podrían y deberían haber hecho, además de excelentes obras descolonizadoras, es desarrollar una sólida base industrial. Fue en la mayoría de los casos una incapacidad para resolver situaciones extremadamente dificultosas y adversas.

No obstante la negación, en parte los mismos autores lo reconocen cuando sostienen: (pág. 138) "... no es sólo producto de la situación de censura y de represión existente, ni de los problemas económicos productivos también reales, ni de la falta de adecuados canales de difusión, sino también de la *carencia de realizadores ideológicos y políticamente descolonizados capaces de enfrentar seriamente esas dificultades*".

Son los mismos autores lo que en parte explican el fenómeno. La carencia de ideología, la pertenencia a una ideología pequeñoburguesa o la adscripción semiconsciente al mundo de los valores de la burguesía, con todo lo que ello significa, ha sido la verdadera causa del condicionamiento que refieren.

Nosotros podríamos ratificar lo dicho. Fue la correspondencia con una ideología previa. Queda claro entonces el profundo error por parte de los autores, en descalificar el intento de salir del subdesarrollo industrial cinematográfico imputándolo exclusivamente a los condicionamientos del sistema, que también existieron y existen, en vez de señalar la ideología de los actores del proceso.

Pero este error no es casual. Nace en la propia formación ideológica de aquellos y por ello arriban a estas conclusiones. Veremos cómo y por qué.

### *Categorías del Tercer Cine*

Solanas y Getino establecieron bajo este título en su escrito del Tercer Cine diversas categorías, señalando en la mayoría de casos como oposición-negación de otras que mencionan. Sin embargo en todos los escritos incluyen nuevas categorías, al mismo tiempo que contradicen o niegan las que establecieron. Por ello haremos el inventario de las que importan, como de las contradicciones que en sí mismas encierran o la crítica que desde afuera se les puede hacer. De todas maneras vale puntualizar que las mismas no se originan en el concepto materialista de infraestructura y superestructura, y es por ello entonces la causa de la confusión y el oscurantismo que muchas veces encierran.

Estas son:

Cine artesanal opuesto al cine-industria; cine de masas opuesto al cine de individuos; cine de grupos operativos opuesto al cine de autor; cine de guerrillas opuesto a un cine institucionalizado; cine acto, cine acción opuesto al cine espectáculo; cine a medida del hombre nuevo opuesto al cine hecho para el hombre viejo (pág. 88); cine documental o de conocimiento opuesto a cine de ficción; cine indigerible para el sistema opuesto a cine digerible para el sistema; cine que otorga amplitud democrática al sistema opuesto al cine que no se lo otorga; decir lo necesario opuesto a decir lo posible; espectador activo opuesto a espectador pasivo; obras con síntesis de belleza y militancia opuestas a obras que no lo



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

son; cine militante y cine de descolonización; irracionalidad y antidialéctica en la Historia; el filme como objeto y como no objeto; cine en un país liberado y en un país no liberado; mostración del proceso opuesto a obra concluida.

*Cine versus Demonios*

Aun en las contradicciones, uno de los mayores valores de los autores es su fino olfato para el señalamiento de situaciones o realidades. Antes de pasar al análisis de las categorías corresponde destacar un comentario de aquellos, el que se verá, deviene una categoría fundamental de ideología y una constante en la que se hunden. Mencionando al populismo y a los intelectuales del Río de la Plata, dicen: "... con el agravante que viene contaminado por *ese vago sentimiento de culpa y de autoflagelación que caracteriza a gran parte de los autores y de la intelectualidad rioplatense.* Acá —refiriéndose a la ideología populista— *no se le ofrece la fe en nada, el mundo es una cosa hermética sin salidas,* todos *estamos con los excrementos hasta el cuello, si alguien osa dar un salto corre el peligro de ahogarse* o *ahogar a todos en el gran pozo séptico que sería la realidad nacional*" (pág .51). La visión, en esta forma de la realidad atribuida sólo a los populistas, y el vago sentimiento de culpa y autoflagelación conlleva en muchos intelectuales, no sólo rioplatenses, a una ideología profundamente idealista que los arrastra a pensarse siempre en pecado y en la necesidad de repararlo mediante la autoflagelación que les salve y purifique el alma. Esta situación en los campos artísticos o políticos los conduce a negar el origen de clase y de ideología, a no asumir plenamente la libertad y la posibilidad del cambio desde lo que es la realidad global y objetiva, y también personal, sino a considerarse pecadores que deben negar y destruir el "mal" que hay en ellos y en la "realidad". En vez de propugnar una práctica libertadora en la política o en el arte pretenden inconscientemente una práctica teológica.

Inmediatamente veremos cómo se aplica esta ideología.

Retomando, podemos apreciar porque los autores le imputaron al Segundo Cine su aspiración reformista de desarrollar una industria cinematográfica. Ellos reivindican el cine artesanal. Aunque no explicitan qué quieren decir con lo de artesanal, el término es suficientemente conocido y debatido como para no poderlo hacer nosotros. Pretenderían que se realice una práctica, como la cinematográfica esencialmente industrial, basados en principios artesanales.

No se puede negar valor a aquella obra excepcional que alguien intente realizar dentro de los cánones del más crudo artesanado. Pero: ¿puede ser ésta la base de la actividad cinematográfica general?; ¿no significa perpetuar la dependencia económica y cultural?; ¿no es esencialmente un planteo ideológico colonizado? En la Argentina y en todos los países del Tercer Mundo: ¿no ha sido suficientemente debatida la necesidad de la industrialización como base prioritaria para romper la dependencia? Las respuestas a estas preguntas son claras: no importa el sistema económico que se encuentre vigente frente a la "opción de hierro" como es la de procurar romper con la dependencia económico-industrial-tecnológica que significa también e irreversiblemente romper con la dependencia política y cultural. Si viviendo en un país con un modo de producción capitalista se sostiene que se debe industrializarlo recién cuando la clase obrera conquiste el poder, y mientras tanto continuar en el artesanado, es predicar lisa y llanamente la ruina histórica de ese país.

Así también cuando oponen cine de masas al de individuos, grupos operativos al cine de autor, cine de guerrillas al cine institucionalizado, crean, además de oposiciones ficticias, falsas categorías.

En principio es ficticio y falso oponer individuos a masas. Los mismos autores dicen respecto de este último término: "Puede realizarse una película «para el pueblo» o «para las masas» en general, *pero estos términos son de algún modo abstracciones*" (pág. 150, las comillas son de S. y G.). ¿Cómo es posible que se opongan individuos a masas, cuando los mismos autores nos dicen que son abstracciones?; ¿cómo es posible sostener esta oposición cuando LA HORA DE LOS HORNOS; EL CAMINO HACIA LA MUERTE DEL VIEJO REALES y EL FAMILIAR, la primera y la tercera, obras de los autores, son productos individuales? Realmente no tenemos respuesta.

Veamos lo que pasa con el cine de autor que Solanas y Getino condenan en la Argentina a la hoguera del reformismo. En principio lo oponen al de grupos operativos. Pero, ¿los grupos operativos no devienen autores cuando realizan su obra? Y además qué significa esta oposición: ¿por qué la oposición?; ¿es que cuando los autores no son grupos sino individuos (circunstancia que por otra parte no se da en el cine) no es válida una obra inscripta en un intento o resultado de descolonización?; ¿las obras no valen por los resultados que consiguen? Creemos sinceramente que la autoflagelación esta en su nivel más alto.

Respecto del cine de autor y el filme musical en Cuba los autores se preguntan: "¿Pero esto significa acaso que *aquellos filmes* de *«autor»*, *«musicales»*, etc., no cumplen realmente un papel militante, *tanto o más efectivo que los «documentales revolucionarios»*" (pág. 130, las comillas son de S. y G.).

Cuando analicemos el cine militante se desarrollará in extenso esta ponderación del cine militante tal como ellos lo entienden. Para la comprensión de esta cita digamos que sostienen que en un país liberado todo cine es militante y agregan: "para la *concepción neocolonizada reinante, el cine político militante cubano sería* ... las películas *donde la militancia se hace explícita*" (pág. 130).

Los autores valorizan primordialmente el cine militante por ellos concebido y así consideran que, porque Cuba es un país liberado donde un poder revolucionario verdaderamente representativo ejerce el poder, todo el cine, incluido el de autor, es militante. En cambio en la Argentina no lo es. Aún cuando valorizan la relación entre objeto y contexto, cuando tienen que decidirse respecto de nuestro cine de autor, extensible al de otros países latinoamericanos, lo descalifican no por lo realmente ocurrido en dicha relación, es decir, por los resultados obtenidos, sino porque trató de desarrollar una base industrial y porque es ¡el opuesto a los grupos operativos!, y ello no obstante que le han reconocido (¡ellos mismos!) "apertura o intento de descolonización".

Cuando lo refieren al cine cubano también dan respuesta a la situación tratada afirmando que responde a la "concepción neocolonizada reinante" considerar de mayor valor "las películas donde la militancia se hace explícita". En realidad el ataque a nuestro cine de autor proviene de esta última circunstancia: que dicho cine no trata temas donde la militancia se hace explícita o lo político como aspecto central. En Cuba lo justifican. Aquí no, pese a reconocerle resultados de descolonización. Lo dicho viene a significar que los autores lamentablemente quedan presos de "la gran fortaleza": el colonialismo cultural.

Inmediatamente la cuestión está también relacionada con la forma de dicho cine. Cuando escribieron los dos primeros escritos *consideraban* al *cine documental como sinónimos de investigación, conocimiento* (pág. 37), *indigerible para el sistema* y *principal basamento* de una *cinematografía revolucionaria* (pág. 74) y en cambio respecto del cine de autor lo hicieron de la siguiente manera: "En un mundo donde *impera lo irreal, la expresión artística es empujada por los canales de la fantasía, de la ficción,* de los *lenguajes en clave,* de los *signos y los mensajes susurrados entre líneas.* El *arte* —argumentan— se *desvincula de los hechos concretos ... pavoneándose* en un *mundo de abstracciones y fantasmas, se vuelve atemporal y ahistórico ...*" (pág. 74).

¿Veamos qué dicen en el tercer escrito?

"Pareciera todavía que para definir un *filme como «revolucionario» o como «militante» bastase reunir material de noticiarios y ponerle un texto combativo,* o que un filme militante *residiera en la lectura de una proclama*" (pág. 157, las comillas son de los autores). En la otra página agregan: "... *buena parte de los filmes militantes que estamos realizando adolecen de una superficialidad ideológica y política que se evidencia también* a través de los *recursos técnicos expresivos utilizados* ..."



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Luego arribarán a estas afirmaciones: *"la recreación o la fantasía* (todo aquello que antes era puro excremento del pozo séptico de la realidad) *no niegan la visión testimonial de una realidad;* por el contrario, *muchas veces* pueden *ser elementos que la enriquezcan más que cualquier otra cosa"* (pág. 162). Y por último ya en el delirio del "mundo de las abstracciones y fantasmas, de lo atemporal y ahistórico" canonizan: "Por otra parte, esta *es a nuestro entender* la *mayor posibilidad de liberar verdadera y no ficticiamente la fantasía"* (página 163).

Los textos hablan por sí solos. Es evidente que las primeras afirmaciones sobre el cine documental y el de ficción son visiones no objetivas y teológicas sobre la realidad. En el primer caso la pureza, la perfección, el reino de los cielos y el paraíso; en el segundo el "mal", lo pérfido del inconsciente, la inmoralidad de la libertad interior, el pecado, el infierno, la condena: "atemporal y ahistórico". Luego . . . la confesión del pecado . . . la salvación: *"mayor posibilidad de liberar verdadera y no ficticiamente la fantasía".*

De la creencia sincera en el valor del documental, a partir de LA HORA DE LOS HORNOS, los autores antes, durante y después eligieron lisa y llanamente negar lo real.

### *Espectáculo versus Tercer Cine*

Los autores sostienen que el "arte burgués" concibe lo siguiente: "el hombre sólo es admitido como objeto consumidor y pasivo; antes de serle reconocida su capacidad para construir la historia sólo se admite leerla, contemplarla, escucharla: padecerla . . ." (pág. 65).

Aunque no lo aclaran, podemos suponer que se están refiriendo al proletariado y a los otros sectores sociales que en las relaciones de producción ocupan lugares cercanos a aquellos.

Y a esta situación la definen como sigue: "Basta decir aquí que la propuesta del *cine como espectáculo* y *objeto de consumo,* y del *hombre como espectador, conllevan una visión antidialéctica de la Historia, al menos de la Historia que hoy intentamos construir"* (pág. 41) y ante ello la solución: *"Se abre la necesidad de un Tercer Cine,* de un cine que no caiga en *la trampa del diálogo, con quien no se pueda dialogar,* de un *cine de agresión, de un cine que salga a quebrar la irracionalidad dominante que la precedió"* (pág. 40).

Para los autores pareciera que el modo de producción capitalista ha sido el único modo de producción que en el mundo occidental ha existido y que consecuentemente este modo ha inventado la conducta del hombre. Cabe esta pregunta: ¿la tragedia griega y el arte medieval no tenían espectadores?; ¿ha sido realmente la burguesía la que inventó los espectadores, o éstos existieron también en aquellos modos de producción? Creemos que Solanas y Getino incurren en un craso error.

Pero donde llegan al paroxismo es en la afirmación de que el *modo de producción capitalista,* que sería el responsable de que el hombre sea espectador y no actor de la Historia que padece, *sea antidialéctica y dominantemente irracional.*

Sintetizando, ésta sería su posición.

La Historia del pasado es para ellos el producto de la irracionalidad y de la antidialéctica. No tienen nada que ver con dicho pasado, por ello no dialogan. Dicen haber inventado la agresión estética. Vinieron al mundo para acabar con la irracionalidad, y la antidialéctica. Su existencia representa una necesidad ineludible para la Historia y ello permitirá, sin lugar a dudas, el reinado de la racionalidad y de la dialéctica.

Como no son parcos, concluyen: "El *cine burgués, gran parte del llamado cine de autor* y del *realizado en los países socialistas, creció y sigue vegetando dentro de esta concepción del hombre y de la existencia"* (pág. 41).

Ante todas estas "verdades" no cabe más que una sola palabra: ¡AMEN!

Pero veamos que aconsejan luego:

"¿Podemos *ignorar* acaso *la necesidad* de *dar batallas también en lo interno de las instituciones dominantes? Indudablemente no.* Todo lo que signifique *desatar contradicciones dentro del régimen,* o *desnudar* aún más a ojos del pueblo las *múltiples formas de represión* existentes, o *disputar el control de una u otra institución —tareas* en las cuales ha quedado siempre *absorbida la política reformista—* tienen un indiscutible valor en tanto *sirva al desarrollo del poder de decisión popular"* (pág. 140), o lo que sigue: "de ahí que entendamos que *pueden existir* determinados *lenguajes calificados de anticuados* (en relación al lenguaje), *aptos aun para contribuir a la liberación de ciertas circunstancias políticas . . ."* (pág. 157).

Aunque es una tarea de los reformistas, con sacrificio, se avienen a dar batallas en lo interno de las instituciones dominantes. Ha comenzado el diálogo. Ya tienen algo que ver con el pasado. Van a actuar sobre sus instituciones. Reflexionan: es posible que "sirvan al desarrollo del poder de decisión popular". Es indudable que el sol sale para todos. Pero: ¿y con el lenguaje producto del irracionalismo y de la antidialéctica qué ocurre? Parece, también, que pueden servir para realizar la racionalidad, la dialéctica y la liberación.

Nadie podrá dejar de razonar con suspicacia acerca de este extraño maridaje entre lo irracional y lo racional, lo dialéctico y lo antidialéctico.

Ahora vale la pena recurrir a un testimonio de García Espinosa acerca del proletariado como actor y como espectador. En la revista peruana *Hablemos de Cine,* números 54-55, relata: ". . . antes de la Revolución, *una película que divirtiera al público era para nosotros una película de evasión. Hoy en día,* ese público ya *no puedo representarlo como un público que se evade* porque, sustancialmente, es un público que *participa de la realidad del país, de su destino.* Es gente que *está trabajando muy duro,* pero *no sola, yo también,* y esto es determinante. Por eso entiendo que ese público que va en su tiempo libre a ver una obra de teatro o una película *pueda estar buscando divertirse o darse un buen rato. Y eso no es evadirse, no podría; al día siguiente o poco después va a estar nuevamente metido de cabeza en la realidad".*

Como se puede apreciar, es desgraciadamente la misma concepción.

Para estos realizadores cinematográficos cuando el proletariado antes de la Revolución se sume y asume como espectador se avade, y ello es consecuencia de los malos burgueses. No pareciera ser algo inherente a la condición humana buscar la diversión, evadirse de los problemas de la realidad, cualquiera sea el grado de compromiso con la misma (por supuesto que no como forma de vida sino como búsqueda de la recuperación de un equilibrio interior). No. Vendría a ser algo así como incurrir en pecado. Hay que ser constantemente "actor". No significa nada, parece, que ese proletariado cree la riqueza de las naciones junto con otros sectores sociales y viva, especialmente en los países del Tercer Mundo no liberado, reventado por el lugar que ocupa en las relaciones de producción. No. Les está prohibido evadirse. O se transforman en "actores" o su alma se irá al infierno. ¿Pero qué pasa luego de la Revolución? Ahora no se evaden. Siguen concurriendo a ver fútbol, beisbol, cine teatro. Se ríen, lloran, putean, pero no es lo mismo. Ya no son espectadores . . . han devenido "actores". . . ¡¡Ah, la dialéctica!! Cabría preguntarse: ¿y con los intelectuales y sectores dirigentes de las sociedades humanas qué sucede? ¿Nunca se evaden? . . .

### *Transfiguración divina del sujeto y del objeto*

Resulta interesante en los escritos de Solanas y Getino lo que apuntan respecto del espectador y del objeto concretos.

Respecto de la proyección de LA HORA DE LOS HORNOS, dicen:

"Este *hombre no era ya un espectador,* por el contrario, desde el momento que *decidía concurrir a la proyección,* desde que se *ponía de este lado, arriesgándose* y aportando su experiencia viva a la reunión, *pasaba a ser un actor, un protagonista más importante que los que habían aparecido en los filmes . . .* El *espectador dejaba paso al actor que se buscaba a sí mismo en los demás"* (pág. 85).

Y de la proyección del cine militante en general reflexionan:

"Este *momento de la instrumentalización (acto),* es *tal vez, por ahora, el más débil del cine militante.* A la carencia de suficiente experimentación por parte de *las or-*



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

*ganizaciones* (a veces *más preocupadas en «pasar las películas» que en discutir la utilización específica* que se le va a dar a cada situación) se suma también la inexperiencia de los propios grupos de cine militante" (pág. 168, comillas y paréntesis de S. y G.).

"Todavía *los filmes,* como *otros hechos culturales,* siguen siendo *elementos inhibitorios, continúan monopolizando y «robando»* el *pensamiento o la palabra* del *conjunto, marcan la desigualdad de la sociedad, entre* los que *saben y los que no saben*" (pág. 169, comillas de S. y G.).

Y nuevamente de LA HORA DE LOS HORNOS, informan:

"*Cada proyección, dirigida a militantes, cuadros medios, activistas, obreros y universitarios, se transformaba, sin que nosotros nos lo hubiésemos propuesto a priori,* en una reunión de célula ampliada, de la cual los *filmes formaban parte pero no eran el factor más importante*" (pág. 84).

Según los autores los "militantes, cuadros medios, activistas, obreros y estudiantes" venían como espectadores y se transformaban en actores más importantes "que los que habían aparecido en los filmes". En esta afirmación se encuentran fácilmente gruesas incongruencias. Si los que iban eran los núcleos mencionados, es indudable que ya eran "actores" comprometidos activamente con la realidad, por lo tanto resultaba una ilusión óptica y conceptual reputar que la transformación se diera como consecuencia del filme. En cambio si los concurrentes no eran tales núcleos, sino sectores o individuos "independientes", más que hablar de transformación deberíamos mencionar transfiguración divina. Porque si por la sola concurrencia a la exhibición se "transfiguraban" en "protagonistas más importantes que los que había aparecido en los filmes", donde se supone como en el caso de la LA HORA . . . se explicitaban y mostraban conceptos y acciones de la política y la lucha por la Liberación, es inocultable que "el cambio" que se producía no respondía a las leyes de la política y la lógica humana sino a otras instancias.

¿Pero era ello realmente así?

Los propios autores dan la respuesta. Se quejan de que las organizaciones no "transfiguraban", sin reparar que las mismas asumían, que los que concurrían ya eran "actores" a los que se le pretendía únicamente reforzar sus ideas mediante las imágenes de los hechos o de los conceptos. Por otra parte los filmes no se doblegaban a ser "menos", sino que decididamente pretendían y lo lograban ser "más" que los espectadores; es por ello que los "robaban". O sea, que el espectáculo seguía siendo espectáculo. La obra era la obra. Y, desgraciadamente, los espectadores seguían siendo espectadores de una obra.

Por otra parte parece que la obra no era obra inconclusa sino obra concluida, aspecto al que los autores se oponen y que luego analizaremos. Según trasciende de sus palabras los espectadores se quedaban calladitos porque tenían algo que aprender y no estaban como para discutir mano a mano con el filme. Posiblemente discutirían y analizarían en otro lugar, con otra gente. Pero para S. y G. ello no es bueno porque demuestra "una desigualdad de la sociedad entre los que saben y los que no saben".

La protesta de los realizadores abre la posibilidad de un argumento para un cuento de ciencia-ficción. Se trataría del invento de una máquina que, colocada en el espacio a una altura a determinar, tenga efectos sobre todos los terráqueos bípedos (por lo que se verá inmediatamente). Y puesta a funcionar, el efecto consista en la igualación y desarrollo definitivo del conocimiento, de tal manera que desde niños recién acabados de nacer hasta aquellos que estén a punto de morir, TODOS CONOZCAN IGUAL Y PARA SIEMPRE. Con ello se evitarían las desigualdades.

Si nos referimos al proletariado nos sentimos plenamente solidarios en la protesta por la desigualdad. De la misma manera respecto de otros sectores que por el lugar que ocupan en las relaciones de producción se produce dicho resultado. En cuanto a los otros, si sabían menos no era por desigualdad sino por diversas razones que no vale la pena tratar.

Pero: ¿no constituía una acción importante la labor llevada a cabo por los realizadores de dichos filmes en cuanto tendían precisamente a igualar conocimientos?



¿Por qué ese sentimiento de culpa y autoflagelación?

Se puede estimar que los lectores tienen la respuesta.

Veamos ahora la transfiguración del objeto-filme.

En Cultura Nacional y Cine manifiestan que durante la primera exhibición de LA HORA DE LOS HORNOS, que fue realizada en el Festival de Pesaro en Italia, expusieron lo que sigue: "La Hora . . . *no está concebida como cine espectáculo. El filme se niega como tal, se abre* ante los participantes, y *se asume como acto* . . . El filme es un instrumento para convocar el acto" (pág. 42).

Desgraciadamente estas manifestaciones de los autores representan la muestra más evidente de su extremo idealismo subjetivista. Como productores de un objeto, *lo piensan* luego con posibilidades de "*abrirse*" y aparecer o asumirse como un acto y ya no como objeto inicial. Luego de finalizada esta nueva transfiguración seguramente reaparecerá como objeto hasta que una nueva sesión ritual permita recomenzar el proceso de "abrirse".

Estos pensamientos tienen indudablemente relación con las manifestaciones que en cierta oportunidad formulara Solanas a la revista *Hablemos de Cine,* cuando decía que la primera parte de LA HORA era el "en sí" (lo repite en la pág. 185 del libro que estamos siguiendo), la segunda parte "el fuera de sí" y la tercera "el para sí". Esta concepción de su obra dentro de los cánones hegelianos, explicaría la influencia decisiva que ha tenido el idealismo para aplicarla a su percepción del objeto.

Nuestra presunción acerca de cómo conciben los autores el proceso de la existencia del objeto-filme se ve corroborada cuando en la pág. 43 dicen: "Las *copias del filme* (de la *segunda y tercera partes* que *son las concebidas como actos* . . ."

Anteriormente mencionaban la negación del filme La Hora . . . como objeto para abrirse en el acto y pasar a ser acto. Pero esta última cita da cuenta de que cuando el acto cesa, reaparecen las "copias del filme", es decir el objeto.

*Expresión versus Comunicación*

Como hemos ya visto sus posiciones respecto del cine de autor, asimilado a cine de ficción, y el cine documental equiparado a posibilidad de conocimiento, es contradictoria. Pero esta situación tiene mayores proyecciones porque tiende crear una oposición ficticia entre formas de utilización del cine.

Conciben en principio al cine como un instrumento prioritario de transmisión de ideas y conceptos (pág. 69), es decir, didáctico y empleado fundamentalmente en un papel divulgador y movilizador (pág. 36). Decimos en principio porque su posición no es la misma en el tercer escrito, cuando mencionan las posibilidades del cine de ficción para testimoniar "más" la realidad.

Las mayores proyecciones están dadas porque la cuestión se relaciona inmediatamente con la asunción de la libertad de cada individuo o grupo de elegir la vía o la forma cinematográfica que considere más conveniente a los fines de crear la obra como de expresarse a sí mismo a través de ésta. También se liga con la concepción del objeto que ya no es concebido para los autores como acto, ni como "obra cinematográfica", ni como "obra para el cine" sino como "un instrumento para la liberación, un arma política, un medio de guerra" (pág. 155).

Importa también por el lenguaje porque impugnan "las expresiones artísticas que son empujadas por los canales de la fantasía . . . de los lenguajes en clave, de los signos y los mensajes susurrados entre líneas . . .", aún cuando digan "*convendría no olvidar* que la *ideología revolucionaria* y todo aquello que tantas veces reiteramos *sobre lo 'nuevo'* de nuestra tentativa y objetivos, *esta también presente en el propio lenguaje, a fin de cuentas expresión sensible de la ideología. Un lenguaje rico y expresivo provisto* de una *simbología revolucionaria a recrear incesantemente* . . ." (pág. 159, las comillas son de S. y G.).

Es indudable que, aunque con contradicciones, su posición final es la de negar la posibilidad de utilizar el cine como objeto expresivo, como mirada del mundo interior y



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

exterior de un individuo, de un grupo o de una sociedad. Al sostener que la obra cinematográfica, aun la militante, carece de valor por sí misma y que su valor surge en tanto sirve como "arma política" o "un medio de guerra" y que debe estar al servicio prioritario de la transmisión de ideas y conceptos, es decir una misión didáctica exclusiva, es apreciable que se encuentran a pasos de negar la tradición artística del hombre, que ha sido y que es la utilización de elementos de la Naturaleza y de la realidad material *para expresar otros "estados"* que aquellos que sirven para ser utilizados como armas políticas y/o como medios de guerra. La política es una de las prácticas principales en la vida de un hombre que define y condiciona a las otras prácticas. Pero afortunadamente *no es toda la vida de los hombres.*

El amor, el sexo, la fornificación y la muerte son *algunos temas* que también son importantes en nuestras vidas.

*Sistema versus antisistema*

Es a nuestro juicio en la falta de una comprensión profunda de la existencia y funcionamiento del modo de producción capitalista y de los conceptos de infra y superestructura lo que constituye el verdadero talón de Aquiles de la concepción del Tercer Cine esbozada por Solanas y Gestino.

Dicha incomprensión sería la que motivaría en definitiva una concepción voluntaria y sociologizante de la realidad. Y es su concepción la que los lleva a dejar traslucir la creencia acerca de posibilidades del objeto artístico, que éste no tiene, como de las actividades pretendidamente realizadas fuera del Sistema, pero que en realidad caen dentro del mismo para negarlo dialécticamente.

No obstante sostener: *"La verdad entonces equivale a la subversión. Cualquier forma de expresión* o *de comunicación* que trate de *mostrar la realidad nacional, es subversión"* (pag. 62) citan la siguiente frase de Irwin Silver, escritor norteamericano (USA: LA ALIENACION DE LA CULTURA): "En realidad el *área de protesta permitida del Sistema* es mucho *mayor que la que él mismo admite.* De este modo les da a los *artistas la ilusión* de que ellos están actuando *'contra el Sistema' al traspasar más allá de ciertos límites* y *no se dan cuenta* que el *arte antisistema* puede *ser absorbido y utilizado* por el sistema tanto *como freno,* como *autocorrección necesaria"* (pág. 63, comillas del autor).

Es por ello que S. y G dicen: *"toda tentativa de contestación, incluso virulenta,* que *no sirva para movilizar, agitar, politizar* de una u otra manera a *capas del pueblo, armarlo racional y sensiblemente* para la lucha, *lejos de intranquilizar al Sistema,* es *recibida* con *indiferencia* y *hasta con agrado"* (pág. 63).

La primera nota que debemos destacar es que la referencia de Silver lo es respecto de Estados Unidos, un país imperialista, y los autores hablan de Latinoamérica o la Argentina, un mundo imperializado, excepto Cuba. Es decir que es la observación del mismo modo de producción pero ubicado en niveles cualitativamente diferentes. Pero lo más importante es que Silver realiza un análisis sociológico de la realidad y no materialista. De sus palabras se desprende implícitamente lo siguiente: a) el modo de producción capitalista es imbatible, puesto que los objetos que "van más allá" pueden ser "absorbidos", utilizados como "freno" o como "autocorrección necesaria"; b) los objetos artísticos se inscribirían en la infraestructura y no en la superestructura; c) no hay dialéctica en la realidad, porque no reconoce que algo es negado, que algo niega y que hay un resultado que es la modificación cuantitativa o cualitativa del estado anterior; y d) que el modo de producción capitalista existió, existe y existirá de una vez y para siempre.

Sin llegar los autores a tales extremos, sin embargo los rozan porque desconocen o así se manifiestan, que todo producto cultural se inscribe en la superestructura por más desgarramientos de vestiduras, manuscritos y teorías se lancen al mercado. Que jamás un producto cultural modificará directamente la infraestructura, es decir la forma de la propiedad de los medios de producción y las relaciones que entre los hombres de ellas emergen. La crítica entonces a una obra artística u objeto cultural en general estará determinada en función de si sirve para modificar o consolidar en la superestructura la infraestructura que la condiciona y determina. Pero aun en el caso de que ayuden a la modificación en tanto objetos culturales o artísticos, les será imposible no ser absorbidos y utilizados o reprimidos por el modo de producción imperante. Hasta tanto no se modifique cualitativamente el modo de producción, los productos culturales también servirán de solaz a los sectores cultos de las clases dominantes. Es por ello que la proyección del objeto cultural en cuanto objeto útil para el cambio no depende sólo de él mismo sino de múltiples factores políticos y sociales y fundamentalmente de su inscripción en la superestructura.

De lo expuesto resulta totalmente incorrecta e injusta la crítica que expresan cuando sostienen: "Ahí están las *obras de una plástica socializante gozosamente codiciadas por la nueva burguesía para la decoración* de sus *departamentos y palacetes,* las *obras teatrales plenas de iracundia, vanguardismo, ruidosamente aplaudidas por las clases dominantes; la literatura de escritores «progresistas» preocupados* sólo de la *semántica y del hombre* al *margen del espacio del tiempo, dando visos* de *amplitud democrática* a las *editoriales y revistas del Sistema"* (pág. 63).

Porque ellos mismos, del cine que lo consideran "escindido verticalmente" por su ideología *en dos concepciones enfrentadas e irreconciliables* que son la *burguesía-imperialista* y la *antiimperialista - socialista* en términos universales dicen, "... se expresan en dos cines antagónicos, *aunque a veces ese antagonismo quiera ser absorbido —y a veces lo es—* por los *detentadores del poder..."* (pág. 127) o: "de que a veces *se exhiba en las mismas salas,* regido por *similares o parecidas convenciones,* dirigido a un *mismo público,* proporcionado en la *revistas del sistema* o *premiado* en los *mismos Festivales"* (pág. 127).

Aquí está presente la irracionalidad en la Historia, según la concepción de los autores.

Si fueran los objetos escindidos tan enfrentados e irreconciliables no podrían estar juntos en todos los lugares y circunstancias que mencionan. Es su idealismo respecto del objeto el que les hace proclamar una ubicación que en la realidad no es tal. Ambos objetos descriptos se inscriben en la superestructura y es por ello que recorren caminos similares pero con objetivos diferentes. En un caso será reforzar el modo de producción imperante y en el otro supuestamente influir en aquella superestructura para interactuar con sentido modificatorio respecto de la infraestructura.

Es por la ideología que de la realidad tienen los autores que los lleva a considerar que encontrándose vigente un sistema hay o puede haber actividades fuera de dicho sistema. Las más subversivas caerán dentro del mismo. Pero no porque es imbatible sino porque están recorriendo el camino de la negación dialéctica. Es por ello muy cierto que frente al modo de producción vigente "la verdad es subversiva cualquiera sea la forma de expresión o comunicación..." Mientras sea verdad, es decir conocimiento y objetivación real, adquirirá tal calidad.

El pensamiento maniqueo se extiende también al análisis de la cultura colonizada. Respecto de ella dicen "La *cultura* de un *país colonizado,* al igual que el cine, son sólo *expresiones* de una *dependencia global, generadora* de *modelos y valores* nacidos de las *necesidades* de la *expansión imperialista"* (pág. 60). Si los autores expresan este pensamiento tal cual, resultaría que su cita de Irwin Silver es parte de la dependencia global que dicen combatir. Y ello no es lo verdadero de la situación.

Incurren en este tipo de contradicción en este caso, porque parecieran ignorar que la dialéctica también transcurre en el seno de los Imperios. Ello los conduce a negar la producción intelectual, fruto de las fuerzas sociales que en el corazón de los imperialismos o países explotadores se oponen a la hegemonía político-económica y cultural de sus propias clases dominantes. Destinada, además, a ayudar a la lucha liberadora en sus propios países e inscribiéndose francamente en muchos casos como elementos útiles para ser empleados en forma mediata por los pueblos de los países sometidos. Lo manifestado obliga a reflexionar que la aceptación de pensamientos o ideas de culturas pertenecientes a países imperialistas debe *ser siempre hecha críticamente,* pero que en última instancia no significan sometimiento cultu-


Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ral cuando se inscriben decididamente en la facilitación del conocimiento para operar revolucionariamente en la realidad. Los ejemplos abundan, pero basta citar a Silver para los autores.

*¿Cine descolonizado versus revolución?*

Aun cuando desde el comienzo los autores se propusieron teorizar sobre el cine militante, llamaba la atención que en sus dos primeros escritos el tema no fuera tratado con suficiente claridad y por el contrario con evidente confusión.

Así en el Tercer Cine (pág. 90) decían: "Si *elegimos el cine* como centro de proposiciones y debates, es porque este *es nuestro frente de trabajo*". Es decir que no obstante pretender hacer un cine exclusivamente político, no se proponían ni como frente político autónomo ni como frente político de ninguna organización.

Por el contrario en un plano de estricta igualdad propiciaban: "que las propias *vanguardias políticas*, en *estrecha alianza* a las *vanguardias artísticas*, sean *las que conjuntamente discutan y resuelvan* los *problemas* que *demanda un cine militante* como cualquiera *otra forma de expresión progresista*" (pág. 46).

Los autores propugnaban entonces una discusión mano a mano con las organizaciones políticas para discutir los "problemas del cine militante o de cualquiera otra forma de expresión progresista". Resulta increíble que se pudiera sostener tal argumento toda vez que significaba un desconocimiento de la realidad acerca de la forma de estructurarse históricamente tales organizaciones. Pero aún lo es más, si se iban a reunir no para discutir los problemas de la política y de la línea política a seguir sino los del cine militante.

Felizmente esta posición que era para un cine que transfiguraba los objetos en hechos, dio lugar a una nueva que se asumía ahora para transformar la obra cinematográfica en un "arma política" en un "medio de guerra".

La nueva situación la expresan así: "... la *categoría militante solo es determinable* (para el cineasta o grupo de cine) a *partir de la obra* (*que ya no es más cinematográfica o para el cine*) y la *práctica realizada* desde *encuadramientos orgánicos de militancia*" (pág. 143).

En estas nuevas arenas definen ahora con precisión que es para ellos un cine militante. Así dicen: "es el *instrumento, complemento, apoyadura de determinada política* y de las *organizaciones que la llevan a cabo...*" (pág. 129).

Es indudable que llegan a esta definición por las categorías que arrastran sobre su concepción de la realidad. Como ahora el objeto cinematográfico ya no lo es más sino, que es un arma política o un medio de guerra, subordinan todo el valor de dicho objeto a ser instrumento, complemento o apoyadura de una política y de una organización.

Pero veamos lo que ellos mismos dicen: "*Lo que define* a un *filme* como *militante y revolucionario son no solamente* la *ideología* ni los *propósitos de su productor o realizador*, ni aún *siquiera la correspondencia existente entre* las *ideas que se expresan en el filme* y *una teoría revolucionaria* válida en determinados contextos, *sino* la *propia práctica del filme con su destinatario* concreto: *aquello que el filme desencadena como cosa recuperable* en determinado ámbito histórico *para el proceso de liberación*" (pág. 133).

Es en esta definición de alto nivel y valor teórico donde se encuentra la ajustada apreciación sobre la realidad. Sin embargo será la primera, a la cual ésta niega y supera, la que será el eje que rija el resto de la teoría.

Todavía predican "...*el tema o la manera* en que *una película se exprese, no definen por sí mismos* un *carácter militante o no militante...*" (pág 131).

Este pensamiento está en perfecta consonancia con el requerimiento de la "cosa recuperable" para el proceso de liberación y que la validez está conectada con el contexto. Esto significa lisa y llanamente que cualquier forma (manera) o tema son válidos en tanto se constituyen en algo descolonizante (recuperable) para el proceso de liberación. O sea la libertad de formas y libertad de temas, y no supeditación a formas o temas impuestos.

Pero sólo unas paginitas más adelante afirman: "*Este cine no reconoce* en primera instancia *otra especificidad que la política, otra operatividad, otros frentes, otros lenguajes* y *otra crítica*, que *no sean, políticos* (pág. 134). Y como no son parcos y si contradictorios se preguntan:

"*¿Sólo lo explícitamente político* y *militante define hoy* en la situación argentina a un *cine nacional de descolonización*? —responden—: No, pero lo cierto es que por el momento lo sigue definiendo" (pág. 138). Sí pero no. No pero sí.

Los autores podrían reparar *que se trata de una referencia a obras concretas*. Pero ellos mismos *lo aclaran*: "*lo que define*". *No hablan sobre lo que es*. Antes sostenían y jerarquizaban la "cosa recuperable" para el proceso de liberación sin que importe el "tema o la manera". Ahora, dentro del mismo escrito sostienen que sólo lo político como tema, como lenguaje, como especificidad y como crítica son las que valen, sin que importe el resultado.

Desgraciadamente es un método constante en estos escritos proponer aperturas para luego mediante una vuelta de tuerca volver al dogmatismo inicial. Luego lo ejemplificaremos en varios casos. Por ahora se pueden exhibir estos testimonios.

Al negar la especificidad de la obra cinematográfica como tal, pregonar el uso del discurso político y sólo aceptar la crítica política, no cabe ninguna duda que van a tener que volver a escribir "que buena parte de los filmes que están realizando adolecen de una superficialidad ideológica y política que se evidencia también a través de los recursos técnicos o expresivos utilizados" (pág. 158).

No se puede dejar de considerar a la altura de este trabajo por los fundamentos ya expuestos más los que se agregan que lo político en la concepción del Tercer Cine sería casi una obsesión religiosa. De otra manera no se pueden explicar las contradicciones en que incurren.

La categoría de obra descolonizante o descolonizada, que trate cualquier tema del hombre latinoamericano y realizado en cualquier forma, no les alcanza. Su "más" es realidad "menos". Sólo sería valorable la obra militante por ellos así entendida. Las demás no lo serían. A lo sumo se trataría de obras reformistas que son hechas con la "maldita" intención de darle "visos de amplitud democrática" al sistema.

*Espectadores versus Tercer Cine*

Este cine se concebía a sí mismo respecto de sus receptores de la siguiente forma: "Este *cine de masas obligado a llegar nada más que a los sectores representativos de aquéllas...*" (pág. 84). Es decir que pese a plantearse ser un cine de masas y se supone para las masas reconocían que sólo iban a llegar a sus representantes.

Frente a este cuestionamiento ellos esbozaban esta respuesta: "Entonces lo que *podría parecer una política* o *un cine de minorías resulta ser* la *única política* y el *único cine* que es *posible acometer* en esta etapa en América Latina" (pág. 45).

Y como la religiosidad los mueve gesticulan: "*Vale más la verdad de una idea* que *llega a un sólo hombre*, que una *mistificación* al *alcance de millones de personas. Aquella libera*, lo otro *es ignominia*" (pág. 145).

Evidentemente Solanas y Getino no han reflexionado que la idea que sólo llega a un hombre dificultosamente sea "la verdad liberadora" y que las que alcanzan a millones de individuos tienen más posibilidades de serlo. Como también que en la lucha por la Revolución la ignominia está en el elitismo y el compromiso revolucionario por el contrario de cuando "las vanguardias" se ponen al alcance de las masas, por lo menos como intención. Pero para los autores "un cine de minorías resulta ser la única política y el único cine que es posible acometer en esta etapa en América Latina".

Su pensamiento al respecto es el siguiente: "*Bajo el pretexto* de *no quedar marginados o proscriptos* y con *la coartada* de *poder seguir llegando a las grandes masas, lentamente, en política o en cine*, a lo *único que se arriba es* a la *instrumentación por parte del sistema... Someterse* a las *leyes res-*



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

*trictivas del Sistema, es decir aquello que* (plantean la opción) *es permitido o posible decir*, lo que *equivale cada día* a *más complicidad*; o colocarse al margen de las leyes, *. . . aunque sólo alcance* a *ser oído* durante ciertas etapas por *reducidos núcleos*" (págs. 44 - 45).

Como es indudable que su posición tremendista es pregonar todo o nada, dicen elegir: entre las "grandes masas" y "reducidos núcleos" o "un sólo hombre" a estos últimos; entre lo posible y lo que no llegará más que a élites, a las élites. Es decir: nada. Tachan de complicidad y coartada actuar dentro del sistema. Sólo en sus mentes imaginan que actúan fuera y que lo suyo no es una verdadera coartada. ¿Es acaso ésta su posición definitiva? Ya hemos visto que no. En otra parte sostienen por el contrario que hay que actuar dentro de las instituciones y por último subordinan el "arte militante" al que es "instrumento, apoyadura o complemento de una política y de las organizaciones que lo lleven a cabo". Entonces nos preguntamos: ¿cuál es la organización política revolucionaria que no actúa "dentro del Sistema" y de la realidad política vigente para negarlo dialécticamente?; ¿es que la mayoría de las organizaciones revolucionarias eligen estar marginadas y proscriptas y consideran que además lo contrario es complicidad con el Sistema y una coartada para ayudarlo a funcionar?

Y con este cine pensado para llegar a un solo hombre —veamos— que ocurría cuando se proyectaba: "*Fuera de este espacio* que *los filmes ayudaban momentáneamente a liberar sólo existía la soledad*, la *incomunicación*, la *desconfianza*, el *miedo*; *dentro del espacio libre* la situación los *volvía a todos cómplices del acto* que estaban desarrollando" (pág. 85).

Así como Solanas y Getino construyeron una teoría para terminar con la "irracionalidad dominante que los precedió" ahora con el "cine militante" que practicaban acababan con la soledad, la incomunicación, la desconfianza y el miedo. Según ellos nunca antes nadie ni nada había recorrido dicho camino. Como verdaderos dioses o dos Mesías "liberaban" a los "actores" de estos deplorables estados del espíritu mediante "el filme y la complicidad en el acto".

*Cine nuevo y cine viejo*

De su Tercer Cine dicen: ". . .*Lejos de ser* la *negación de las estructuras, formas* o *conceptos aportados por el llamado Nuevo Cine*, este *Tercer Cine habrá de aprovecharlas, contenerlas* y *negarlas, sintetizarlas finalmente detrás de una perspectiva mayor*, detrás *de una originalidad posible*" (pág. 40).

No obstante acusar a dicho cine de pretender desarrollar una industria cuando ellos preconizan el cine artesanal; de reformista; de ser un cine para las grandes masas; de ser un cine institucionalizado cuando ellos alientan un cine de guerrillas; de ser un cine que da "amplitud democrática" y por ello es digerible para el Sistema cuando ellos sostienen un cine de agresión e indigerible; de ser un cine ahistórico y atemporal que se pavonea en un mundo de abstracciones y fantasmas; de ser un cine espectáculo cuando ellos canonizan el cine acto; de ser un cine que produce obras cinematográficas cuando ellos reivindican la obra como arma, política o medio de guerra; de no tratar exclusivamente temas políticos con lenguaje político y crítica política; de ser un cine de autor en un país no liberado, sostener luego que son la síntesis es comprender muy mal la dialéctica. Cuanto más son las antítesis (lo que en realidad demostrará la Historia) pero jamás serán la superación de la afirmación negada, porque ellos se presentan precisamente como la negación dialéctica.

También su incomprensión dialéctica es la que los lleva a afirmar: ". . . todo cine en un país en el que el pueblo ha conquistado el poder y construye su liberación definitiva, es un cine político, militante y revolucionario".

Mediante un auto de fe elevado a la categoría de dogma le otorgan a priori esta bendición indiscriminada a todo cine, incluido el de autor (que en la Argentina condenan a la hoguera). Así de un plumazo el oscurantismo, lo retrógrado, la falta de talento, la confusión, etc., se borran y desaparecen de la faz de la tierra liberada desde el momento en que el pueblo ha realizado la Revolución.



Sólo cabe una reflexión: ¿se están refiriendo a la sociedad humana?

Con dicha definición, además del cine de autor reivindican el cine musical y cualquier otro género, lo que resulta correcto, excepto si se lo refiere sólo a un país liberado y no al concreto resultado obtenido como consecuencia de la interacción entre el objeto artístico y el contexto y medido con amplitud histórica a partir de principios fundamentales: que sea descolonizante o descolonizado en el proceso por liberar al hombre del yugo de otra nación o de otros hombres.

*Obra concluída versus proceso*

Al igual que García Espinosa reivindican la mostración del proceso del conocimiento jerarquizándola como valor frente a la obra concluida. Es por ello que afirman: "Un filme concluido en sí mismo relega al destinatario a un papel pasivo y expectante, a la opción de aprobar o negar" (pág. 164). En cambio sostienen: "Un filme que transmite experiencias y conocimientos aún no acabados, inconclusos y que invita a los espectadores a complementarlos y cuestionarlos críticamente, convierte a éstos en coautores y protagonistas vivos del mismo a la vez que les reconoce su condición de sujetos de la historia". (idem)

Nuevamente una mistificación de la realidad.

Niegan el valor del pensamiento o de la obra concluida en nombre de una cultura nueva y desmistificadora, pero en realidad pretenden otorgarle una carta de impunidad a todos los descalabros que se realicen sin un mínimo razonable de fundamento en el campo del pensamiento o de las obras terminadas.

¿Qué quiere decir un pensamiento o una obra concluida?: Significan sin duda el arribo a un conocimiento ubicado en un nivel más profundo y más extenso sobre la realidad material y humana, que servirá dialécticamente como tesis o apertura de un nuevo proceso o instancia. Este pensamiento u obra concluida encierra sin duda en su exposición el proceso, puesto que constituye su elemento imprescindible. La forma en que se expondrá podrá ser diversa, pero la obra concluida conjugará en el resultado obtenido el proceso seguido.

Es este fundamento de su accionar lo que les permite decir en Enero de 1972 a manera de introducción de su libro que las "reflexiones del Tercer Cine. . . contenidas en el mismo constituyen hechos procesados sobre la marcha, sujetos a imprecisiones y —por qué nó— a contradicciones, concebidos y modificados desde la necesidad de la práctica. . ." (pág. 7). Lamentablemente este reconocimiento sobre la forma de lo realizado no salva la necesidad sobre lo dicho al comienzo "en el terreno del conocimiento los errores o las confusiones implican situaciones graves que de no esclarecerse conllevan con certeza a una derrota en la acción que se pretende instrumentar". En el mismo prólogo los autores manifiestan: "algunas ideas o afirmaciones sustentadas en un inicio, deberían ser corregidas o ajustadas hoy, para ser fieles a nuestro pensamiento actual. Sin embargo preferimos mostrar la línea del proceso, antes que conclusiones del mismo".

Es con este sentido si se quiere que hemos hecho algo más que realizar la corrección y el ajuste a la Teoría del Tercer Cine inconclusa.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

# EDITORIAL ANAGRAMA

## CUADERNOS ANAGRAMA

**LEVI-STRAUSS, ANTROPOLOGO Y FILOSOFO**
Leach

**EL OSO Y EL BARBERO**
Lévi-Strauss

**SOBRE POLITICA Y LINGÜISTICA**
Chomsky

**LA JOHN BIRCH SOCIETY**
Les Temps Modernes

**LOS HIPPIES: UNA CONTRA-CULTURA**
Hall

**ENTRE EL "UNDERGROUND" Y EL "OFF-OFF"**
Arbasino, Mekas

**MC CARTHY CONTRA HOLLYWOOD: LA CAZA DE BRUJAS**
Gubern

**CINE DE POESIA CONTRA CINE DE PROSA**
Pasolini contra Rohmer

**ALTHUSSER: UN ESTRUCTURALISMO VENTRILOCUO**
Glucksmann

**DOS "PASTICHES" PROUSTIANOS**
Villalonga

**PSICOANALISIS Y SOCIEDAD. APUNTES DE FREUDO-MARXISMO 2**
Reich, Caruso

**MARILYN REVISITADA**
Bessie y otros

**IDEA SOBRE LAS NOVELAS**
Sade

**MARX Y FREUD**
Kalivoda

**DOS ENSAYOS**
Derrida

**INTERROGANDO A LEZAMA LIMA**
C. I. L. de la Casa de las Américas

**LA INSTITUCION DEL ANALISIS**
Gantheret, Lourau, Sartre

**SOBRE EL ORIGEN DE LAS FORMAS GRAMATICALES**
Humboldt

**LA CULTURA DE LA POBREZA**
Lewis

**POBREZA, BURGUESIA Y REVOLUCION**
Lewis, Karol y Fuentes

**BUSTER KEATON CONTRA LA INFECCION SENTIMENTAL**
Oliver, Guarner (eds.)

**ALTHUSSER, METODO HISTORICO E HISTORICISMO**
Vilar, Fraenkel

**THEATRUM PHILOSOPHICUM**
Foucault

**DEBATE SOBRE NORTEAMERICA**
Mandel, Nicolaus

**DEL IDEALISMO "FISICO" AL IDEALISMO "BIOLOGICO"**
Monod, Althusser, Piaget

**AUTOBIOGRAFIA SUCINTA, TEXTOS Y ENTREVISTAS**
Gombrowicz

**SOBRE GOMBROWICZ**
Sandauer, Cano Gaviria

**EL GABINETE DEL DOCTOR LOMBROSO (DELINCUENCIA Y FIN DE SIGLO EN ESPAÑA)**
Maristany

**TEATRO DE GUERRILLA Y HAPPENING**
Schechner y otros

**LA REVOLUCION DE CHOMSKY EN LINGÜISTICA**
Searle

**Calle de la Cruz, 44 — Barcelona 17**





# LATINOAMERICANA

Revista de Artes y Letras
Directores: Alberto Vanasco y J. C. Martini Real

**Número 1**

*La narrativa latinoamericana*
Augusto Roa Bastos, Jaime Mejía Duque, Alberto Vanasco, Jorge Lafforgue, Mario Benedetti, J. C. Martini Real y Luis Gregorich

*Antología de la joven poesía cubana*
Selección de Víctor Casaus y Raúl Rivero

Relatos de Haroldo Conti, Ariano Saussuna y Juan Carlos Onetti

Poemas de João Cabral de Melo Neto, traducidos por Edgar Bayley

*Problemática de la cultura latinoamericana*
Pedro Geltman

*Manifiesto de San José*
Ernesto Cardenal y otros

*Juan Rulfo: Autobiografía armada*
Reina Roffé

*Los poetas comunicantes*
Mario Benedetti

*Viñas*
por Rodolfo Mattarollo Benasso

*García Márquez*
por J. C. Martini Real

**Número 2**

*La hora latinoamericana*
Editorial

*Literatura y crítica: una encrucijada, una encuesta (primera parte)*
Jorge Lafforgue, Nora Dottori, Aníbal Ford, Luis Gregorich, Josefina Ludmer Graciela Maturo, Jorge B. Rivera, Eduardo Romano y Beatriz Sarlo Sabajanes

*Retablo de San Nunca*
Cuento de João Guimarães Rosa

*Reseña de poesía argentina combativa*
Selección de Francisco Squeo Acuña

*Para una lectura de Jauretche*
Ernesto Goldar

*El hijo del japonés*
Cuento de Pedro Shimose

*Nueva historia y liberación nacional*
Héctor Iñigo Carrera

*Sobre libros*
Alberto Pla y Juan José Sebreli, por Blas Matamoro
León Rozitchner, por Germán Leopoldo García
Juan José Hernández Arregui, por Reina Roffé

**Número 3**

*La censura en la Argentina*
Alberto Vanasco

*Chile: El ultimátum silencioso y Adiós al maestro*
Mario Trejo

*Poemas póstumos*
Pablo Neruda

*La liberación cultural*
Alberto Vanasco y J. C. Martini Real

*Literatura y crítica: una encrucijada, una encuesta (segunda parte)*
Jorge Lafforgue, Edgardo Cozarinsky, Germán Leopoldo García, Ernesto Goldar, Angel Núñez, Nicolás Rosa y Norberto Soares

*El almuerzo*
Relato de Ezequiel F. Cárdenas

*El sueño del Pongo*
José María Arguedas

*Felisberto Hernández en París*
Jorge Ruffinelli

*Seis cartas inéditas de Felisberto Hernández*

*Poesía afroportuguesa del siglo XX*
Estudio, selección y traducción de S. Kovadloff

*Sobre libros*
Redescubrimiento de *Las arenas*, por Blas Matamoro
La dialéctica en el pensamiento nacional, por Reina Roffé
Un revolucionario ejemplar, por Miguer Urbano Rodríguez

*El caso Onetti*




Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

JUAN JACOBO BAJARLIA, Poeta, dramaturgo y crítico literario argentino. Dirigió la revista *Contemporánea* que a fines de la décara del cuarenta difundió los principios del invencionismo en el nuevo continente. Es un agudo conocedor de la obra y de la vida del poeta Huidrobo. BERNARDO BORENHOLTZ. Cinesta argentino, nacido en 1943. Lleva realizado tres cortometrajes: *La vida contemplativa,* sobre una adaptación de un aguafuerte de Roberto Arlt, *Los buenos sentimientos* y *El hombre que va a misa.* CARMEN FERNANDEZ. Narradora argentina, de 26 años de edad. No tiene aún libro publicado. GERMAN LEOPOLDO GARCIA. Escritor y ensayista argentino. Autor de dos novelas: *Nanina* y *Cancha Rayada.* Participa del comité de redacción de la revista *Literal.* JOAQUIN O. GIANNUZZI. Poeta argentino, nacido en 1924. Ha publicado, entre otros libros, *Nuestros días mortales,* 1958, y *Contemporáneo del mundo,* 1962. Está considerado como uno de los creadores más importantes de su generación. ERNESTO GOLDAR. Ensayista y teórico argentino. Ha publicado: *El peronismo en la literatura argentina,* 1971, *La revolución argelina,* 1972, y *La descolonización ideológica,* 1973. CARLOS MASTRORILLI. Ha estado al frente, durante varios años, del Centro de Estudios e Investigaciones Sociales. Es profesor universitario y tiene más de diez ensayos publicados; entre ellos: *Dinámica del poder en el mundo moderno, El poder político, El problema de la legitimidad revolucionaria del peronismo, Proyectos hegemónicos en el Río de la Plata,* y *Peronismo: Teoría e Historia del Socialismo Nacional,* este último en colaboración con Norberto Ceresole. BLAS MATAMORO. Nació en Buenos Aires, en 1942. Tiene varios libros publicados: *La ciudad del tango,* 1969; *Jorge Luis Borges o el juego trascendente,* 1971; *Hijos de ciego,* cuentos, 1973, entre otros. NESTOR TABOADA TERAN. Escritor boliviano. Nació en La Paz, en 1929. Profesor universitario y director de las revistas *Boliviana* y *Letras Bolivianas.* Premio Nacional de Literatura, en 1962. Autor de *El precio del estaño e Indias en rebelión.* LUBRANO ZAS. Cuentista argentino, nació en Rosario en 1915. Entre otras publicaciones: *Mi casa está lejos, Seguiré contando hasta el fin* y *La gente hace bien en no creerme.*



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar