macedonio

Literatura · Teatro · Cine · Artes

DIRECTORES: J. C. MARTINI / A. VANASCO

Año I – Número I – Buenos Aires – $ 300

EN TORNO A LA NOVELA LATINOAMERICANA por Alberto Vanasco - PARADOJA DEL BIEN Y DEL MAL: GENET/SARTRE por Blas Raúl Gallo - POEMAS de JUAN GELMAN y MANUEL BANDEIRA - LA CARTA AL GENERAL cuento de JUAN CARLOS MARTINI - EL ARTE ¿LENGUAJE EFICAZ? por MARIANO FERRAZANO - ULTIMAS TENDENCIAS DEL JAZZ por WALTER THIERS - Notas, críticas - Libros.

I - verano 1968/69

CALATAYUD - DEA - EDITORES

macedonio

Literatura · Teatro · Cine · Artes

DIRECTORES: J. C. MARTINI / A. VANASCO

Año I – Número I – Buenos Aires – $ 300

macedonio macedonio macedonio macedonio macedonio macedonio macedonio

Publicación Trimestral
Editores Calatayud - D.E.A.
Rivadavia 1171 - Bs. Aires

Contratapa: Macedonio Fernández
Dibujo de Jorge de la Canal

Impresión a cargo de W. M. Pontalti

macedonio macedonio macedonio macedonio macedonio macedonio macedonio

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

RUEDO IBERICO

Novedades

- Los militares y la política en la España Contemporánea - S. G. Payne - 498 pp.
- La estabilidad del latifundismo - J. M. Alier
- De las Cortes de Cádiz al plan de desarrollo - I. Fernández de Castro - 420 pp.
- El Opus Dei en España - D. Artigues - 184 pp.
- Falange en la guerra de España: la unificación y Hedilla - M. García Venero - 520 pp.
- Antifalange - H. R. Southworth - 344 pp.
- ¿Socialismo o burocracia? - Modzelewski/Kurot
- Cuba: una revolución en marcha - Sumario: 1. Los orígenes - 2. La guerra revolucionaria - 3. El castrismo: teoría y praxis de la revolución cubana - 5. El nuevo pensamiento cubano - 6. El arte y la literatura - 7. Testimonios sobre la revolución cubana (Fidel Castro - Che Guevara - R. Debray - Guillén - Lezama Lima - Carpentier - Benedetti - Cortázar - Vargas Llosa - Fernández Moreno - Goytisolo - Carlos Fuentes, etc.) - 528 pp.

CUADERNOS DE RUEDO IBERICO:

Números 15 - 16 - 17 - 18 - 19 - 20/21

Reposiciones:

- La guerra civil española - Hugh Thomas
- El laberinto español - G. Breman
- Diario de la guerra de España - M. Koltsov

éditions ruedo ibérico - París

MARGEN

Francia

Revista de literatura — París

Directores: Héctor Cattolica
Jean-Michel Fossay

EN VENTA: Números 1 - 2 - 2 bis 3/4 - 5

Distribuye:

D.E.A. s.r.l. - Rivadavia 1711 - Buenos Aires

"No nos adelantemos más a pensar en nosotros y dígame qué me toca hacer".

Macedonio Fernández

Hacer, sí. Pero a la vez seguir pensando en nosotros, como seguramente quería decir también Macedonio. Al escritor le queda siempre la honda nostalgia por la acción, ya que ha elegido la actividad que menos se parece a ella. Una de sus acciones ha sido siempre el editar revistas. Ésta quiere ser, por lo tanto y dentro de sus limitaciones, la manera de actuar de algunos escritores latinoamericanos. Actuar para que la libertad y la facultad de discernir la verdad y darla a conocer y discutirla con todos, no se diluyan o desaparezcan. Queremos seguir, pues, pensando en nosotros para saber qué tenemos que hacer. Una revista literaria no puede ser jamás un mero gesto de justificación. Exige como compromiso la seriedad y la permanencia de sus hombres y su ideología. Debe cumplir con el tiempo histórico que la posibilita, como una parte más de la lucha de su pueblo o de la militancia de sus intelectuales. Como revista sólo aspiramos a llenar tal cometido.

Los Directores

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

JUAN GELMAN

lamento por gallagher bentham

cuando gallagher bentham murió
se produjo un curioso fenómeno:
a las vecinas les creció el odio como si hubiera
aumentado la papa
feroces y rapaces comenzaron a insultar su
memoria
como si el deber obligación o tarea de
gallagher bentham
fuera ser inmortal

siendo que él se preocupaba cuidadosamente
por vivir imperfecto a fin de no irritar a los
dioses
jamás se cuidó de ser bueno sin ganas
pecó y gozó como los mil diablos
que sin duda lo habitaban de noche
y lo obligaban a escribir versos sacrílegos
en perjuicio de su alma

así
creció famoso por su desparpajo y sus caricias
"áhi va gallagher bentham el desgraciado
malparido" decían las vecinas a
sus hijos

y lo mostraban con el dedo
pero de noche soñaban con él
de noche una extraña nube o mano o seda
se les metía en la garganta soñando con él

¡ah gallagher bentham gran padre!
pueblos enteros habría fundado nada más
con sus hijos
de haberlos querido tener
de no haber sido por los versos
que no piden de comer y es de lo poco que
tienen a favor

de modo que murió nomás y la gente
desconcertada por la falta de ejemplo del
mal ejemplo
designó representantes que entrevistaron a
gallagher bentham
y por más preguntas que le hicieron
sólo escucharon el ruido de abejas en su
cuerpo
como si estuvieran haciendo miel
o más versos en otra cosa siempre

es difícil saber por qué el vecindario de
Melody Spring llegó a odiarlo así
lo descuartizaron una mañana de otoño para
alegría de los chicos
no hubo más nubes en gargantas de mujer
ni desquites feroces en la cama con marido
extrañado
o hasta sueños de las más delicadas que
llenaban la noche
y hacían girar al viento y llover

todos los arbolitos de Melody Spring se secaron
menos el tábano real que volaba y volaba
alrededor de gallagher bentham o sus últimas
mieles

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

lamento por el ciruelo de cab cunningham

cab cunningham tenía cincuenta años y un
ciruelo
cuando descubrió la maldad
los ojos se le pusieron verdes la boca gris y
azul alternativamente
daba como señales al empezar el día

eso no es todo:
del vientre le empezaron a subir vientos que
lo hacían volar
y girar alrededor del planeta y de su casa
como un alma maldita o en pena que trabajara
a todo tren

¡oh! cab cunningham no se hacía ninguna
ilusión
con lágrimas secas regaba el ciruelo
que florecía de espaldas al asunto
peleando con pájaros que lo venían a romper

eso daba una música que cab cunningham
escuchaba a la tarde a modo de
consuelo
entre ciruelo y pájaros había una especie de
tratado o misión
y entre todos prolongaban temblores ruidos
miedos luchas elecciones furias

"¡oh cab!" solía decir cab
"he aquí las casualidades que organizan tu
cuerpo
son como los monos santos de Panini
caprichosos y verdaderos tristes"

decía cab cunningham y más
"oh carbono y nitrógeno detenidos por mí"
decía

"¿oro serán ahora que termine? ¿adónde irán
ustedes huesos
o carne sangre ojo perfil dientes que era?"

nunca se supo adónde fueron o
qué fue de la congoja de cab cunningham
los viernes por la tarde
cuando era hermoso y parecía encenderse
bajo el cielo imparcial

pero se supo lo siguiente:
toda la biología atada por cab cunningham
crepitó libre cuando él murió
y áhi el ciruelo se detuvo
nunca más trabajó con los pájaros
nunca más hizo ruido, ciruelito

lamento por el sapo de stanley hook

stanley hook llegó a Melody Spring un jueves
de noche con un sapo en la mano
"oh sapo" le decía "sapito mío mortal y moral
y coral
no preocupado por esta finitud
no sacudido por triste condición furiosa" le
decía

"oh caballito cantor de la humedad oh pedazo
esmeralda"
le decía stanley hook al sapo que llevaba en
la mano
y todos comprendieron que él amaba al sapo
que llevaba en la mano
más allá de accidentes geográficos sociológicos
demográficos climáticos
más allá de cualquier condición

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

"oye mío" decía "hay muerte y vida día y
noche sombra y luz"
decía stanley hook "y sin embargo te amo sapo
como amaba a las rosas tempranas esa mujer
de Lesbos
pero más y tu olor es más bello porque te
puedo oler"

decía stanley hook y se tocaba la garganta
como raspándose el crepúsculo que entraba y
avanzaba y le ponía el pecho gris

gris la memoria feo el corazón
"oye sapo" decía mostrándole el suelo

"los parientes de abajo también están divi-
didos ni siquiera se hablan"
decía stanley hook "qué bárbara tristeza"
decía ante el asombro popular
los brillos del silencio popular
que se ponía como un sol

esa noche naturalmente stanley hook se murió
antes le dio terribles puñetazos a las paredes
de su cuarto en representación de
sí mismo
mientras el sapo sólo el sapo todo el sapo
seguía con el jueves

todo esto es verdad:
hay quien vive como si fuera inmortal
otros se cuidan como si valiera la pena
y el sapo de stanley hook se quedó solo

(Del libro inédito "Los poemas de Sidney West")

BREVE ATISBO EN TORNO A LA LITERATURA LATINOAMERICANA, por Alberto Vanasco

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

En otras palabras, lo más importante que nos ha sucedido en literatura últimamente es el vuelco que hemos hecho desde la periferia al centro, la mirada ha dejado de ser dirigida hacia afuera para volverse sobre nosotros mismos. Europa deja de ser la zona obligada de consagración y esperanza y nuestros escritores empiezan a sentirse realizados solamente con el reconocimiento de su propio público. Antes de 1950 el novelista latinoamericano era un ente remoto (de tipo académico, muchas veces, como Eduardo Ma-

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

llea y Rómulo Gallegos, o algunas otras, revolucionario, como Jorge Icaza), las editoriales difundían, sobre todo, la producción extranjera y los lectores se atiborraban de traducciones. De otra manera: los autores nacionales no escribían porque las editoriales no publicaban, porque los lectores no consumían, y los lectores no consumían porque no había autores. El círculo vicioso era de fierro, casi imposible de quebrar. Sin embargo, a partir de 1950, se rompe en todas sus partes; hay autores que escriben, lectores que consumen y editores que editan. ¿Quiénes fueron los primeros en romper ese círculo? Ninguno de ellos en particular porque la ruptura es simultánea en cada uno de sus sectores. Aparecen escritores, como Vargas Llosa, Cabrera Infante, Gabriel García Márquez, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Mario Benedetti, como una irrupción, aunque algunos de ellos vinieran publicando desde tiempo atrás. Los editores se inclinan por el libro centro y sudamericano, y aunque los primeros, como Carlos Prelooker, van a la quiebra, Sudamericana, el Fondo de Cultura, Jorge Alvarez y muchos otros siguen adelante fabricando best-sellers.

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

¿De qué manera responden éstos a esa demanda? Todos estos escritores pertenecen a la élite cultural de sus respectivos países, con alguna excepción, como García Márquez.

Todos ellos intentan llevar más allá los medios de expresión, los problemas formales y los recursos temáticos que han heredado de esa misma élite de que provienen. Bordean la fantasía (García Márquez y otros), y la metafísica o la alegoría (Cortázar, Onetti y demás), acometen los experimentos de lenguaje (todos ellos) y las innovaciones técnicas (todos), explotan el humor (casi todos), plantean conflictos culturales, psicológicos o existenciales casi exclusivamente. (Hay excepciones, como la de Vargas Llosa con *La Ciudad y los Perros*, donde hay una crítica frontal a la sociedad, aunque al precio de gruesas concesiones al naturalismo; y en *La Casa Verde* la preocupación formal prepondera otra vez siguiendo la tendencia general y la excepción desaparece).

Hay entonces un divorcio evidente entre lo que el público esperaba de sus escritores y las obras que éstos les entregan. Libros bizantinos y enigmáticos, de sutiles efectos que a veces se agotan en la broma o el sarcasmo, que para nada tienen en cuenta la realidad inmediata y agobiante que nos rodea. Libros casi siempre incomprensibles, que los hacen sentirse profundamente ignorantes y majaderos, salvo verdaderas excepciones como *Cien Años de Soledad*, de García Márquez, aunque resulte prácticamente imposible desentrañar en ellos, claves, alusiones o referencias a las preocupaciones cotidianas.

¿Es que estamos en presencia, otra vez, de una literatura embrutecedora, como la que durante cincuenta años doblegó el intelecto y el espíritu del sudamericano? Cuando se arriesga una denuncia o una crítica se aplica por lo común en el pasado, porque en el presente el sentimiento general está contra el peronismo, entre nosotros, o contra la revolución cubana o la clase obrera, es decir,

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

coinciden en lo importante con la reacción.

¿Es esta una literatura reaccionaria? Todos estos autores declaran o demuestran sostener posiciones o actitudes políticas de izquierda, con la excepción de Jorge Luis Borges, a quien alcanza también el auge al cabo de muchos años de restringida notoriedad, como sucedió asimismo con Juan Carlos Onetti y Alejo Carpentier. Pero hay algo mucho más significativo, y es que estos escritores son aceptados y promovidos por una crítica que teóricamente predica la literatura comprometida y desmitificadora, de tendencia popular y revolucionaria. Veamos, por lo tanto, los aspectos positivos de esta ola explosiva. Es verdad, no hay ninguna clase de golpes bajos al vientre del sistema, ningún cross a la mandíbula, como recetaba Roberto Arlt, pero hay otras cosas.

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

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

Además, escritor reaccionario es aquel que toma, presenta o postula, conciente o inconcientemente, los intereses o problemas de su clase en términos absolutos, y, por lo tanto, como de trascendencia humana. Nada de esto cometen los autores a que nos estamos refiriendo. Al contrario, de las dos actitudes que puede asumir el escritor ante una sociedad injusta y deshumanizada (el rechazo total y la afirmación de los nuevos valores que pueden corresponder al futuro o a las clases revolucionarias), ellos han elegido la primera. Ninguno acepta porque sí las convenciones, principios o sistemas en que se apoya el orden social y político de América Latina. Hay en todos un rechazo elaborado y total. Este rechazo llega al punto de que todos han emigrado de sus respectivos países o del continente, lo que a su vez los aleja del crudo paisaje donde se los lee, lo que los imposibilita, por cierto, cada vez más, de asumir la segunda actitud, la afirmativa.

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

Los nuevos novelistas cumplen con este

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

lector en la medida en que rechazan y muestran lo absurdo de la realidad y también en cuanto no cuestionan todo lo demás.

La crítica se va haciendo bizantina, anodina y benevolente. Los autores jóvenes de Argentina (Katz, Libertella, Sánchez y otros muchos) parecen querer llevar más allá todavía los aspectos formales y verbales acentuados por sus predecesores, como sucede bajo los regímenes autoritarios, lo que a veces se traduce en una útil experiencia de laboratorio, pero que entre nosotros ya fue realizada y agotada en ese aspecto bajo el peronismo. ¿A dónde se dirige, entonces, todo el proceso, si no se fuerza un viraje en otra dirección?

Falta, pues, la afirmación en este orden de cosas. Por ello, puede compararse esta etapa expansiva de la novela iberoamericana con el papel desempeñado a principios de siglo por el Modernismo, tal como lo entendía y lo llevó a cabo Darío. El Modernismo, aunque de espíritu aristocrático y esteticista, significó una puesta al día de la poesía americana en el panorama cultural de occidente, y fue lo que dejó sentadas las bases para la posterior aparición de poetas como César Vallejo, Pablo Neruda o Drummond de Andrade. La novela latinoamericana acaba de recibir una puesta al día semejante, desprendiéndose del indigenismo, academismo o primitivismo que la agobiaban. Sólo nos queda ahora esperar que los Vallejo, Neruda o Drummond de Andrade de la novela hagan su aparición en la escena. ♦

macedonio-macedonio-macedonio-macedonio-macedonio-macedoni

PARADOJA DEL BIEN Y DEL MAL: GENET-SARTRE, por Blas Raúl Gallo

> Es indudable que la tierra tiene piel, y esa piel padece enfermedades; el hombre es una de ellas.
>
> *Nietzche*

El hombre, ser contingente. *El hombre tiene, entre otras tendencias, inclinación al robo... y a la filosofía. De estas dos inclinaciones, una le abre las puertas a la inmoralidad; la otra a la conciencia de su mundo moral, con el concepto abstracto del Bien y del Mal, ya que transita sin cesar, eternamente, del Mal hacia el Bien, y recíprocamente. El hombre, ¡pobre!, es un ser contingente. Vive la posibilidad, o en la imposibilidad, de "algo que sea o no sea". Navega entre el oleaje de su ser lógico y su esencia ontológica; creado y creador, sujeto y objeto, cuerpo y alma. Lo contingente es aquello que puede ser y no ser, oscilación dialéctica que supone un límite para no transformarse en la arbitrariedad completa, en la supresión total de sus contrarios, en la Nada del no ser permanente. Contingencia es así, libertad de elección, y elección en sí misma. Destruir la propia contingencia —por un aletazo de la voluntad— como en la ascesis mística, significa renunciar a la libertad por la supresión de uno de los términos del juego dialéctico. Si un místico de la Edad Media traducía su fervor religioso en "separarse de todo lo que no sea Dios" en el esfuerzo continuo de la dirección única y subjetiva, rompía el sentimiento integral de la unidad social. Hay una voluntad por encima de la oscilación contingente. La paradoja consiste en que los ascetas, o mejor dicho, para los ascetas, este renunciamiento a la libertad de lo contingente fue una forma de entender, estoicamente, la contingencia de la libertad. En la "conciencia aguda" de su renunciamiento, el asceta se siente un elegido. El santo se afirma en el ser de la fe —caballero de la fe, diría Kierkegaard— y la contingencia, en este caso la duda, queda anulada. Es el dogma o el fanatismo; la duda ha muerto. Pero bastaría por un instante que no sea el amor a Dios aquello que lleva al renunciamiento del mundo (un sentimiento erótico, por ejemplo, o el orgullo) para que se interponga la consideración moral. "Lo que sabemos de los sueños medievales, demuestra que los santos y los místicos luchaban con los mismos impulsos inconcientes que los brujos y los hechiceros* (Sueño y sexualidad *de Raymond de Becker). Los límites quedan rebasados, se entremezclan conceptos en la bivalencia moral, surgen "los valores*

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

extramorales" de Scheller para explicar una moral que no se explica por sí misma.

Se nace juntamente con una imposibilidad para vivir. Si un ser vive más esa imposibilidad que "la posibilidad posible", se vive con la idea latente de la muerte. Su forma es el suicidio. O la idea del suicidio, capaz de un largo desarrollo virtual. Entonces la contingencia alcanza dos situaciones límites; el suicidio (o la enajenación) y la rebeldía. "El hombre es la única criatura que se niega a ser lo que es" (Camus). No se trata de situaciones exclusivas, ni formas individuales del ser o no ser. El orden moral, según afirmó Hegel, vive en la conciencia general, no puede ser inventado ni hecho por ningún individuo, y por lo tanto, tampoco puede ser deducido por el sujeto. "Los individuos nacen en un determinado espíritu moral, y penetrados por éste, antes de comenzar a reflexionar acerca de él". Es lo que Marx concretaba al decir que la conciencia social hace al individuo más que el individuo a la conciencia social. Y por esto también, Sartre definía al hombre "como un ser en situación". El hombre es una humanidad entre seres humanos, y un ser humano en el seno de la humanidad. Refiriéndose a Oscar Wilde —otro caballero del Mal— uno de sus biógrafos expresó: "Una parte de su tragedia consistió en que los demás *exigieron de él una fuerza moral de la cual en verdad careció". La exigencia es algo así como la sentencia de la moral dominante. La moral, objetivada, es la fijación de las leyes y costumbres "al espíritu objetivo en la forma de la moral". César Borgia era considerado cruel por el pueblo florentino, y Maquiavelo recuerda que por crueldad del pueblo fue destruida la ciudad de Pistoya. La esclavitud fue moral para los griegos tanto como la plusvalía lo es para un industrial moderno con respecto al trabajo de sus obreros. La crueldad puede tener consecuencias históricas justificadas por la sucesión de hechos encadenados en un momento de la historia: "No debe preocuparse un Príncipe que lo acusen de cruel... cuando la crueldad tenga por objeto la unidad y el bienestar de su pueblo. Con pocos castigos ejemplares será más clemente que permitiendo por excesiva clemencia la multiplicación de los desórdenes". (Maquiavelo).*

Muchos hombres que gravitaron sobre el destino de la humanidad fueron crueles y cometieron crueldades. En el marco del Mal tomaron sus decisiones fundamentales. Fueron hombres —o son— que pierden la consideración moral de los demás, en virtud de un fundamento moral propio y singular. La moral conserva y destruye su esencia en la contingencia del ser. En el seno de una moral establecida el rebelde se ve forzado a crear otra nueva, desconocida, combatida ya como proyecto. Por eso, la libertad está en el principio de todas las revoluciones. *La revolución implica, potencialmente, la futura vigencia de la moral revolucionaria. Sin ella, la justicia*

resulta inimaginable para todo rebelde. Esa "apelación al ser", que es en definitiva la rebelión, perdería en caso contrario, su razón de ser. Y sería la negación absoluta. Darse como ser en el Mal, o en el marco del Bien (santo o criminal) significa negar preceptos éticos consagrados y por consiguiente, asumir una posibilidad creadora. Puede alegarse que enfrentado a la sociedad, un individuo no garantice esa posibilidad creadora. En tal caso, el sacrificio es estéril, no trascendente; el individuo no está frente a una clase, sino por debajo o por encima de ella. Hay una moral del Mal tan vigente como una moral del Bien. Si debemos llegar al Mal para alcanzar una libertad singular... "el Mal pasa a la categoría de medio" (Sartre). De aquí que si el Mal es singularidad, ¡el Mal es libertad! Consiguientemente, las clases dirigentes asimilan la rebeldía al Mal, y el Mal a la rebeldía. La celda, el destierro o el fusilamiento son la respuesta a la conducta del hereje y del rebelde. La historia contemporánea —y la de todos los tiempos— ofrece periódicamente momentos "del mal moral". El crimen se convierte en una aplicación pura y simple de la ley ética. En tiempos de Hitler, matar a un judío; para los yankees, linchar a un negro; para los ejecutivos honrados, explotar a sus obreros. Los griegos del mundo antiguo en lugar de matar a los prisioneros o encerrarlos en campos de concentración, los transformaban en esclavos; pero los romanos del Imperio mataban a los esclavos durante la rebelión de Espartaco. Aquí el delito consistía en pretender ser un ciudadano libre. Cuando el pueblo dijo que el Diablo se había llevado a Zaratustra, uno de sus discípulos dijo: "Yo creo más bien que Zaratustra se ha llevado al Diablo". Y el mismo Nietzsche escribió sobre esa paradoja de la ética moral; para ser creador en el Bien y en el Mal, debe empezarse por ser destructor y romper los valores establecidos. "La mayor malignidad forma parte de la mayor benignidad. Es necesario que el Mal y el Bien se superen siempre a sí mismo". El filósofo pretendía "hacer daño a los que iluminó, saquear a quienes colmó de presentes"... es decir, tener sed de maldad al mismo tiempo que sed del Bien.

Entre el crimen del asesino y el castigo de la Ley se interpone, como una lengua de fuego, la violencia de las pasiones humanas. "La Ley —escribió el marqués de Sade— fría en sí misma, no es accesible a las pasiones que pueden legitimar la cruel acción del asesinato." Si no hubiese más que virtud (lo que es virtud para las clases en el poder), "todo perecería sobre la tierra en un instante. El vicio es lógico y hay que abandonar a la naturaleza el impulso de las pasiones hacia lo eterno." (Carta de Sade de 1795.) Sade se complació, como después Jean Genet, en construir nociones aberrantes cuya finalidad es perturbar la tranquila seguridad de las personas honradas (honradas de acuerdo a la moral vigente, histórica y transitoria). Los personajes de Sade —como después los de Genet— son crueles, criminales y co-

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

bardes. Describe a uno de ellos y dice: "desgraciado el que se presta a servir sus pasiones". George Bataille, que perteneció a la generación surrealista afirmó que en el conocimiento del Mal, revelado por Sade, es posible hallar la justificación de una moral rigurosa. Quizá sería más convincente pensar alterando parcialmente el concepto, que esa literatura del Mal en rigor justifica no una moral rigurosa sino la rigurosidad de una moral, descubriendo, escalpelo en mano, la podredumbre que la literatura del Bien —digamos el romanticismo del amor eterno o algo parecido— pretende descubrir alterando la verdad de la vida.

¿Es pues aceptable una literatura del Mal? Por lo menos, no carece de realidad ya que todo lo que existe, es real; y todo lo real existe. *Claro está que ubicada en medio de una crítica moral o una moral criticista, esa literatura, y esos autores de la paradoja del Bien y del Mal, quedan librados a sus propios recursos. No hay solución para el Mal. Los personajes quedan como seres malditos. Y consiguientemente el autor no renuncia a su condición de maldito. La imaginación es la que juega la paradoja, y la reestructura en el seno de la sociedad en que vive. El juez y el verdugo son personajes estériles y sólo queda, como en* Edipo Rey, *arrancarse los ojos con las propias manos.*

El Bien y el Mal en Jean Genet. *"Y esto es lo maravilloso de la vida: cualquier hombre que la viva intensamente sabe lo que ninguna ciencia sabe...* puesto que sabe cómo es él mismo." *(Kierkegaard). La literatura de Jean Genet es, justamente, él mismo. Ha necesitado la experiencia de su vasta aventura, para al fin hallar su expresión trascendente. De lo contrario hubiese quedado incluido, como ser humano, en la cadena de individualidades que si bien "hacen la historia", no son historia. Ese es el drama de Genet, y también su grandeza. Cada frase escrita corresponde a un rasgo de su conducta censurada. Le preguntan la razón de su antisemitismo. Responde: "Entre otras, porque yo no podría acostarme con un judío". Es pederasta, y* vive *en la atrevida respuesta, su condición de antisemita y pederasta. Pero además es —o fue— ladrón y delator policial; sus personajes serán, consiguientemente, delatores y ladrones. Como prestó servicios durante un tiempo en la tristemente famosa Legión Extranjera, merced a esa lamentable situación escribirá* Los biombos, *creando personajes tan admirables —teatralmente perfectos como Said, la Madre, Leila— que lo muestran como un autor de excepción. "Nunca hubiera podido escribir sobre la psicología de los árabes de no haber tenido oportunidad de acostarme con ellos". Es decir, como escribía Kierkegaard, se sabe lo que se es y aquello que se fue, y de esa forma, sus vicios, crímenes y crueldades se fueron transformando luego de haber sido ejecutados, "porque fueron soñados durante un largo lapso". Todo*

este proceso de la formación literaria en Genet, fueron más tarde explicados por la razón de llevar el Mal en sí mismo... "como las moscas el germen que diseminan". Puede uno imaginar que Genet ha llegado a la "arbitrariedad absoluta". No es así. Por ejemplo, ese Sir Harold que aconseja al hijo: "Tú, hijo mío, si se trata de proteger las rosas y los naranjos con el sudor, la sangre y las lágrimas de millares de hombres, no vaciles. Un hermoso árbol vale más que un buen hombre, e incluso que un hombre hermoso. ¿Estás armado? Bien; Francia siempre estará aquí...", es un personaje rescatable para la literatura anticolonialista de cualquier crítico revolucionario que está con la libertad y el progreso de las colonias sojuzgadas por el imperialismo capitalista. Porque la fuerza, como quedó demostrado en Argelia, no puede nada contra el odio.

Hay el Mal realizado, y la conciencia de la realización del Mal. "Los dioses son puros, pero cuando sepan de qué estoy hecho, reflexionarán". De esto se trata. Saber de qué está hecho Genet para juzgar la literatura de Genet. Como nadie, pues, realiza la paradoja del Mal y del Bien. Contrariamente al asceta que abandona los bienes del mundo para alcanzar la relación con Dios, Genet se sumerge en el Mal del mundo para alcanzar el Bien, ya que en el juego dialéctico del Mal se sufre, y el sufrimiento es lo que realmente acerca a la justificación del Bien. Genet, ha sufrido el mal inicial; es hijo de padres desconocidos.

Por lo tanto, recibe el Mal antes que él mismo pudiera realizarlo. La Casa de Expósitos primero, un matrimonio que lo recoge más tarde nunca jamás podrán borrar el trauma primigenio. Su vida será una serie ininterrumpida de enfrentamientos con el mundo. Cuando roba por primera vez, ¿a quién roba si de entrada le han robado la paternidad natural? ¿Qué hará la sociedad con un ser humano al que le fue hurtado el derecho a la vida con la bocanada primera de aire respirado? ¿Cómo buscar la derecha o la izquierda *si se siente echado al mundo en el anonimato irreparable? Genet sólo tiene como capital moral "un carro de basuras de reserva". Deslumbrará al mundo moral con su falta de moral. Cuando muera no será un muerto como los otros. No fue hijo de uno y de otra, consiguientemente, se fabricará su propia independencia sexual frente a la pareja que lo negó como el fruto vergonzante del amor;* será pederasta. *¿Existe el crimen y el vicio o nada es el vicio o el crimen? ¿Quién podrá hundirlo si es él,* justamente, *quien desea por propia determinación hundirse más y más? ("Es normal que mi vergüenza, como mi sombra, camine y ande junto o detrás de mí"...*

"Y digo que vuestra fuerza nada puede contra mi odio"...

"Mi grano lo siembro como yo quiero"...

"Quiero elegir el Mal y siempre el Mal, quiero

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

que elijas el odio y no el amor, quiero que aceptes todas las humillaciones"...

"Es necesario que nuestras palabras sean tan sucias como lo somos nosotros"...

"Mientras haya soldados habrá putas"...

"La imagen que he dejado de mí, ¿podré verla?"...

"Hacer el amor es volverse áspero"...

"Quiero que me presten una madre por un minuto, que una mujer acepte, por un minuto, ser mi madre, y juraré sobre vuestra cabeza"...

Pero si Genet necesita odiar en virtud del trauma original, el odio es en él, una forma del sufrimiento. Del amor hay que hacer un sentimiento abyecto para que sea el dolor y no el placer la finalidad del más fecundo de los sentimientos. Tiene necesidad de amar a los hombres sin dejar de traicionarlos. ¿Busca el placer en el amor o en la traición al ser amado? Es tal la conciencia que busca en los hechos, que todo límite entre el Bien y el Mal concluye por esfumarse. "Deslumbrarlos con mi vergüenza". Deslumbrarlos hasta que la vergüenza por propia gravitación, deje de serlo:

"Gracias padre. Mete a Dios en el baile. ¡Que cometa sus crímenes a derecha e izquierda, que pulverice, que destruya! Vé. Escribe tu plegaria sobre el muro. Es cierto, ¿no quedan más que viejos? Que recen, entonces, pero sobre todo a los demonios. ¡Y si el cielo está vaciado de ellos, que se escarbe la tierra y el corazón de los niños, que los tienen a montones! Y vosotros, ¿no hacéis nada? ¡Si no halláis más crímenes, robad crímenes al cielo que desborda de ellos! ¡Descolgad los asesinatos de los dioses, sus violaciones, sus incendios, sus incestos, sus mentiras, sus masacres! ¡Descolgadlos y traedlos! ¡Aquí! ¡Las mujeres deben parir monstruos!" (Los biombos).

Detrás de esa virulencia exacerbada, se arrastra el sufrimiento confundido con la vida misma: "el polvo del camino es la tristeza de mi jeta que vuelve a caer sobre mis pies". Cuando el sufrimiento es demasiado intenso, está el consuelo de las palabras. Mejor dicho, Genet, como Hamlet, recrea la realidad objetiva en la imagen subjetiva de las palabras. Pero en el Príncipe de Dinamarca la acción es posterior a la imagen, mientras en Genet ésta sucede a aquélla. "Por alargamiento deformaremos el lenguaje para envolvernos en él y escondernos; los señores proceden por contracción". (Los negros).

Primero ladrón, pederasta, delator, antisemita, colaboracionista; más tarde poeta, novelista y dramaturgo. El ciclo de la paradoja entre el Bien y el Mal se ha cerrado. El hombre es un ser contingente.

Genet-Sartre, vestir al desnudo o la biografía imposible. *¿Qué es un hombre en situación? El hombre en situación es el hombre social por excelencia. Conviene precisar el alcance conceptual de esta frase, largada con frecuencia, al azar de los contextos. Además de su condición de seres productos concretos y singulares de la historia, el hombre es una libertad de ser —libertad en situación— que en la posibilidad de elección, puede o no alcanzar su propia autenticidad.*

Revelar tal autenticidad es la problemática de la psicología profunda, psicología del ser auténtico en última instancia. Una vez que un personaje histórico —o ficticio pero real en la creación artística o literaria— ha sido ubicado histórica, social, económica y políticamente en su medio social y en su época, entonces *comienza el análisis existencial del ser en situación. Adquirir conciencia de clase significa, por ejemplo que hasta ese instante se carecía de ella, por lo tanto, con la conciencia de ser comienza la autenticidad del ser. Se trata de algo por dentro, subjetivo, "anterior a los fenómenos éticos y psicológicos", es decir, retornar a la esencia ontológica. (E. Schlesinger).*

En Edipo Rey, *como en la* Orestiada *y posteriormente en* Hamlet, *el conflicto dramático estalla en cuanto el hombre descubre su ser auténtico, sea moral o no. El ser específico de ese ser ("dramatis personae") se confunde con su naturaleza, y por ende, con su destino. Destino verdadero, no aparente. Dicho en otras palabras, el conflicto estalla cuando hay contradicción entre el ser aparente y el auténtico. Lo importante de los griegos (filosofía, religión o teatro) es que la visión cosmológica del hombre y la naturaleza no excluyó la visión singular del individuo. Hay una falsa realidad que el autor debe "colocar sobre sus pies". Edipo vive su apariencia de la cual debe ser arrancado dolorosamente para vivir la auténtica realidad de su destino. Ese destino comienza con un crimen y un incesto inconciente, que Sófocles minuciosamente va llevando al plano conciente. Visto en la primera parte del drama ("Oh, poderoso Edipo, Rey de mi patria...) antes de que él mismo sepa que es "la sangre que contamina a la ciudad por su pecado", solamente la revelación de sus delitos lo hunde en el sentimiento de culpa que la arrastra al sacrificio narrado en las postrimerías ("Venid; dignaos tocar a un hombre miserable..."). Y el Coro remata la acción. "...no juzgar feliz a nadie antes de que llegue el término de sus días". Si Apolo es el dios que ordena la expiación, el destino de Edipo sobre la tierra tiene el nombre de Creonte.*

Si algo faltaba en la azarosa existencia de Jean Genet, su encuentro con Jean Paul Sartre tomó la forma de una "realidad verdadera". El dilatado estudio que le dedica como prólogo a sus obras completas, tiene el carácter de una revelación, al tiempo de plantear una problemática sobre la autenticidad de un complejo tipo llamado Genet. He aquí una tesis sobre el Bien y el Mal, superando la paradoja que Kierkegaard deja, en Concepto sobre la angustia, *como simple paradoja. Y esa tesis la constatamos manifiesta y tácita en el capítulo denominado "La pareja eterna entre el criminal y la santa" (capítulo*

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

que motivó la rebelión de Silvina Bullrich en una nota de "La Nación", "El Jean Genet de Sartre"): "¿Cómo un filósofo osa comparar dos extremos tan opuestos del equilibrio humano, el que teniéndolo todo lo da a sus semejantes, lo sacrifica, lo ofrece en un acto de desprendimiento, de fe, de amor a la humanidad, y quien no teniendo nada lo busca en el robo, en el crimen, en la destrucción de nuestros pobres valores dificultosamente sostenidos?" Claro que el "filósofo" arriesga. Arriesga la verosimilitud de su tesis, lo que no es poco arriesgar.

La destrucción sistemática de sí mismo —escribe Sartre— puede tener como efecto, la libre producción de sí mismo. Tal es la tesis de la tesis del libro "San Genet, comediante y mártir". *¿Cómo conciliar un criminal con un santo? Sencillamente, por el sendero del sufrimiento común. En ambos casos se trata de rebasar "situaciones límites". Y estas situaciones límites es verdad que están en los polos del equilibrio humano, como lo proclama la escritora local, pero lo que está oscilando en el ecuador de tal equilibrio es la condición humana de la conciencia del dolor, de la autodestrucción como ser normal, de alcanzar las zonas del sufrimiento que se confunden con el aniquilamiento. El mecanismo sería el siguiente:*

1. El crimen es un modo de obligar al mundo a soñar la nada.
2. Si tenemos que llegar al Mal para alcanzar la libertad singular, el Mal pasaría a la categoría de medio.
3. La libertad es el fin, y no el Mal.
4. El Mal puede parecer la libertad... porque el Mal es la singularidad.
5. El Mal es la soledad que aspiramos obtener.
6. Genet nace al Mal (es hijo de padres desconocidos)... lleva el Mal en sí mismo, como las moscas los gérmenes que diseminan.

Lo paradójico consiste en que al hacer el Bien:

1. Abandono mi singularidad.
2. Me pierdo en el ser.
3. Me convierto en el sujeto universal.
4. El ser es un Bien — el Bien es un ser.
5. El Mal, en cambio, no es como el Bien, el sujeto universal que existe por sí mismo.
6. Si el Mal no lo realizo, desaparece, pues me necesita como ser.
7. El Bien existe por su propia evidencia: en el Mal, que me horroriza, hay un motivo que me atrae.

En el Mal, existe el pecado de la atracción. "Si el ser está en todas partes, si no existe más que el ser, si todo lo que se puede amar no es más que el ser, y por lo tanto un aspecto del Bien, entonces comienza la tentación del Mal. La libertad se tienta a sí misma". (Sartre).

Los extremos que aparecen tan opuestos, se identifican en una abstracción de la conciencia.

El Bien y el Mal buscan su finalidad por medio de propósitos singulares del renunciamiento a la "sociedad de los hombres". El Santo y el Criminal se alejan de la moral vigente, del trato común con el común de los hombres. Serán malos amigos, dudosos padres de familia, peores hijos y pésimos ciudadanos. En los dos casos —otra situación paralela— se trata de libertades negativas. "El Santo canonizado ha utilizado su libertad negativa para destruir su límite; sólo queda en él el ser que es, es decir Dios. El pecador, al contrario, utiliza el ser para hacer que exista, más y más, su situación límite como una llaga sangrienta; ya no quiere ser más que el límite del ser y de ese modo todo el ser queda fuera de él". (Sartre).

Si Genet roba, luego es maltratado y encarcelado; pederasta, es motivo de escarnios (la policía le golpea porque le encuentra los potes de vaselina en los bolsilos); como delator supone lógicamente el desprecio de sus propios compañeros del delito. Es una crisis constantemente revitalizada por renovados accesos delictivos. Es un permanente alejarse del mundo por el tortuoso (y doloroso) camino del Mal. "Antes y durante el delito Genet desea el sufrimiento porque es el índice del Mal; después decide que ha querido el Mal por el sufrimiento que ha padecido en el castigo" (Sartre). ¿Dónde hallar la metamorfosis del Mal hacia el Bien para que aquél no permanezca como la arbitrariedad absoluta?

El cardenal Franz Koenig anunció recientemente que la Iglesia Católica rehabilitará probablemente a Galileo, el fundador de la ciencia moderna. Conocidas son las vicisitudes por las que debió pasar el célebre profesor de Pisa en virtud de la persecución del Santo Oficio en febrero de 1616. El apócrifo "¡Eppur si muove!" sigue teniendo, a pesar, la validez de una consigna perdurable a través de los siglos. Galileo cometía el "delito" de sostener la teoría de Copérnico y oponer al tergiversado Aristóteles de la Edad Media, la interpretación no dogmática del Estagirita verdadero. El Mal era Galileo, la herejía, la Tierra girando alrededor del Sol; el Bien la persecución de la Iglesia, el instigador Ludovico delle Colombe, el Dogma enemigo del progreso. Porque los descubrimientos de Galileo no solamente informaban sobre los adelantos de la física y la astronomía, sino que sobre la base de sus investigaciones se echaban las bases de la filosofía posrenacentista. Ahora, como con Juana de Arco, los valores se invierten y el Mal se nos ha transformado en Bien, y viceversa. Los conceptos morales son hábiles y acompañan al devenir histórico; la literatura del Mal, puede mutar o metamorfosearse en el Bien de una moral desconocida. El matrimonio del criminal y la santa exige, sin duda, una profundidad de conceptos que por lo visto ha escapado a la señora Silvina Bullrich. En el filosofar, decía Karl Jasper, está abierta la puerta de todo modo de vivir. ♦

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

MANUEL BANDEIRA

NOCHE MUERTA

Noche muerta.
Junto a la columna del alumbrado
Los sapos tragan mosquitos.
Nadie pasa por el camino.
Ni siquiera un borracho.

Sin embargo, va seguramente por él una procesión de sombras.
Sombras de todos los que pasaron.
Los que viven aún y los que ya murieron.

La acequia llora.
La voz de la noche...

(No de esta noche, sino de otra más vasta.)

El 13 de octubre falleció Manuel Bandeira, poeta considerado como uno de los grandes revolucionarios de la poesía brasileña. "Bandeira, el poeta mejor de todos nosotros, el más fuerte", dijo de él Carlos Drummond de Andrade, a quien a su vez Bandeira admiraba. Hijo del modernismo, se proclama libre a partir de 1922. Dirá: "Estoy harto de lirismo comedido, que ni siquiera es liberación". Entre sus obras se destacan: "Cenizas de las horas", "Carnaval", "Ritmo dissoluto", "Libertinaje", "Estrella de la mañana", "Itinerario de Pasárgada". Traductor de Shakespeare, Schiller, Juana Inés de la Cruz, Cocteau, Brecht. Obtuvo a los 50 años el premio "Felipe de Oliveira", ingresó luego a la Academia Brasileña de Letras y terminó como profesor en la Facultad de Filosofía de Río de Janeiro. "Yo comencé a escribir versos —dijo cierta vez— con el mismo espíritu deportivo con que hacía equilibrio sobre un barril, y sin por eso pensar en hacerme artista de circo, ¿por qué iba a pensar entonces en ser poeta?". Había nacido el 19 de abril de 1886, en Recife.

LA CALLE

La calle donde vivo, entre dos vueltas de la ruta,
Es más interesante que una avenida urbana.
En las ciudades todas las personas se parecen.
Todo el mundo es igual. Cada uno es toda la gente.
Aquí no: se siente bien que cada uno tiene su alma.
Cada criatura es única.
Hasta los perros.
Estos perros del matorral parecen hombres de negocios:
Andan siempre preocupados.

¡Y cuánta gente viene y va!
Y todo tiene ese carácter tan destacado que hace meditar:
Entierro a pie o en carrito del lechero arrastrado por un chivo mañoso.
¡Ni tampoco falta el murmullo del agua, para sugerir con la voz de los símbolos
que la vida pasa!, ¡que la vida pasa!
Y que la juventud terminará.

(versiones de Raúl Gustavo Aguirre)

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

GRIJALBO

—La semilla del diablo - Ira Levin
—Prudencia y la píldora - Hugh Mills
—Los anarquistas - James Joll
—La indagación - Peter Weiss
—Problemas y pseudoproblemas de la psicología - Dr. Alberto L. Merani
—La muerte de Dios - Gabriel Vakanian
—Diccionario humorístico - M. Maloux
—Richard Sorge - Deakin y Storry
—El asalto a la razón - G. Lukacs
—Goethe y su época - G. Lukacs

Ediciones GRIJALBO - Barcelona/México

EDICIONES PERSEO - Buenos Aires

- Mitologa griega y romana - D. V. Gomver
- La mejor manera de estudiar - F. Bleifarben
- Cómo rendir examen - Víctor Ray
- Cómo iniciarse en relaciones públicas - V. Ray
- Cómo medir la inteligencia - Víctor Ray
- Qué es la lectura rápida - Víctor Ray

Distribuye:
D.E.A. s.r.l. - Rivadavia 1711 - Buenos Aires

LA CARTA AL GENERAL, cuento de Juan Carlos Martini

No bien dijo que estaba decidido a matar al General, todos en el café lo miraron con ojos de sapo. Y no era cuestión de bigotear el asunto, como lo hacía Pentrelli, ni de reírse a boca llena o de sobrarlo con una sonrisa piadosa, porque aquellas ocurrencias del loco Timoteo daban siempre qué pensar. Por suerte, agregó que la cosa iba a ser para el sábado; había tiempo de disuadirlo o calentarlo más, para el caso era lo mismo, aunque de alguna manera le otorgaba a la presunta víctima unos días más de vida y de presidencia. La elección no era mala: "con un milico basta", pregonó. El Juancho se le acercó y le palmeó la espalda, tal vez pensando en los años de gayola que le esperaban al pobre. Timoteo parecía haber juntado bronca de a poco y ahora se sentía dispuesto a cometer cualquier barbaridad. "Este país tiene que andar para adelante, sólo se precisan machos", dijo. Y sacando pecho, y para asegurar su condición de hombre, pidió un vaso de vino.

—¡Cuidado con los degolladores! — canturreó el gallego.

—No lo jodás, gaita —dijo el Juancho—, que Timoteo siempre cumple. Me parece muy arriesgado, eso sí. Además, por un milico menos.

—Y nos quedamos de nuevo sin presi —señaló Pentrelli, mojándose los bigotes con la punta de la lengua.

Para Timoteo la promesa era tan cierta como que hay un dios:

—El sábado por la mañana. Un par de tiros y se acabó —sentenció el hombre—. Qué carajo se creen estos militarotes.

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

De un sorbo hizo desaparecer el vino por su boca. Se oyó el ronco pasaje de la bebida a través de la garganta. El gallego, aún con la botella en la mano, le volvió a servir.

—Calmate, Timoteo —lo tranquilizó el Juancho—, que conseguir laburo no es de otro mundo.

—Que se mueran —gargajeó—. No me van a enganchar por chaucha y palito. Una bota menos no le hace mal a nadie. Lo voy a hacer por la patria.

Pentrelli escrutó al iluso con mirada seria. Por primera vez se interesó por aquella prestancia de guapo venido a menos. La pose de Timoteo lo vendía. Sin embargo, ya en el café se respiraba el aire de un gran acontecimiento, como si detrás de la broma o del descarado propósito se jugase el prestigio de Timoteo Carranza. El gallego le llenó nuevamente el vaso. La mano del Juancho quedó sobre el hombro de Timoteo. Era el momento de la carcajada; pero sólo Pentrelli se animó a decirle:

—Che, Timoteo, mirá que confiamos en vos.

—¡Pierdan cuidado! —solemnizó—. Lo tengo bien estudiado. Entra por Rivadavia, los granaderos están desarmados, sale un oficial a esperarlo pero ni corta ni pincha, y ahí nomás estoy yo. El asunto ya está cocinado.

Después no hubo caso de sacarle más; dejó que los demás preguntaran por la resolución, pero Timoteo no comentó ni explicó nada, y de ahí en adelante se obstinó en permanecer callado, tomando vino y con su vista fija sobre el mostrador, como si ultimara mentalmente los detalles del atentado. El gallego le insinuó las ventajas de una bomba molotov, aunque Pentrelli dijo que las armas de un patriota eran sagradas y que nadie tenía derechos para aconsejar, cuando la vida en juego no era la de uno. El Juancho mostraba preocupación. Los de la mesa de la ventana, que jugaban al truco ya sin interés, seguían el curso de la charla, algunos con risitas incontenibles o pequeñas alusiones burlonas. Timoteo siguió firme hasta el fin.

Recién cuando el Juancho se lo llevó para la casa, se despidió intrigante y obcecado:

—¡El sábado tendrán noticias! —saludó—. Para que sepan que aún hay tipos de agallas.

Estaba borracho, con una curda de rabieta, de estremecimientos y de vino. Al salir, se aferró al buzón y quería caminar por sí solo.

—Hacés mal, Timoteo, en ponerte así —le recriminó Juancho—. ¿Qué vas a decirle a tu mujer?

—Que se muera también —carraspeó—. Mirá, Juancho, hay que terminar con todos. Primero los militares, luego la policía; después, los curas, las mujeres...

—Caminá, sonso.

—Bueno, las mujeres no. Pero cuando hinchan...

Dio un medio giro y se apoyó en el Juancho, Iba recostado sobre el cuerpo del amigo, tratando de eludir esas piruetas que le nacían desde adentro, como su rabia.

—El sábado liquido a ese bigotudo, te lo juro. Voy a morir con las pelotas puestas.

—¿Y qué ganás con eso? No vas a solucionar nada —le dijo el Juancho, mientras lo guiaba aprovechando el envión inicial—. ¿Querés un consejo? Aguantate la mufa.

Timoteo sentía que sus oídos chillaban. El Juancho se largó a convencerlo y le metía palabras hasta por los codos; le pedía calma, le hablaba de la Gorda, de los pibes. Al llegar a la puerta de la casa, le rogó que callara y que se olvidara de la idea.

—Dónde vas a conseguir una mujer y unos pibes como los tuyos —terminó diciendo el Juancho, luego de tocar el timbre—. Jurame que no vas a hacer ninguna locura.

—Ya está decidido — dijo.

—¡Qué pensás hacer! ¿Pero vos te creés que yo soy la mujer de un idiota? — ahora era la Gorda, en la cama, junto a él.

—Si es sencillo. Lo vengo estudiando desde el mes pasado. El sábado a la mañana, cuando llega el auto a la Rosada, apenas hay que apurarse y...

—Parece que los vómitos y el café no te sacaron la curda.

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

—Dejame hablar.
—Dormí.
—Pero, Gorda...
—Igual me has dado una idea —caviló la mujer por lo bajo—. El sábado tenés que ir.
—¿En serio, Gorda?
—Sí, pero vas a llevarle una carta.
—¿Una carta?
—Antes se hacía. Era común. Para pedirle trabajo. La voy a escribir yo misma, a ver si lo impresionamos.
—Pero, Gorda. Yo quiero amasijarlo, se lo prometí a los muchachos.
—Callate y dormite.

Cuando despertó, Timoteo quedó sorprendido y sin saber si había despertado. A un lado de la cama, una bandeja con café con leche y medialunas. El reloj marcaba las once, tampoco lo quiso creer. Acostumbrado a que lo despertasen temprano para buscar trabajo y emprender la odisea diaria: mirar el "Clarín", señalar, viajar, hacer cola y volver luego a casa para escuchar las recriminaciones de la Gorda, "cada vez tengo más ropa para planchar, por suerte, es la única forma", y la casa parecía un lavarropas gigante con montones de ropa por todos lados. Aún sospechaba de sentirse despierto. Cerró los ojos para concentrarse. Fue la nena quien lo llamó.

—¿Qué hacés aquí? —le preguntó Timoteo—. ¿Qué pasa? ¿Qué día es hoy?
—Viernes, papá.
—No fue al colegio porque le falta el libro de lecturas —le aclaró su mujer desde la otra habitación—. Doña Inés me prometió conseguirlo a mitad de precio. Fijate si está caliente la leche. ¿Necesitás más azúcar?

"La cosa está demasiado dulce", pensó Timoteo. Sólo faltaba que Carlos viniese a darle los buenosdías. El muy sabandijas estaría jugando a la pelota. Algo extraño ocurría para que de un día para otro cambiase el carácter de la Gorda y la nena se sentara en la cama, mirándolo de la misma manera que miraba las historietas de Superman.

—¿Y tu hermano?

—Fue a la tintorería, a llevar tu traje azul —respondió la nena.

Era el acabóse; para confirmar su desconcierto, volvió a preguntar:

—¿El traje a la tintorería?
—Sí —contestó la Gorda—. La carta está lista. Además te preparé el baño y Carmencita te lustró los zapatos. Tenés que afeitarte. No sea cosa que el presidente se asuste de tu presencia.
—Pero.

Fue el pero más corto de su vida, casi imperceptible. Reconoció que un león enfurecido le quedaba chico por dentro. Iba a saltar. Lo justo era una flor de puteada, el café con leche por el aire, una medialuna en plena boca de la Gorda, irse con un portazo de padre y señor mío. Se acordó de las palabras del Juancho: "Aguantate la mufa". Y no supo si por hambre o por deseos de terminar con todo "y a la mierda con la Gorda, los pibes y la mar-en-coche", lo cierto fue que cuando quiso reaccionar, por esa cosa de que un hombre siempre es un hombre, ya había desayunado y estaba en el baño, afeitándose. "Ma dale, seguile el jueguito", se dijo. Y se llenó la cara con tanta espuma que sólo vio en el espejo a un ridículo Papá Noel que lo observaba con piedad, detrás de una larga barba blanca.

Después, a escondidas, buscó el veintidós y lo dejó listo, limpito y cargado, para el otro día.

—¿Y qué dice la carta?
—Unas pavadas, léela —afirmó la Gorda—. Es una oportunidad fenómena. A nadie se le ocurre esto..., como si los generales mordiesen.
—¿Vos creés?
—Claro, pavo. Si nos lleva el apunte, todo va a ser distinto.

Aburrido en el atardecer, o quizás intimado por el tiempo inútil, se le achicó repentinamente la casa y no supo qué hacer, acosado por la Gorda y los chicos, que ya se esmeraban por las medias, la camiseta y el calzoncillo que debía ponerse para la gran

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

aventura; se le dio a Timoteo que le estaba faltando un poco de café y de charla con los amigos. Además anochecía y se acercaba la hora sagrada del vermut.

—No llegués tarde, que mañana tenés que madrugar —adujo su mujer—. Y no tomés, por favor, a ver si te venís mamado como anoche.

Pero no se animó a entrar. Lo pispeó de lejos. En el café debían estar Pentrelli, el Juancho y toda la parentela dándole al asunto. La calle era mejor, se podía caminar con libertad.

Un reflejo dorado se apagaba como un fósforo por detrás de las casas. Caminó unas cuadras por Directorio, después dobló por una lateral y trató de recordar el nombre del tango que silbaba. "Con un veintidós hay que darle de cerca y en la cabeza —reflexionó—, qué cagada". El tango podía ser "El monito" o el "Pelele", siempre los confundía. Antes de llegar a la esquina de Pedro Goyena, se paró frente a una casa con un jardín y con un enorme pino en el medio que rebasaba la altura del tejado. "Qué casa —suspiró—, si habrá que ganar guita para esto." El pino terminaba con una punta perfecta y parecía apuntar a una estrella.

No podía quejarse,

—Te falta iniciativa —decía la Gorda,

y lo consolaba después el Juancho, arrepentido por cometer un pequeño robo en su juventud:

—Yo que estuve en cana te lo digo, hay que entrar por la variante; un buen laburo, rebajarse, pedir de rodillas, pero conseguirlo,

entonces se defendía:

—Hay que explotar de una vez —pedía—, hace tiempo que nos callamos, que no salimos a la calle; con los años veo que el nombre de Timoteo Carranza me está pesando demasiado,

—Era otra época —filosofaba Pentrelli, acariciándose los bigotes—, ahora te sobra la mano para contar a los corajudos, ¿te acordás, Timoteo, cuando fajamos a esa barra de Villa Luro, nosotros dos solos?

Sonrió. Las imágenes de aquella pelea le pusieron la piel de gallina.

En un boliche compró cigarrillos. Pensó que Dios se había olvidado del mundo; miró hacia arriba y se le agrandó la noche, inalcanzable, siempre nueva, fresca como la sentía en los pulmones. "Hay que creer o reventar", se lamentó. Le sobraban razones para quejarse de algunos: dos años sin un trabajo fijo, la Gorda planchando todo el día para poder sobrevivir, los pibes sin un padre a quien respetar, y además estos milicos que hacían y deshacían queriendo arreglar las cosas por las fuerzas. Lo habían echado por exceso de personal. "Pavadas, exceso de personal... Y este bigotudo con cara de morsa que se manda la parte de tener una familia modelo. Gobiernan con los tanques. Si tuviese uno, un simple mortero como el de la colimba." Una escena de televisión, de esas que quedan en la memoria por ser iguales que todas, le hizo arrojar el pucho con indiferencia, a lo varón, contra el hombre que se cruzaba en su camino:

Primeros planos del vaquero y de él, sucesivamente.

—¿Qué te pasa, chico?

—¿Sabes quién soy?

—No.

—Cheyenne Timoteo Carranza.

—¡...!

Titubeo del vaquero. Timoteo no le da tiempo. De un tiro le agujerea la frente. Se abren las puertas de la cantina y van apareciendo cowboys con las pistolas desenfundadas.

—Busco al General.

—No está en el pueblo.

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

Cientos de revólveres lo apuntan. Algo lo impulsa a mirar hacia la iglesia. Timoteo ve venir el disparo.

—Somos gente pacífica.

Movimiento de cámara y esquive de bala. Disparo mortal de Timoteo. Balazos. Corneta de ataque de la Caballería. Timoteo se cubre detrás de un caballo muerto.

—¡Maldita sotana!

—Les llegó el momento, ríndanse.

—¡Basta, Timoteo!

Están todos acorralados.

—Sólo quiero al General.

Rostro de Timoteo. Hay una sentencia en su mirada. Llama a su caballo. Monta a la carrera y parte a todo galope por el camino de Kansas.

—Se fue hace una hora para Kansas.

Al llegar a su casa, lo aguardaba la Gorda con la cena lista, pero preocupada, no por su tardanza, sino porque el Juancho había ido a preguntar por él. Timoteo se interesó por aquella visita y sólo quiso saber si le había dicho algo de la carta. Por supuesto, la Gorda dijo que esas cosas no son para que se enteren media humanidad. Y él respiró tranquilo.

Durmió esa noche montado a caballo, matando bandidos a diestra y siniestra, pero sin llegar jamás a Kansas.

El sábado amaneció más sábado que nunca. Vestido con el traje azul, engominado hasta las patillas, con un poco de polvo en la cara, se miró en el espejo y no pudo aceptarlo. Estaba para casamiento. La Gorda seguía retocándole la pelusa del cuello, los pibes dale que dale al cepillo en los zapatos, en el traje; Carmencita, tan consecuente, le lustró las medias, sin que lo advirtiese la Gorda y sin que Timoteo dijese esta boca es mía. Dejó que hicieran, nomás; al fin de cuentas era bueno que se babosearan por él aunque fuese una vez en la vida. Escuchó tantas recomendaciones de la Gorda que empezó a decir sí a todo, casi mecánicamente. Lo despidieron en la puerta y Timoteo seguía repitiendo que había comprendido; en lugar de saludar decía sí, como si verdaderamente hubiese aprendido la lección. Ya en el colectivo, a pocas cuadras de haber subido, se dio cuenta de que recién comenzaba a salir el sol.

¿Cuánto tiempo estuvo metido en el hueco de esa pared? Tuvo la corazonada de pensar mal de uno de los granaderos, por Dios que lo estaba relojeando. Había que esperar, simplemente eso. Después, la oportunidad era un instante y saber actuar con resolución.

Se quedó en el edificio de enfrente, tratando de pasar desapercibido y a una distancia inquietante de la puerta por donde debía entrar el presidente.

Le vino ganas de fumar, pero por una desconocida precaución se contuvo. Plaza de Mayo se asemejaba a una postal de libro, de las que sirven para ilustrar o ubicar a los niños y a los extranjeros. La soledad, el abandono en aquellas horas, y para más día sábado, la petrificaban en una conocida imagen, con el monumento, la pirámide y al fondo el Cabildo, poblada sólo de árboles y alguna que otra persona cruzándola, sin los habituales cientos de palomas yendo de un lado hacia otro o alfombrando cierta parte de la plaza. Mucho más tarde, con el cambio de guardia, aquello tomaría un colorido especial; pero Timoteo sospechaba que hoy

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

iba a ser distinto. "Todo va a ser distinto", le había dicho la Gorda, y él lo repetía como si fuese el comienzo de una letra de jingle o el estribillo de una canción de Palito Ortega. Miró haciéndose el gil, nuevamente al centinela dudoso. Tenía la vista clavada en él. Sintió un sacudón y aprovechó el movimiento para sacar un cigarrillo y prenderlo.

"¡Al Diablo con tantos cuidados!", se dijo. No podía aparentar mejor que con la naturalidad del que no piensa hacer nada. Además, todo consistía en acercarse al auto cuando llegase. Una vez alcanzado el auto, que los guardias se mordiesen las uñas.

Fueron pocos minutos, pero por primera vez él recordó comprensivamente la palabra eternidad. Fumó con tantos deseos, que en pocas pitadas llegó al filtro sin quererlo. Para entretenerse, quiso imaginarse algunas de sus aventuras de cowboys o proseguir su persecución a Kansas; tampoco le dio la mente, que ahora sólo tenía lucidez y estaba pronta para medir el menor detalle de lo que sucedía. Del otro lado de la calle, la Casa Rosada parecía un monumento antiguo, desubicado y estrafalario, para ese rincón de la ciudad. "Qué cosa esto de pintarla de rosa, para que los giles de afuera se traguen la píldora de que acá todo es felicidad", bromeó para sí, como buscando cambiar un poco el ánimo y la cara. Pero cada vez se asustaba más y no llegaba nunca el momento esperado: ya era plena mañana y el General no aparecía.

Dos motos, de pronto, hicieron su intromisión por el final de la calle, rugiendo sus motores. Timoteo empezó a caminar lentamente, preparándose para el salto definitivo. Debía quedar un tramo de pocos metros para la corrida. Después aparecieron los dos autos negros y otra custodia pero ésta, que no entraba en sus planes, rigurosamente militar. El auto del presidente se detuvo a veinte metros escasos. Timoteo aferró con fuerzas la carta dentro de su bolsillo.

Chapuceó dos eses imprevistas, como si el potro que lo llevaba hacia Kansas se le hubiese enredado entre las piernas. Y fue entonces. Picó e inició la carrera y el vértigo en el momento en que su boca lanzaba aquello para él incomprensible, "¡General! ¡General!", mientras alguien gritaba "¡Cuidado!" y todavía su mano derecha blandía la carta por el aire y sentía el golpe, la estridencia metálica, la quemazón contra el cuerpo y el choque seco y áspero que lo volteaba como a un muñequito de juguete, delante de las puertas de la mismísima cantina y de todos los cowboys del pueblo. El auto militar detrás. Los vaqueros sorprendidos. La imagen de la Gorda. La Caballería aguardando. Pentrelli, el Juancho. El café. Los ojos llenos de colores confusos y ese dolor agudo que lo invadió al instante. Todo se le hizo violento e inexplicable, mortal como el tiempo o la sangre que se deslizaba a borbotones por su piel. Y se supo vencido antes de caer, hecho ya ovillo sobre la calle, y cuando el sol de Kansas empezaba a trepar rojizo a lo alto.

Sin embargo, resistió aún para arrastrarse unos centímetros, hasta la boca de tormenta, y arrojar por una de las hendiduras la carta al General. Su último gesto fue sacar el revólver. ♦

ma-ce-do-nio-ma-ce-do-nio-ma-ce-do-nio-ma-ce-do-nio ma-ce-do-n

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

EDICIONES ERA S. A. - México

NOVEDADES:

- Trotsky, el profeta armado - I. Deutscher
- Trotsky, el profeta desarmado - I. Deutscher
- El problema racial en Norteamérica - Ch. L. Silberman
- La construcción del socialismo en China - Ch. Bettelhiem
- Sociología de la nueva Africa - J. Ziégler
- Sociología de una revolución - F. Fanon
- El socialismo en la era nuclear - J. Eaton
- La guerra de España - P. Nenni
- Así fue la defensa de Madrid - V. Rojo
- La crisis del campo socialista - G. Boffa
- La guerra de la pulga - R. Taber
- El porvenir de Africa - J. Woodis
- Las ideas estéticas de Marx - A. Sánchez Vázquez
- Fenomenología del relajo - J. Portilla
- Muerte después de Reyes - M. Amblard
- Romancero de la resistencia española - D. Puccini
- El oficio de escribir - varios
- Teatro pánico - A. Jodorowsky
- La dama oval - L. Carrington
- Poesías - Mijai Beniuc
- Buena suerte viviendo - R. Fernández Retamar
- El acorazado Potemkin - G. Sadoul

Distribuye:

D.E.A. s.r.l. - Rivadavia 1711 - Buenos Aires

¿EL ARTE, LENGUAJE EFICAZ?, por Mariano Ferrazano

EL ARTE COMO COMUNICACION. "Evocar en sí mismo el sentimiento que uno ha experimentado y habiéndolo evocado, por medio de movimiento, líneas, colores, sonidos, formas, expresarlo, para trasmitir ese sentimiento y que otros experimenten el mismo sentimiento —tal es la actividad del arte—." (León Tolstoi).

"De cualquier manera que definamos el sentido de la belleza, debemos calificarlo inmediatamente como teórico; el sentido abstracto de la belleza es, meramente, la base elemental de la actividad artística. Los exponentes de esa actividad son los hombres vivos y ella está sujeta a todas las corrientes encontradas de la vida. Hay tres grados: primero, la percepción de las cualidades materiales —los colores, sonidos, gestos y otras muchas reacciones complejas e indefinidas—; segundo, el arreglo u ordenamiento de tales percepciones, en formas y modelos agradables. Puede decirse que el sentido estético da forma a estos dos procesos, pero puede haber un tercer grado, que se alcanza cuando la combinación de esas percepciones, responde a un estado previo de emoción o sentimiento. Entonces decimos que esa emoción o sentimiento *da expresión*. En ese sentido, puede afirmarse, con toda verdad, que *el arte es expresión* —ni más ni menos." (Sir Herbert Read).

"El Arte no es creación sin propósito que corre hacia el vacío. Es una potencia cuya finalidad debe ser desarrollar y afirmar el alma humana (el movimiento del triángulo). Es el único lenguaje que habla al alma y el único que ella puede entender." (Vasili Kandinsky).

Hemos elegido estas tres definiciones de Arte, porque muestran casos extremos de su tratamiento: Tolstoi, breve y conciso, define al Arte como un vehículo emocional. Read, más teórico, más "racional", gira —algo anfibiológicamente— alrededor de la misma idea. Kandinsky, totalmente "nebuloso", es un ejemplo de cómo, a veces, no se entiende lo que es Arte pero se lo intuye claramente (pues su definición resalta la cualidad de lenguaje no-racional).

Queremos aclarar, además, que utilizaremos la palabra Arte para signar aquellas actividades humanas capaces de "poiesis" social en estado "puro" (música-danza, pintura-escultura y poesía).

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

En el transcurso de este trabajo nos referiremos, en particular, a las artes plásticas.

Ellas configuran un *caso intermedio* entre "música-danza" y "poesía', pues la música-danza responde a un estadio más antiguo de honminización.

La emisión y recepción musicales, y (su confrontación muscular) la danza, se producen a nivel subconciente (no hace falta encontrarse en "vigilia" para poder percibir la música como mensaje). Ello puede confirmarse perfectamente cuando escuchamos música dormidos y comprobamos (al despertar) que no ha habido "interrupción" del mensaje durante el sueño (o al observar que el único arte practicado por los animales, con cierta perfección, es la emisión y recepción armónica de sonidos y de movimientos rítmicos: aves canoras, danzas ceremoniales, etc.).

Aun cuando la noción de Arte implica honminidad, vemos que no es necesario la capa reflexiva (conciencia) para instrumentar ese lenguaje de comunicación (además, la música utiliza como canal un ámbito unidimensional).

El Arte "plástica", en cuanto requiere un perfeccionado instrumento de correlación configuracional, supone procesos de honminización más elevados (aparición de la conciencia). Por otra parte, puede ejercer la "abstracción" de las tres dimensiones del espacio, en *dos* (pintura) y del tiempo, en el movimiento (pintura y escultura).

La Poesía es el arte más evolucionado, en cuanto espacio y tiempo son abstractizados en el mundo imaginario de la connotación semántica de los fonemas. Supone el desarrollo previo de una capa conciente individual y de un instrumento (ya perfeccionado) de enlace social: el lenguaje-objeto (capaz de encodificar vivencias por medio de símbolos).

Si bien existen diferencias de matiz (por diferente "culturización" de los ensayistas), podría definirse al Arte, como aquel sistema de encodificación capacitado para *trasmitir información emocional.*

Pero si el arte en un sistema de comunicaciones, debe entonces cumplimentar algunos de los requisitos de eficacia, comunes a tales sistemas, como, por ejemplo:

1. — Que no haya aumento ponderable de "ruido" durante el proceso de la comunicación.

2. — Que exista correspondencia entre la característica de la información que se pretenda comunicar y lo que el "destinatario" decodifique, o sea que "fuente y destino sintonicen".

3. — Por tanto, que el "feed-back" se produzca.

Para comprobar esto en primera aproximación, realizamos una prueba por vía de la "encuesta".

Se explicó a un grupo de 20 personas un teorema sencillo de la geometría euclídea (el famoso teorema del diálogo de Mennón, de Platón) y cuyo enunciado es el siguiente:

"Dado un cuadrado, si utilizamos una de sus diagonales como lado de un nuevo cuadrado, este último tendrá una superficie doble que la del primero."

Se confeccionaron 20 protocolos con 5 respuestas posibles (incluida la correcta) en cada uno de ellos, a saber:

1. — El cuadrado de "A", tiene el doble de superficie que el cuadrado de "B".
2. — La superficie de los cuadrados "A" y "B", son iguales.
3. — La superficie del cuadrado "A" es ½ de la superficie del cuadrado "B".
4. — La suma de ambas superficies es igual a "2B".
5. — "B" no es un cuadrado porque sus diagonales no son el doble de las del cuadrado "A".

Los "encuestados" debían tildar aquella respuesta que considerasen *la correcta información trasmitida.*

Las 5 respuestas consignadas en los protocolos, se distribuyeron en la "absisa" de un sistema de coordenadas cartesianas ortogonales, en posición equidistante y con la contestación correcta en el centro (a los fines de mantener la simetría en la "curva de distribución normal").

En la "ordenada" se consignaron 20 "marcas" alícuotas", correspondientes al número de "respondentes".

De acuerdo a las 20 respuestas tildadas, se confeccionó la "curva' cuyos resultados son los que muestra el cuadro siguiente:

Frecuencia de respuestas: 1.— (1)
2.— (0)
3.— (18) la correcta)
4.— (0)
5.— (1)

La "curva" tiene un "mode" muy alto y que coincide con la "media". La "dispersión" es muy pequeña (las dos "equivocaciones" computadas, probablemente, correspondan a "distracciones" de sendos participantes; no obstante, su existencia muestra el inevitable "ruido" que se produce durante el paso de toda comunicación).

Este resultado indica (sin lugar a duda y a pesar del pequeño tamaño del "universo") la "deliberación" de los participantes, en marcar la respuesta número 3, *que es la correcta información.* El aumento de desorden computable, es del 10 % (significativamente bajo, para una muestra de tan reducida dimensión).

Creemos que, en este caso, *se cumplen* los requisitos acordados para el correcto funcionamiento de un sistema de comunicaciones.

Con el mismo grupo de 20 personas, se investigó la recepción de *información emocional,* producida por la vista de una obra de arte (un cuadro abstracto de Miró, que vemos en la figura 1).

Se eligió arte abstracto con el fin de evitar todo condicionamiento en la respuesta (el que podría producirse, en cambio, con una obra abiertamente figurativa, pues, el "reconocimiento posible del autor, por su obra", implicaría la presencia de un

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

factor capaz de "motivar" las respuestas).

Se presentó la obra durante unos minutos, sin hacer comentario alguno (se supone que la obra de arte "habla por sí misma").

Luego, se repartieron los protocolos (uno a cada participante) con cinco "respuestas emocionales" posibles (cada uno), lo suficientemente diferentes entre sí, especificando que una de ellas era la correspondiente al "ámbito afectivo" predominante en la obra.

Las respuestas posibles, consignadas en los protocolos, eran:

1. — Indiferencia; 2. — Amor; 3. — Odio; 4. — Angustia; 5. — Ironía.

Siguiendo igual procedimiento que el utilizado para el teorema, se construyó una "curva" con las respuestas cuyos porcentajes de distribución fueron:

1. — Indiferencia,	4	tildes (supuestamente correcta).
2. — Amor,	5	„
3. — Odio,	3	„
4. — Angustia,	4	„
5. — Ironía,	4	„

Si la respuesta correcta fuese la número "1", el "nivel de paso" del "canal" correspondiente sería igual al 20 % de la capacidad de variedad de la información, pero como tal cosa es solo convencional, puesto que nosotros no podíamos saber si esa emoción (la indiferencia) era o no la que el autor tuvo al crear su obra (es más, no creemos que el autor lo haya pensado, tampoco) puede tomarse como respuesta correcta *a cualquiera de las cinco.*

Es evidente que la dispersión muestra un "puro azar" (un tanto ciego) en la elección de las respuestas.

Se puede afirmar que *el mensaje emocional* emitido por ese cuadro (sea él, cual fuere), no ha sido decodificado de ningún modo. El nivel de ruido alcanza el 100 %.

Consecuentemente, las condiciones mínimas de eficacia para poder definir un sistema de comunicación de informaciones, *no se cumplimenta.*

No pensamos que sea posible establecer un juicio definitivo en función de una sola prueba (y, además, de tan reducidas dimensiones), pero la forma particular del caso, ejemplifica (con toda evidencia) *cuál es la tendencia* que debe esperarse con respecto a considerar o no al Arte, como un lenguaje emocional eficaz. Y las probabilidades "a favor" de la negativa, son suficientemente altas.

En la medida del talento desplegado por su creador la obra es "sentida" (más o menos) por los espectadores; pero ni el más genial de los artistas logró, nunca, que la "exacta secuencia emocional" habida (durante el fenómeno creador), llegara, con el suficiente mantenimiento de orden, *a todos los espectadores por igual* (en el espacio y en el tiempo).

Por extraño que parezca, es justamente "lo que debería ocurrir" si el Arte fuese realmente un verdadero sistema de comunicación de las emociones.

Pero, si bien la eficacia requerida no es alcanzada por el arte, es evidente también que éste supone un cierto grado de trasferencia emocional (superior, al menos, a la lograda por los lenguajes-objeto). Por otra parte, su persistencia a través del desarrollo humano, nos está indicando, de acuerdo a una evidente ley de economía (aplicable tanto al ámbito biológico como al antropológico), que una función no persiste tanto tiempo si no es, de algún modo, necesaria.

La falta de eficacia en la comunicación, se debe a que el Arte tiene que recurrir a moldes de encodificación "prestados', cuya estructura racional deforma manifiestamente el contenido del mensaje.

El Arte es el lenguaje que en verdad más se aproxima a un modelo (de comunicaciones) antropónico, en cuanto pretende transferir, no ya emociones, sino la totalidad vivencial del mensaje endopsíquico (que es biónico al nivel inconciente, pero técnico al de la reflexión).

Por ello, el Arte, no sería tanto un sistema de comunicación de las emociones, cuanto *un intento de lenguaje antropónico "preconciente"* (de operatividad limitada), semi-aleatorio.

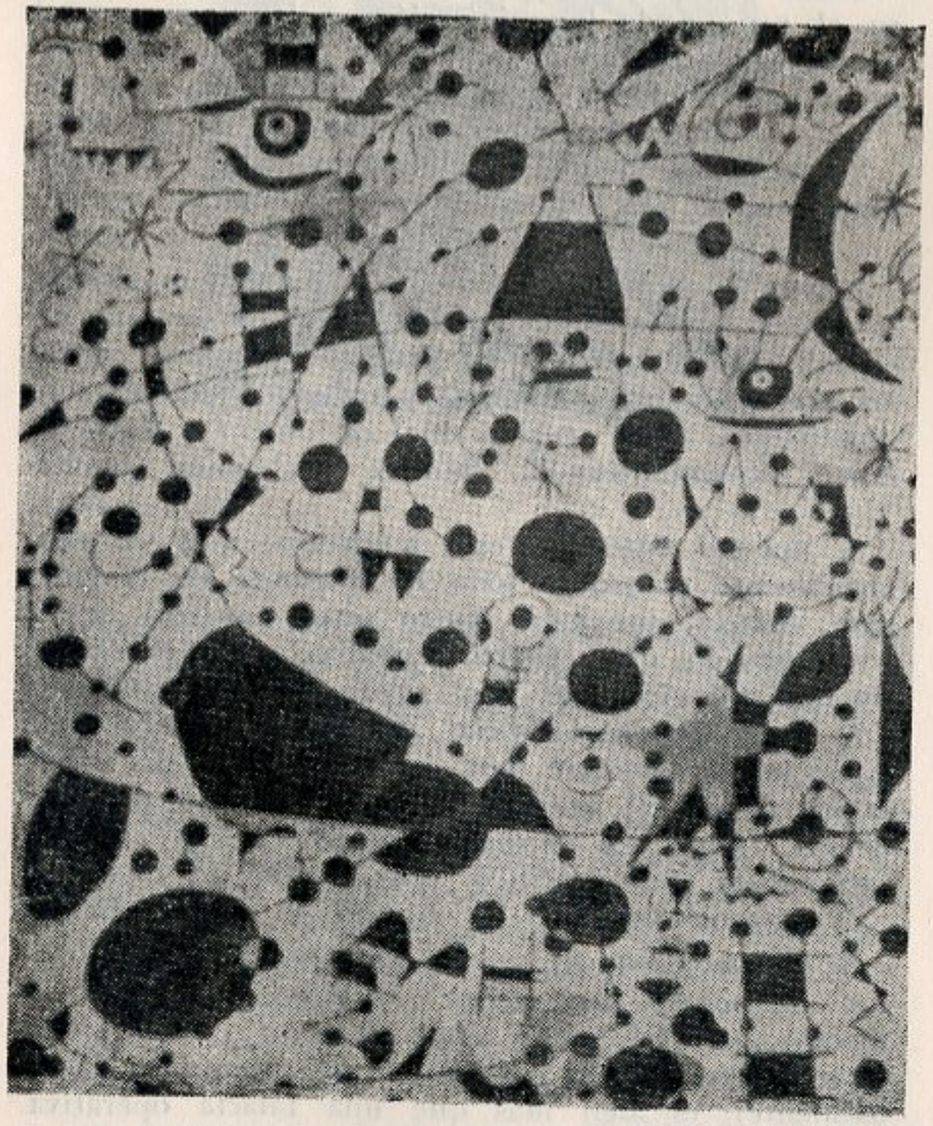

FIGURA 1. El 13 la escalera ha rozado el firmamento. Juan Miró.

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

EVOLUCION HISTORICA DEL FENOMENO ARTISTICO. La historia del Arte, computa la sucesión de dos tendencias fundamentales, que se han alternado, en el espacio y en el tiempo, a través de la evolución de las distintas culturas: el *objetivismo* y el *subjetivismo*.

Desde el punto de vista antropónico, *objetivismo* implica "conciencia" y *subjetivismo*, pre-conciencia (inconciencia).

El objetivismo supondrá, entonces, un ámbito de comunicaciones predominantemente técnico y —para la comunicación de emociones—, algo así como "un trasductor de pequeña capacidad de variedad".

Disponiendo el arte objetivista de "pocas variables de programa" para el caso de información emocional, ha debido adaptarse a ellas, con provechosas consecuencias, pues esto le permitió ejercer la posible riqueza implícita en "pequeñas deformaciones biónicas" de los bits técnicos (algo así como la introducción de un cierto *ruido ectrópico modulado*) equivalente a la noción de "mesura" griega, de "arte en vigilia".

El subjetivismo, en cambio, equivale a un trasductor de gran capacidad de variedad, pues la información biónica que se filtra por él, lo hace *por debajo de la capa reflexiva*.

Como la aparición de la conciencia es posterior, en el proceso de honminización, a la etapa mental pre-lógica, *desechar la conciencia* (en el Arte) supone *una regresión evolutiva* (que no favorece, de seguro, el proceso de elevación de la vida).

Subjetivismo, desde el punto de vista antropogenético, sería una "mutación extraplasmática regresiva" y, hasta cierto punto, letal para la especie.

Dentro del movimiento artístico contemporáneo, se perfila una *tercera posición de expresión*: un racionalismo connotado por distintos nombres, según las artes que representen ("op-art"; "estructuralismo-objetivista", en el sentido dual de *objeto* y de *objetivo*; "neosemantismo"; "música electrónica, concreta"... etc.).

A nuestro entender, esta tendencia, que va paulatinamente ocupando todo el horizonte de la creación estética, proviene (entre otros motivos) de la confrontación que el artista realiza entre el campo creador del científico y el suyo propio. Comprueba que su trascendencia social (el caudal "pático" que la sociedad adquiere por intermedio de sus mensajes) disminuye ante el paralelo aumento de incidencia (sobre esa misma sociedad) de la creación racionalista del científico (por medio de una real transformación del mundo en que vivimos).

Se piensa, entonces, que la solución reside en "operar al modo mecanicista", suponiendo (ingenuamente) que "el medio es el mensaje", y que crear *arte inteligible* (en cuanto se lo programe racionalmente) es algo más que una falacia operativa.

El criterio que sustenta tal procedimiento es que, si la modalidad del pensamiento científico inviste, cada vez más completametne, la personalidad social del hombre contemporáneo, el *arte actual* debe ser un arte *que comparta esa modalidad* (en cuanto a sus estructuras y programa de comunicación).

Y así se aceptan como "obras de arte" los cuadros representados en las figuras 2 y 3.

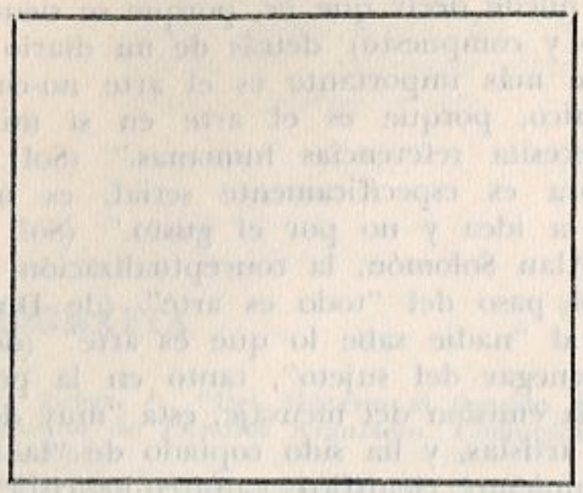

FIGURA 2

FIGURA 3

Entre estas dos representaciones visuales, el lector desprevenido, no hallará diferencia alguna. Y, si decimos que ambas son fotografías de cuadros pertenecientes a la corriente "op", es probable que lo crea sin más.

La figura 2 corresponde, en verdad, a un cuadro "op" presentado por un pintor paraguayo a la segunda bienal americana de arte (Córdoba, 1966). Pero la figura 3 no es pintura, sino la representación gráfica de una ecuación de derivadas parciales.

¿Podemos pensar que una obra que supone prescindencia absoluta de la "deformación humana" (o sea, que es ejercida por la "materia prima" técnica o biónica) es Arte?

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

Con ese criterio, también es arte un puente, la deformación elaborada, en un mapa, de "Mercator", una piedra (sin el hombre que la contemple), un animal en el bosque, un niño dentro del vientre materno, cualquier cosa puede así ser arte.

Esta definición, que sabemos ampara el libertinaje profesional de muchos artistas, pero las buenas intenciones de muchos otros, *es estipulativa*, y por tanto, no tiene ningún fundamento. De igual modo, un ciego puede decir que *ve*, porque se sienta (muy serio y compuesto) detrás de un diario abierto.

"El arte más importante es el arte no-emocional, no-orgánico, porque es el arte en sí mismo, no necesita referencias humanas." (Sol Lewitt).

"La obra es específicamente serial, es manejada por la idea y no por el gusto." (Sol Lewitt).

Según Alan Solomón, la conceptualización del arte implica el paso del "todo es arte" (de Duchamp), al "nadie sabe lo que es arte" (de Johns)

Este "renegar del sujeto", tanto en la percepción como en la emisión del mensaje, está "muy de moda" entre los artistas, y ha sido copiado de "la fachada" del pensamiento científico empíreo-logicista (pensamiento "probabilísimo" moderno).

Tal "mimetización" es algo así como creer que se puede ser un gran químico por el solo hecho de comprarse un guardapolvos blanco, un cuaderno de notas, muchos tubos de ensayo y líquidos de colores.

Lo más grave es que los medios masivos de comunicación tienden a "inducir" sobre el gran público la creencia de que "todo acto que reafirme la validez de los metalenguajes, *significa progreso*, y debe, por tanto, *ser acatado*" (los *expertos* siempre tienen razón).

Pero es evidente que si tal Arte pretende comunicarse utilizando sistemas técnicos puros (metalenguajes), toda la información biónica que se intente trasmitir por ellos se convertirá en ruido ectrópico. Ahora que, si lo que se pretende realmente, es trasmitir información técnica, convendría (al artista que lo intente) asistir más bien a algún curso universitario sobre ciencias, pues *ya existen sistemas técnicos de comunicación* y ellos son mucho más eficaces que los construidos por este "nuevo arte". Ningún artista ha logrado producir (o presentar en exposición alguna) la rica secuencia "específicamente serial" que supone el vuelo del Géminis IV, o el descenso del "Venusik" ruso sobre la superficie del "lucero del alba".

Tan lamentables resultados son consecuencia del desconocimiento de los referenciales del Arte (y sobre todo, de sus parámetros) y de la falta de recursos para trascender las dificultades que supone un trasductor de pequeña capacidad de variedad.

Si lo que este movimiento contemporáneo pretende, es investigar las variables dentro de las cuales juega el Arte como comunicación y están (ahora) "despejando las racionales", su cometido resultará positivo. Pero creemos conveniente recordarles que *no es correcto publicar* (o exponer) *hipótesis de trabajo como si se tratase de investigaciones bien verificadas* (los que pretenden "imitar" los procedimientos científicos, deberían tener a bien *respetar*, igualmente, sus reglas de juego para la comunicación de resultados). ◆

BIBLIOGRAFIA

Alvarez López, J. "Del Misterio al Sentido del Tiempo". 1967. Instituto de Estudios Avanzados. Comunicación Interna Nº 3. Córdoba.

Kandinsky, V. "De lo espiritual en el arte". 1957. Nueva Visión. Buenos Aires.

Le Lionnais, F. "Las grandes corrientes del pensamiento matemático", págs. 464-494; fig. pág. 473. Eudeba. Buenos Aires. 1962.

Read, H., Sir. "El significado del arte". 1954. Buenos Aires.

Shannon, C. y *Weaver.* "The Mathematical Theory of Communication". 1949. Urbana Univ. Illinois. EE. UU.

Weyl, H. "La simetría en la ciencia y en el arte". 1958. Nueva Visión. Buenos Aires.

macedonio-macedonio-macedonio-macedonio-macedonio-macedoni

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

EDITORIAL GALERNA

La Revista Caras y Caretas, selección y prólogo de Jorge Ruffinelli; Cartas de la Tierra, por Mark Twain; Tres autores prohibidos y otros ensayos, por Jaime Rest; Sobre la decadencia en el arte de mentir, por Mark Twain; Veinte años de poesa argentina - 1940/60, por Francisco Urondo.

OTROS LIBROS Y OTRAS EDICIONES

Narradores Peruanos, por JOSE MIGUEL OVIEDO, Monte Avila Editores. Los hombres de a caballo, por DAVID VIÑAS, Siglo XXI Editores. La casa sin dueño, por ARTURO CERRETANI, Ediciones del Carro de Tespis. Sobre Artes y Oficios, por MARIO BENEDETI, Editorial Alfa. Los otros poemas, por JOSE HERNANDEZ, Editorial Americalée. La Literatura Ecuatoriana, por AGUSTIN CUEVA, Centro Editor de América Latina. El Uturunco estaba entre nosotros, por RAUL LARRA, A. Peña Lillo Ed. Tientos y diferencias por ALEJO CARPENTIER, Editorial Arca.

CALATAYUD/DEA editores - buenos aires

UN PEQUEÑO CAFE — Marco Denevi
HUMOR MIO — Jordán de la Cazuela
HISTORIAS EN ROJO — Syria Poletti
EL AMASIJO - Teatro — Osvaldo Dragún
CEREMONIA SECRETA — Marco Denevi
CIENCIA-FICCION - Cuentos argentinos — Varios

HISTORIA DE LA NACION LATINOAMERICANA, por Jorge Abelardo Ramos, editor A. Peña Lillo, Bs. As. 1968.

"Un siglo después de la publicación de «El Capital», para los latinoamericanos Bolívar y Marx ya no podrán ser separados por fuerza alguna. Exponer las razones de tan curiosa fusión fue el propósito de esta historia de la Nación Latinoamericana", dice al finalizar su libro Jorge Abelardo Ramos, quien retoma de esta forma el hilo de su primer trabajo, "América Latina: Un país", 1949; consideramos, sin embargo, que esta "Historia de la Nación Latinoamericana" —por la importancia de su tesis central por los objetivos histórico-políticos que replantea— nos ubica precisamente en el meollo crucial de nuestro porvenir como latinoamericanos. Una simple bibliográfica menoscabaría y silenciaría de algún modo —no a la manera que lo niegan otros, la crítica "especializada" o la izquierda ortodoxa— este severo trabajo que trasciende más allá de la mera historia y del mero ensayo, que rompe con las fronteras fraudulentas de la balcanización— las geográficas, las políticas, las ideológicas, porque las mentes balcanizadas son tan peligrosas como el mismísimo imperialismo—, y que nos impone, al mismo tiempo, la obligación de releerlo, subrayarlo, discutirlo y hacer el digno estudio que tal obra se merece. Y porque, además, nunca fue más propicia la publicación de un libro acerca de nuestra cuestión nacional latinoamericana.

Vaya, pues, esta síntesis y algunas acotaciones —esta nota marginal acerca de un libro y de un tema que retomaremos siempre— para seguir de alguna manera el itinerario de nuestra historia como país inconcluso, de esta "crónica razonada" de las luchas de los pueblos del continente mestizo, como lo denomina Mario Benedetti, y que Jorge Abelardo Ramos la remonta a la unificación de España, a fines del siglo XV, porque justamente nada resulta mejor para ubicarse en el presente latinoamericano que empezar ubicando el descubrimiento de América dentro del proceso socioeconómico occidental, y comprender el comienzo de esto que algunas mentes "lúcidas" o "alucinadas" bautizaron espiritualmente como 'nuestro segundo pecado original". Si bien J. A. Ramos no desdeña las sociedades precolombinas, parte de la premisa de que España y Portugal fueron los verdaderos unificadores política y administrativamente del nuevo continente.

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

Pero de este encuentro surgirá "un producto nuevo de la historia, ni americano ni europeo". Podría discutirse el concepto de "Hispanoamérica" que Ramos considera, para el autor de "Contrarrevolución y revolución en la Argentina" la posibilidad de hablar de unidad nacional entre los imperios y América "sería entablar una discusión académica". La colonización y nacionalización de las Indias, el carácter semi-colonial como punto de partida de la futura balcanización, la crisis del Imperio Hispano-Criollo, la política inglesa, una hermosa concomitancia que Ramos señala entre el Inca Yupanqui y Carlos Marx a través de las Actas de las Cortes de Cádiz, la lucha de clases en la independencia y el germen de una idea nacional hispanoamericana, la política bolivariana —Simón Bolívar es la gran figura que sirve de eje a la tesis del libro—, San Martín, los caudillos, Monteagudo, Artigas, Funes, Santa Cruz, la emancipación inconclusa y la balcanización en el Plata, los lacayos de Su Majestad: Inglaterra, la disolución latinoamericana y la formación fraudulenta de los países como islas al servicio del imperialismo, todo pasa por las páginas de esta crónica con la fuerza y el fundamento de quien ha trabajado con seriedad, polemizando siempre, es verdad, pero nadie puede desconocer al escritor Ramos, al político e ideólogo, a la prosa que a veces pierde objetividad por el hombre apasionado que trata de calarse en la historia a la búsqueda de verdades y no de santos sarcófagos.

La agonía de la Patria Grande será motivo luego de autoconciencia. Todos los movimientos nacionales del siglo XX vuelven con la misma problemática. Jorge A. Ramos hará entonces un estudio de cada uno de ellos y llegará al planteo definitivo del marxismo y la cuestión nacional. Afirmará su tesis —decimos "su" tesis y nos referimos al libro: los pueblos latinoamericanos no buscan originalidades, sino salidas revolucionarias— rebatiendo lo falso de ciertos marxistas extranjerizantes que nada tienen que ver con la realidad latinoamericana. Las mismas fuentes del marxismo le sirven a Ramos para desenmascarar a los seudomarxistas. Marx, Engels, Lenin (en quien se apoya para ahondar sobre lo nacional), Trotsky (quien formula tal vez originalmente lo de Estados Unidos Socialistas de América Latina). Y, por supuesto, la Revolución Cubana.

Dedica un capítulo entero, "De la isla a la tierra firme", para refutar la apreciación de R. Debray, que prejuzga precisamente la historia de las luchas latinoamericanas. Creemos que Ramos toma a Debray como cabeza de turco, por no meterse con un mito: Ernesto Guevara. No estamos de acuerdo. La profundidad exige dar la cara en todo. El "Che" para un revolucionario no debe ser un mito, sino simplemente otro revolucionario. Aunque en este caso se trate de un gran revolucionario. Igualmente, Ramos no elude el análisis y podríamos decir que allí muestra todas sus condiciones de polemista. Insistimos, sí, en que para el debate están también los textos de F. Castro y las obras completas —ya— de Ernesto Guevara, que hubiesen enriquecido la controversia. Justa es la opinión de Ramos contra un método revolucionario único, la teoría del "foco" y la fundamentación de América Latina como país (de manera que un latinoamericano nacido en la Argentina, que luchó en Guatemala y en Cuba, muera en Bolivia sin ser jamás extranjero).

Concluye Jorge Abelardo Ramos postulando un marxismo latinoamericano, un "marxismo bolivariano", que "deberá combinar todas las formas de la lucha. (...) En consecuencia, la acción sindical, tanto como la guerrilla, la lucha parlamentaria, la insurrección armada o la propaganda ideológica, son fases de una misma estrategia cuyo corolario no puede ser otro que la formación de los Estados Unidos Socialistas de América Latina".

Al oponerse Ramos al internacionalismo abstracto, algunos "argentinos" argumentan que cae en otro casi paralelo y tan peligroso como aquél. El libro desmiente el nacionalismo obtuso y aldeano de estos "nuevos marxistas". La línea nacional del político Ramos tampoco puede silenciarse (por no mencionar su obra escrita). Por ahora, sin embargo, sólo nos remitiremos a su concepto de nación inconclusa, desarrollado en su Historia; a veces lo que suele titularse como vana utopía, como ideal quimérico, resulta ser ignorancia histórica de los que tienen solamente utopías pero en la planta de los pies. Decía Juan José Hernández Arregui, en su libro "¿Qué es el ser nacional?" (1963): "La unidad hispanoamericana no es un ideal, sino una comprobación histórica. Doscientos millones de latinoamericanos lanzados contra el coloniaje, en las próximas décadas, darán consistencia a este destino. El número tiene potencia y leyes que determinan la política. La amputación de la América Latina deshizo la antigua unidad en la oquedad de un vacío histórico. Pero el sentimiento de la hermandad ha permanecido vivo. Al margen del desarrollo desigual de cada uno de estos países, de sus aires regionales, la América Latina constituye una estructura geopolítica, cultural y lingüística compacta. La causa del mal que comprime a sus pueblos no es nacional sino latinoamericana. Y entender este hecho es la franja superior de la conciencia histórica. Sólo el conocimiento de las causas reales que determinan el atraso de estos pueblos puede iluminar el itinerario realizable y grandioso de las revoluciones nacionales y latinoamericana combinadas. Y esta es una tarea material. Una tarea mayúscula y plural que sólo con las masas puede llevarse a término mediante la formación del frente antiimperialista latinoamericano".

En el momento en que la lucha geopolítica entre Estados Unidos y Rusia coloca a los países dependientes en la encrucijada definitiva de su existencia, un "marxismo bolivariano" no puede ser tan utópico

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

como algunos pretenden, máxime cuando la propia realidad histórica de los pueblos latinoamericanos lo encauza y lo delinea. "La integración continental de la América Latina es indispensable —afirma Juan D. Perón, en su último libro «La Hora de los Pueblos», Ed. Norte, 1968—: el año 2000 nos encontrará unidos o dominados, pero esa integración ha de ser obra de nuestros países, sin intervenciones extrañas de ninguna clase, para crear, gracias a un mercado ampliado, sin fronteras, las condiciones más favorables para la utilización del progreso técnico y la expansión económica; para evitar divisiones que puedan ser explotadas; para mejorar el nivel de nuestros 200 millones de habitantes; para dar a Latinoamérica, frente al dinamismo de los "grandes" y el despertar de los continentes, el puesto que debe corresponderle en los asuntos mundiales y para crear las bases para los futuros *Estados Unidos de Latinoamérica.*" No invalida este carácter nacional las luchas de clases; precisamente en la liberación nacional los pueblos del Tercer Mundo podrán encontrar el Socialismo. Los pueblos no pueden traicionar sus herencias históricas. Y Jorge Abelardo Ramos vuelve a las fuentes mismas de la emancipación latinoamericana, a la propia historia revolucionaria de sus pueblos.

Un libro político como el suyo, por encima de cualquier divergencia —dijimos— no debe ser comentado con una escueta bibliográfica; sólo hemos querido abrir un pie de página, mientras recomenzamos a analizar los distintos puntos que hacen de su obra, un nuevo punto de partida para proseguir por buen camino la historia nacional de los latinoamericanos. ◆

J. C. M.

macedonio-macedonio-macedonio-macedonio-macedonio-macedoni

ULTIMAS TENDENCIAS DEL JAZZ: ¿Y AHORA QUE?, por Walter Thiers

"El músico de jazz se encuentra en la actualidad frente a varias alternativas, las que en síntesis son profundamente deprimentes. Por una parte no puede retornar a los esquemas trazados a principios de siglo en New Orleans, a menos que sea una persona que carezca de imaginación o que se halle emotivamente agotado, aclarando que en todo momento se debe respetar a aquellos que ofrecieron la iniciación de lo que hoy conocemos como jazz. Por otra parte, si el solista desea continuar dentro de la línea del bop, encuentra que las repeticiones son constantes y por ende el músico de jazz que posee un espíritu creador debe limitarse o no a su propia inspiración, realizando por sí mismo, un enfoque constructivo y profundo. El solista debe abandonar el recurso de los acordes conocidos pues en ellos pierde totalmente su inspiración, porque lo repetitivo conduce hacia la inoperancia total. Y sobre estos elementos juega un papel primordial, la intuición. Aristóteles explica que la intuición ocurre cuando la mente se encuentra con la persona, es decir cuando el sujeto del pensamiento y el proceso de pensar son idénticos, sin ningún objeto externo como término medio. Y junto a la intuición personal, surje la tensión, lo que equivale al clima general que se produce cuando varias personas se hallan ejecutando y entre ellas se va organizando la atmósfera necesaria para la producción activa del grupo". Este fragmento fue extractado del libro de Barry Ulanov: "Historia del jazz en los EE. UU." y fue escrito entre 1949 y 1950. La importancia de la fecha es primordial, pues han pasado 18 años desde su aparición y sin embargo el mismo posee una estructura latente, pues al leer con atención ese fragmento, llegamos a comprobar que el mismo se ajusta a lo que sucede hoy día con los solistas de vanguardia y Barry Ulanov determinó a fines de la década del 40, una problemática constante y que se repite a través de los años. Los espíritus creadores determinan movimientos o frustraciones, pero siempre indicando un nivel que trata de llegar al primer plano. Los recursos son ilimitados y los agregados también. Sonny Rollins se presenta en un concierto. En su cuello se observa un collar de cascabeles. Al iniciar el solo, mueve su cabeza y un doble sonido comienza a definir la creación. En ese instante se produce la pregunta y el interrogante con puntos suspensivos: ¿se puede llamar jazz a esa experiencia? Las dudas se convierten en formas ne-

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

gativas o positivas, pero la importancia reside en las posibilidades que ofrece en ese momento Sonny Rollins o cualquier otro solista que trata de escapar de los cánones habituales para volcarse hacia una ilimitación de los mismos. Es una desesperación por evadirse de lo trillado y al mismo tiempo es una válvula de escape para una serie de situaciones por las que pasa habitualmente el músico de jazz. Pero también existe la otra variante y es la de entrar dentro de los terrenos populares de la música, lo que equivale a desarrollar una clase de música masiva con repercusión y exenta de los núcleos o informalismos que provoca el jazz. Ulanov determinó que el jazz de New Orleans fue motivado por una liberación musical, donde el solista ejecutaba por un mero placer, mientras que en la actualidad el músico es músico y vive de lo que su trabajo le otorga y en ese preciso instante es cuando entran los valores y los significados y muchos de ellos abandonan las experiencias para volcarse hacia un esquema remunerativo y completamente alejado de lo prohibitivo. Pero, afortunadamente, constantemente van surgiendo nuevas figuras que se contentan en sus principios en ser sinceros con sus medios expresivos y buscan continuadamente las posibilidades y los caminos que puedan convertirlos en genuinas antologías del jazz. La evolución de la armonía, la melodía y el ritmo. Sin embargo, el planteo desarrollado con respecto a la estructura melódica existente en el jazz contemporáneo motiva una subdivisión, ya que contrariamente a lo que acontece en el plano rítmico, el desarrollo de una partitura promueve diferentes posiciones, acordes al significado que otorga a su obra el compositor. Si bien es cierto que en un principio se puede hablar de una total independencia, ya sea melódica y rítmica, esa experiencia se fue transformando en un equilibrio integral, pero el que también conduce a conformar distintos aspectos de su expresión. Ornette Coleman y el New York Contemporary Five demostraron una similitud con el esquema parkeriano. Vale decir, el desarrollo de unísonos en la apertura y cierre de una composición perpetúa la continuidad, dentro de una evolución. El compositor expresa por medio de sonidos, de comienzo su estado anímico, el que se va transformando paulatinamente hasta reflejar en los intérpretes, estados similares, los que en síntesis llegarán como medio expresivo total al oyente. Indudablemente que existe una base, desde la cual se parte y cuyos resultados pueden llegar a situaciones realmente ilimitadas. Esa base tiene su sustentación en dos considerandos. Los compositores que trabajan sobre una regla prefijada y continua y los compositores que van creando formas a medida que las ejecutan. En las dos podemos hablar de experimentación, pero la última es la que posee mayores atributos para calificarla de esa manera. En ambas existe la improvisación musical, con mayor o menor grado de esencia

jazzística pero la escritura de una partitura previa obliga a una mayor concentración cuya resultante lógica y coordinada, prové una loable construcción musical, la que en resumen deparará satisfacciones y una pureza en el lenguaje trazado. En cambio las libertades de creación, en las cuales los elementos de improvisación juegan un papel fundamental paralelamente con las experimentaciones que van surgiendo consecuentemente tienden a oscilaciones y a una bifurcación del trabajo en sí. Curiosamente a principios de siglo, los conjuntos musicales de la época se ajustaron a esos moldes por carecer principalmente de una educación musical completa, como es la que existe hoy día, factor primordial que debe ser tomado en cuenta para un entendimiento mucho más profundo de la obra en sí. El lenguaje que gravita en el medio se acerca por supuesto a los conceptos de la música contemporánea y su técnica. Y en este caso, lo que se entiende por melodía, queda supeditado a los alcances de la partitura y a lo que se puede lograr de la interpretación. En la libre improvisación, el formalismo queda relegado a las consecuencias que otorga la experimentación. Por ejemplo, Ornette Coleman emigró de Los Angeles y se dirigió a New York, pues sentía que allí podría definirse plenamente. En cierto aspecto lo logró, es decir rompió con la mayoría de los cánones conocidos, sin apartarse profundamente de la base tradicional y el esquema parkeriano, mostrando con su música una dimensión y un aporte muy importante. Esto lógicamente dentro de la más pura faz analítica. Pero el mensaje que ofreció no alcanzó una recepción masiva e inmediata. Y después de tres años tuvo que disolver su agrupación. Al radicarse en Europa consiguió la totalidad de los fines perseguidos, a saber: equilibrio de su música y la aceptación de la misma por parte del público. En la actualidad y a ocho años de sus primeras experiencias, el nombre de Ornette Coleman posee un significado dentro de la escala de valores que comprenden al jazz contemporáneo. Pero Ornette abandonó las experiencias de sus principios para volcarse hacia una afinidad con la música contemporánea y a una integración como elemento jazzístico, sin perder por ello, la evolución de sus formas. Ejecutando el saxo alto, es la proyección del espíritu parkeriano, en cambio como solista de trompeta y violín, es una realidad consecuente de lo que sucede dentro del panorama musical contemporáneo y una búsqueda incesante por llegar a la posición obtenida con el saxo alto. Esa ambigüedad no es solamente propiedad de Ornette, pues la mayoría de los compositores y ejecutantes noveles se hallan en esa senda, abandonando las infructuosas experiencias que caracteriza a la libre improvisación. El balance de los elementos, es el enfoque más certero, inclusive a pesar de perder en ciertos momentos, la validez jazzística, pues en resumen, la música como ente ha ganado un puntaje

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

de superioridad en su evolución. Hablamos de una afinidad entre las improvisaciones del jazz y la técnica de la música contemporánea. Esa posición la podemos esquematizar al investigar y analizar los trabajos de Karlheinz Stockhaussen y los del percusionista Milford Graves. Y esa similitud de valores los volvemos a hallar por ejemplo en Pierre Boulez y Giusseppi Logan. Este último es medianamente conocido por sus interpretaciones realizadas como saxo alto, tenor, flautista y clarinete bajo y sus composiciones poseen una vitalidad imperante fusionando la libre improvisación con la música oriental. Pero G. Logan también es pianista y con ese instrumento crea otra variante muy importante y que se basa en las aplicaciones de la música contemporánea. El lector puede encontrar puntos de contacto entre ambos, al escuchar la obra de Pierre Boulez: "Estructuras para dos pianos" y posteriormente "Curve eleven" de Logan. La fuerza expresiva de L. Logan es impactante, como asimismo las intensas posibilidades que otorga a sus improvisaciones. Otra figura que merece un apartado especial, como en el caso de Ornette, es el pianista y compositor Cecil Taylor y con él convergimos hacia la esencia de la creación y del talento. En mayor grado que Giusseppi Logan, Taylor se encuentra directamente involucrado en el panorama de la música contemporánea. Desde sus principios, donde encontramos una afinidad de sus improvisaciones con las de Bela Bartok y Arnold Schoenberg, advertimos en la actualidad que esa posición se ha acentuado, ofreciendo trabajos que escapan de las libres improvisaciones y de los conceptos experimentales para entrar en una minuciosa elaboración de los instrumentos melódicos y rítmicos. Verbigracia su tema: "Enter evening". En el mismo se halla una paz muy singular, la que se va desdoblando de acuerdo a la interpretación de la línea formada por el saxo alto, el oboe y la trompeta con sordina más el respaldo del contrabajo con el arco y el piano. El primer solista, si es que podemos definirlo así, es Eddie Gale Stevens Jr. cuyo sonido nos recuerda a Don Ellis, apoyado por las improvisaciones del contrabajo con arco, cuyos agudos proyectan una atmósfera muy singular. Posteriormente y con la misma base, surgen los solos de Ken McIntyre en oboe, Jimmy Lyons en saxo alto y el propio Taylor, este último integrando una sección rítmica muy personal, principalmente por el trabajo de los dos contrabajos (Henry Grimes & Alan Silva) en pizzicatto y con arco respectivamente y la percusión de Andrew Cirylle. La obra finaliza dentro de los mismos moldes de apertura, vale decir con la línea frontal de trompeta con sordina, oboe, saxo alto y los sonidos del contrabajo con arco y el piano. Otro plano de aproximación del jazz avant-garde con la música contemporánea lo encontramos en los temas del pianista y compositor Burton Greene. Y a los nombrados se agregan: Paul Bley, Keith Jarrett y

Sun-Ra. Y sobre los solistas mencionados, es decir los que trabajan habitualmente sobre partituras especialmente o no, tenemos la otra faz y que se refiere a aquellos que improvisan constantemente y de los cuales Don Pullen es el pianista que sobresale. Podríamos citar el caso de Jane Getz, aunque todavía no se la ha podido apreciar con mayor extensión y nos remitimos únicamente a su labor con el quinteto inicial del saxo tenor Pharoah Sanders. Algunos críticos intentan ubicar a la esposa del extinto John Coltrane: Alice, como una solista de excelentes proyecciones, pero aun en el presente, preferimos quedarnos a la expectativa, pues no ha ofrecido pruebas que valoricen su inclusión, excepto que lleva el nombre de una figura genial del jazz de nuestro tiempo. Evidentemente esto es solamente una parte, mínima por cierto, de lo que acontece en el jazz avant-garde y ello sólo puede dar una pálida idea de lo que sucede pero igualmente las palabras de Barry Ulanov siguen vigentes. El músico intenta explorar y los resultados son agresivos, mientras tanto paralelamente se ha iniciado con renovados bríos una fusión entre el jazz y lo pop, logrando con ello un caudal de público excepcional. Albert Ayler, el continuador de Coltrane, ejecuta con la agrupación de Jefferson Airplane o The Mamas and the Papas y para el aficionado al jazz esto es una herejía pero reconozcamos que muchas veces en un tocadiscos se encuentra en una misma pila de LPs: Manzanero, Los Panchos, Cecil Taylor, etc., porque todo está de acuerdo a las circunstancias y a las necesidades espirituales, físicas o de entendimiento, pero estamos completamente seguros de que el jazz and pop logrará mayores adeptos que las versiones fusionadas con la música contemporánea, sin embargo... de ahí nuestro título: *"¿Y ahora qué?"*

ma-ce-do-nio-ma-ce-do-nio-ma-ce-do-nio-ma-ce-do-nio-ma-ce-do-n

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

EL PRESIDENTE BURLADO,
del MARQUES DE SADE

Texto integral. Traducción y nota preliminar de Raúl Gustavo Aguirre. 80 págs., **$ 350.—.**

LA VENUS DE LAS PIELES,
de LEOPOLD VON SACHER-MASOCH

Texto integral, con un importante apéndice documental. Traducción de Alcira González Malleville. 160 págs., **$ 590.—.**

LA MARIPOSA Y LA VIDA,
de BALDOMERO FERNANDEZ MORENO

Esta edición constituye el texto definitivo preparado por los hijos de B. F. M. para su "Obra ordenada". 108 págs., **$ 370.—.**

ESTAMPAS DE TANGO,
de FRANCISCO GARCIA JIMENEZ

Sabrosas crónicas de la época de oro, narradas por uno de sus protagonistas. 168 págs., **$ 490.—.**

De próxima aparición:

LOS QUINIENTOS MILLONES DE LA BEGUM, de JULIO VERNE

Texto integral. Traducción de Raúl Gustavo Aguirre.

MEMORIAS 1750/1752,
de GIACOMO CASANOVA

Texto integral. Traducción de Juan Merino y Martín Felipe Yriarte, revisada por Herman Mario Cueva.

LAS ENCANTADAS,
de HERMAN MELVILLE

Con un poema de W. H. Auden. Traducción de E. L. Revol.

Son títulos de

RODOLFO ALONSO EDITOR

Echeverría 2758, Buenos Aires **T. E. 73-0515**

LOS EXPERIMENTOS DEL PROFESOR MILLIC, por Raúl Gustavo Aguirre

No es de extrañar que aun los seres más sensatos —como puede serlo un profesor de literatura del English Teachers College de la Universidad de Columbia— pierdan la razón ante una computadora. ¡Es una máquina de tan irresistible seducción! ¡Hay que haber entrado en la cueva de aire acondicionado de estas modernas Circes para comprender su terrible influjo sobre los pobres y desprevenidos mortales, tanto más si se trata de profesores de literatura! Una computadora es algo tan elegante y silencioso, tan cargado de magia, de promesas increíbles, que no se puede menos que pensar que en ellas están —como en Delfos— todas las soluciones. Modernos oráculos que tienen la ventaja, sobre los antiguos, de hablar científicamente, con claridad, con invariable y terrible exactitud. No, el profesor Louis T. Millic no podía resistir tamaña seducción. Y desde que vio una computadora, sólo tuvo una idea en su mente: utilizarla.

Pero, la primera dificultad fue esta: ¿qué tiene que ver una computadora con un profesor de estilística inglesa? El profesor Millic no se amilanó: dado que la estilística es —como todos sabemos— algo muy confuso y terriblemente subjetivo ("una mezcla insípida de impresión y especulación"), debía ser posible que la computadora nos suministrara, en primer lugar, criterios exactos para definir y diferenciar el estilo de un autor. Pero, como sólo puede darnos respuestas basadas en criterios cuantitativos, el profesor Millic se puso entonces a contar las palabras de las oraciones y descubrió (¡oh, cielo!) que las famosas oraciones cortas de Hemingway tienen un promedio de unas veinte palabras, mientras que las no menos famosas oraciones largas de Gertrude Stein sólo tienen cinco palabras más que las del autor de Las nieves del Kilimanjaro. *Descubrió además que, en general, los escritores del siglo XIX escribieron oraciones más largas que los del siglo XX.*

Claro que para llegar a estas conclusiones no se necesitaban semejantes alardes de la técnica en máquinas electrónicas. El profesor Millic —seguramente advertido de ello— decidió entonces algo más arriesgado: averiguar si la computadora puede decirnos si un poeta es bueno o no. ¿Era posible esto? Claro que, como la máquina no puede inventar criterios de valor, tuvo que ponerla en el brete de decidir si determinados poemas se ajustaban o no a determi-

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

nado criterio. Un criterio, ay, numérico siempre. El profesor Millic, por lo tanto, decidió tomar versos regulares del siglo XVIII, versos cuyas sílabas se pudieran contar, y hacerlos pasar por la computadora: cuando un poema se desviaba de la regularidad métrica, se le anotaban puntos en contra. Pero, ¡oh sorpresa!, descubrió que los grandes poemas —precisamente— adolecen de estos "defectos", que a menudo son creados de intento por sus autores para producir énfasis. (Hoy, un estructuralista diría que esta irregularidad en medio de la regularidad es un "significante", un medio más de expresión con que cuenta el poeta). El profesor Millic no estaba muy contento.

Entonces decidió meterse con un poeta difícil. *Mejor: especialmente difícil. ¿Y quién supera en esto a Dylan Thomas? Aquí el profesor se mostró sumamente ingenioso. Como es sabido, los poemas de Dylan Thomas se caracterizan por un clima verbal sumamente neblinoso (que algunos atribuyen a la influencia de la antigua poesía inglesa). ¿Sería posible, con el auxilio de la computadora, elaborar, tomando como base la estructura de un poema determinado, otro poema semejante? ¿Serían los críticos capaces de diferenciar el poema auténtico del "semifabricado"? El profesor Millic tomó el poema titulado "En el comienzo", marcó todos sus sustantivos, verbos y adjetivos, y ordenó a la computadora retirar del texto las palabras señaladas, colocarlas en un nuevo orden (eligió el alfabético, pero pensamos que pudo ser cualquier otro) e insertarlas en los huecos con este nuevo orden. Resultó un "poema singular":*

En el comienzo érase la raíz, la roca
que desde la sólida estrella de la sonrisa
colocó toda la sustancia del sol...

Pero de aquí surgían interesantes conclusiones: algunas imágenes producidas por la computadora eran nuevas y poéticas, pero del conjunto resultaba una oscuridad muy diferente a la "oscuridad" del poeta:

En el comienzo érase la palabra, la palabra
que desde las sólidas bases de la luz
abstrajo todas las letras del vacío...

Y el profesor Millic acierta cuando anota: "Aunque sus imágenes puedan ser resistentes a la interpretación, están ordenadas de una manera lógica *que la versión modificada descompone (subrayamos nosotros). En efecto: la oscuridad gratuita producida —aun dentro de una estructura— por el azar, es algo diferente, en poesía, a la oscuridad como resultado de un trabajo de expresión afinado hasta sus últimos límites. Sin duda, aparte la estructura que da la configuración verbal del poema, existe por lo menos otra estructura que determina su coherencia lógica y que sería el "sentido" del poema, un sentido no reducible a la significación, a lo meramente semántico, como ocurre en la prosa. Tal vez sea éste, entre todos, el resultado más interesante de los experimentos del profesor Millic.*

Quien, por último, inventó entre otras cosas un "dispositivo generador de oraciones", para lo cual estableció primeramente una fórmula de la oración a producir: "artículo / sustantivo 1º / verbo / preposición / artículo / sustantivo 2º", y luego cargó la computadora con listas de palabras correspondientes a cada función gramatical. Después le ordenó, mediante un programa adecuado, disponerlas según la mencionada fórmula, con lo que obtuvo resultados como este: "La camisa se sentó cerca de la ventana". Pero, casi medio siglo antes, André Breton y sus amigos surrealistas, "a mano", sin computadoras, habían hecho lo mismo al inventar los célebres "cadáveres exquisitos" (esas oraciones compuestas al azar entre varios participantes del juego), como aquel que decía: "Los elefantes son contagiosos".

También lo son —pensamos— las computadoras.

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

DISCOS DE ARTE

Serie: Poetas Siglo XX

P-5 — "POESIA 50": Raúl Gustavo Aguirre, Edgar Bayley, Rodolfo Alonso, Miguel Brascó, Manrique Fernández Moreno, Mario Trejo, Francisco Urondo, Alberto Vanasco.

Serie: Escritores Siglo XX

ES-504 — FALSIFICACIONES: Marco Denevi y Alicia Curi, Rodolfo Relman, Pepe Soriano y Elena Tasisto.

Serie: Tango

T-401 — BUENOS AIRES, TANGO Y MUFA: Cátulo Castillo; música: Dino Saluzzi.

Serie: Documentos

D-201 — CANTOS TRADICIONALES: Ana Serrano Redonnet. Voz, guitarra, percusión.

Serie: Música Colonial Latinoamericana

MCL-1 — MUSICA RELIGIOSA DEL BRASIL. Vol. 1º - "Misa en Mi Bemol" de José Joaquín Emérico Lobo de Mezquita (siglo XVIII).

Serie: Música Argentina Contemporánea

MAC-1 — Obras de Antonio Tauriello, Gerardo Gandini, Alcides Lanza y Armando Krieger.

Solicite catálogo

TEN RECORDS S.R.L.

Florida 520 - 5º piso (524)

Buenos Aires - Argentina

EN VENTA EN LIBRERIAS Y CASAS DE MUSICA

INDICE

3 Editorial

Juan Celman
4 Poemas

Alberto Vanasco
9 En torno a la novela latinoamericana

Blas Raúl Gallo
15 Paradoja del bien y del mal: Sartre-Genet

Manuel Bandeira
24 Poemas

Juan Carlos Martini
27 Cuento

Mariano Ferrazano
39 ¿El arte, lenguaje eficaz?

49 Historia de la Nación Latinoamericana, un libro de J. Abelardo Ramos

Walters Thiers
53 Nuevas tendencias del jazz

Raúl Gustavo Aguirre
59 Los experimentos del profesor Millic

macedoniomacedoniomacedoniomacedoniomacedoniomacedonioma

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

La Dirección se solidariza con los trabajos publicados, pero la responsabilidad de lo que en ellos se dice corre por cuenta exclusiva de quienes los firman.

Toda reproducción parcial o total de los artículos de la Revista MACEDONIO se agradecerá, siempre que se indique su procedencia.

La Dirección mantendrá correspondencia con los lectores que le escriban y publicará aquellas cartas que considere de interés general. Se reciben colaboraciones.

Los próximos números contendrán notas sobre autores como Roberto Arlt, Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, y temas relacionados con estructuralismo, psicoanálisis, marxismo, el pensamiento católico, peronismo, etc.

© Copyright: Calatayud - D.E.A.
Registro de la Propiedad Intelectual en trámite.

Se terminó de imprimir en los *Talleres Gráficos* GARAMOND S. C. A., Cabrera 3856, Buenos Aires, en el mes de diciembre de 1968.

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