

temas

The background of the cover is divided into three horizontal bands. The top band is pink and contains the title 'temas' in a large, bold, black sans-serif font. The middle band is yellow and features a large, solid pink circle on the left. To the right of this circle is a cluster of four smaller pink circles of varying sizes, with a single solid black circle positioned between two of them. The bottom band is pink and contains several lines of text in a bold, black sans-serif font, listing authors and topics. In the bottom right corner of this band, there is a white square containing a large black number '7'. At the very bottom of the cover, a yellow band contains the date 'JUNIO-JULIO 1966' in a bold, black sans-serif font.

octavio paz
españa, 1936

emir rodríguez monegal
retrato de un best-seller: carlos maggi

enrique iglesias
uruguay: realidades y perspectivas

héctor a. murena
cuatro observaciones sobre brasil

jorge e. ruffinelli
lectura de pavese

7

JUNIO-JULIO 1966

Novedades Seix Barral

Mario Vargas Llosa

LA CASA VERDE

Juan Marsé

ULTIMAS TARDES CON TERESA
(Premio Biblioteca Breve 1965)



Alejo Carpentier

EL SIGLO DE LAS LUCES

Vasco Pratolini

CONSTANCIA DE LA RAZON

René Dumont

EL AFRICA NEGRA HA EMPEZADO MAL

Reimund Schnabel

PODER SIN MORAL

VENDE Y DISTRIBUYE EN URUGUAY

EDITORIAL ALFA

Ciudadela 1389 — Tel. 98 12 44

Montevideo

temas revista de cultura

Director: BENITO MILLA

Secretario de redacción: Hugo García Robles

Colaboradores permanentes: Jesús C. Guiral,

Esteban Otero, Nelson Marra y Alejandro Paternain

Redacción y Administración: Editorial Alfa

Ciudadela 1389 — Montevideo — Uruguay

N.º 7 - JUNIO - JULIO 1966

Artículos

- 2 Octavio Paz
ESPAÑA, 1936
- 5 Emir Rodríguez Monegal
RETRATO DE UN BEST-SELLER: CARLOS MAGGI
- 15 Enrique Iglesias
URUGUAY: REALIDADES Y PERSPECTIVAS
- 24 Héctor A. Murena
CUATRO OBSERVACIONES SOBRE BRASIL
- 30 Alejandro Paternain
LA HISTORIA DE UN DIA
- 36 Jorge E. Ruffinelli
LECTURA DE PAVESE
- 44 Jesús C. Guiral
SOBRE LA SERIEDAD DEL HUMOR

Narrativa

- 50 Julio Ortega
PROFESION DE PERSONAJE (Cuento)

Poesía

- 52 Jorge Medina Vidal
LOS DORMITORIOS
- 55 Carlos Germán Belli
POEMAS

Crítica

- 57 Nelson Marra
LA POESIA DE CARLOS BARRAL
- 60 Graciela Mántaras Loedel
LA NARRATIVA DE MARIO VARGAS LLOSA
- 63 Esteban Otero
UN GRAN FILM: EL FUEGO
- 65 NOTAS sobre Carlos Fuentes, Gisèle Elsner, René Dumont.

TEMAS es una revista de confrontación y diálogo en el plano cultural. Su posición ante aspectos y problemas de actualidad está dada por sus editoriales. Los artículos firmados sólo comprometen la opinión de sus autores.

PRECIOS: Uruguay, \$ 20.00 - Argentina, 100.00 - Otros Países: U\$S 4.00 un año (6 números)

ESPAÑA 1936

La fecha que hoy reúne a los amigos de los pueblos españoles preside, como un astro fijo, la vida de mi generación. Luz y sangre. Así, permitidme que recuerde lo que fue para mí, y para muchos hombres de mi edad, el 19 de julio de 1936. Nada más distinto a tener veinte años en 1951 que haberlos tenido en 1936. Yo era estudiante y vivía en México. En aquella época todo nos parecía claro y neto. No era difícil escoger. Bastaba con abrir los ojos: de un lado, el viejo mundo de la violencia y la mentira con sus símbolos: el Casco, la Cruz, el Paraguas; del otro, un rostro de hombre, alucinante a fuerza de esculpida verdad, un pecho desnudo y sin insignias. Un rostro, miles de rostros y pechos y puños. El 19 de julio de 1936 el pueblo español apareció en la Historia como una milagrosa explosión de salud. La imagen no podía ser más pura: el pueblo en armas todavía sin uniforme. Algo tan increíble e inaudito y, al mismo tiempo, tan evidente como la súbita irrupción de la primavera en un desierto. Como la marcha triunfal del incendio. El pueblo en carne y hueso. Vulnerable y mortal, pero seguro de sí y de la vida. La muerte había sido vencida. Se podía morir, porque morir era dar vida. Cuerpo mortal: cuerpo inmortal. Durante unos meses vertiginosos las palabras, gangrenadas desde hacía siglos, volvieron a brillar, intactas, duras, sin dobleces. Los viejos vocablos —bien, y mal, justo e injusto, traición y lealtad— habían arrojado al fin sus disfraces históricos. Sabíamos cual era el significado de cada uno. Tanta era nuestra certidumbre que casi podíamos palpar el contenido hoy inaccesible, de palabras como libertad y pueblo, esperanza y revolución. El 19 de julio de 1936 los obreros y campesinos españoles devolvieron al mundo el sabor solar de la palabra fraternidad. Desde México veíamos arder la inmensa hoguera. Y las llamas nos parecían un signo: el hombre tomaba posesión de su herencia. El hombre empezaba a reconquistar al hombre.

El rasgo original del 19 de julio reside en la espontaneidad fulminante con que se produjo la respuesta popular. La sublevación militar había dislocado toda la estructura del Estado español. Despojado de sus medios naturales de defensa —el ejército y la policía— el gobierno se convirtió en un simple fantasma: el del orden jurídico frente a la rebelión de una realidad que la República se había obstinado en ignorar. El gobierno no tenía nada que oponer a sus enemigos. Y en este momento aparece un personaje que nadie había invitado: el pueblo. La violencia de su irrupción y la rapidez con que se apoderó de la escena no sólo sorprendió a sus adversarios sino también a sus dirigentes. Los partidos y eso que la jerga política llama el “aparato” fueron desbordados por la marea. En lugar de que otros, en su nombre y con su sangre, hicieran la Historia, el pueblo español se puso a hacerla, directamente con sus manos y su instinto creador. Desapareció el coro: todos habían conquistado el rango de héroes. En unas cuantas horas volaron en añicos muchos esquemas intelectuales. Y mostraron su verdadera faz todas esas teorías más o menos maquiuvelicas y jesuíticas, acerca “de la técnica del golpe de Estado” y la “ciencia de la revolución”. De nuevo la Historia reveló que poseía más imaginación y recursos que las filosofías que pretenden encerrarla en sus prisiones dialécticas. Lo que ocurrió en España el 19 de julio de 1936 fue algo que después no se ha visto en Europa: el pueblo, sin jefes, representantes o intermediarios, asumió

BELUAR / 1967

la dirección de los acontecimientos. No es éste el momento de relatar cómo la perdió, en doble batalla.

La espontaneidad de la acción revolucionaria, la naturalidad con que el pueblo asumió su papel director durante esas jornadas y la eficacia de su lucha, muestran las lagunas de esas ideologías que pretenden dirigir y conducir una revolución. Pero la insuficiencia no es el único peligro de esas construcciones. Ellas engendran escuelas. Los doctores y los intérpretes forman inmediatamente una clerecía y una aristocracia, que asumen la dirección de la Historia. Ahora bien, toda dirección tiende fatalmente a corromperse. Los "estados mayores" de la Revolución se transforman con facilidad en orgullosas cerradas burocracias. Los actuales regímenes policíacos hunden sus raíces en la prehistoria de partidos que ayer fueran revolucionarios. Basta una simple vuelta de la Historia para que el antiguo conspirador se convierta en policía, como lo enseña la experiencia soviética. La nueva casta de los Jefes es tan funesta como la de los Príncipes. Ellos prefieren la nueva sociedad totalitaria, que espera en un recodo del tiempo el derrumbe final del mundo burgués. Contra esos peligros sólo hay un remedio: la intervención directa y diaria del pueblo. Informe y fragmentaria, la heroica experiencia del 19 de julio nos enseña que esto no es imposible. El pueblo puede luchar y vencer a sus enemigos sin necesidad de someterse a esas castas que, como una excrecencia, engendra todo organismo colectivo. El pueblo puede salvarse, eliminando en primer término a los salvadores de profesión.

No es ésta la única lección del combate de los pueblos españoles. Quisiera destacar otro rasgo, precioso y original entre todos: la defensa de las culturas y nacionalidades hispánicas. La lucha por la autonomía de Cataluña y Vasconia posee en nuestro tiempo un valor ejemplar y polémico. Contra lo que predicán las modernas supersticiones políticas, la verdadera cultura se alimenta de la fatal y necesaria diversidad de pueblos y regiones. Suprimir esas diferencias es cegar la fuente misma de la cultura. Nada más estéril que ese "orden" que postulan: se trata de una visión parcial del hombre, de una camisa de fuerza que ahogará o degradará la libre espontaneidad de las naciones. Frente a la abstracta "unidad" de los Imperios, los españoles rescataron la noción de la anticiónia. Esa es la única solución fecunda al problema de las nacionalidades hispánicas, dentro del cuadro de una nueva sociedad. No fue otro el sueño de Bolívar en América. No fue otro el sueño griego. Las grandes épocas son épocas de diálogo. Grecia fue coloquio. El Renacimiento coincide con el esplendor de las repúblicas. Cuando desaparecen las autonomías regionales y nacionales, la cultura se degrada. El arte imperial es siempre arte oficial. Ilustrado o bárbaro, burocrático o financiero, todo imperio tiende a erigir como modelo universal una sola y exclusiva imagen del hombre. El Jefe o la casta dominante aspiran a repetirse en esa imagen. Una sola lengua, un solo señor, una sola verdad, una sola ley. La unidad es el primer paso en el camino de la repetición mecánica. Una misma muerte para todos. Pero la vida es diversidad.

Ante las propagandas que luchan por la "supremacía cultural" de éstos o aquéllos, nosotros proclamamos que cultura quiere decir espontaneidad creadora, diversidad nacional, libre invención. Afirmamos el genio individual de cada pueblo y el valor irremplazable de cada creador. No creemos en una lengua mundial, sino en la universalidad de las lenguas vivas. No se puede cantar en esperanto. La poesía moderna nace al mismo tiempo que los idiomas modernos. No nos oponemos a que la ciencia, la técnica y las otras formas de la cultura inventen su lenguaje. En realidad así ha ocurrido. Hace muchos siglos que las matemáticas constituyen un lenguaje que entienden todos los especialistas. Y otro tanto sucede con la mayoría de las ciencias. Pero no son los

sabios los que quieren borrar las lenguas nacionales, ni son ellos los que desean acabar con las culturas locales. Son los comerciantes y los políticos. Y los servidores de las nuevas abstracciones: los profesionales de la propaganda, los expertos en la llamada educación de las masas. Sólo que no hay masas, hay pueblos.

Afirmar que las diferencias nacionales o regionales deben desaparecer, en provecho de una idea universal del hombre o de las necesidades de la técnica moderna, es uno de los lugares comunes de nuestro tiempo. Muchos de los partidarios de esta idea ignoran que postulan una abstracción. Al imponer a los pueblos y naciones un esquema unilateral del hombre, mutilan al hombre mismo. Porque no hay una sola idea del hombre. Uno de los rasgos específicos de la humanidad consiste, precisamente, en la diversidad de imágenes del hombre que cada pueblo nos entrega. Sólo las sociedades animales son idénticas entre sí. Y en esa pluralidad de concepciones el hombre se reconoce. Gracias a ella es posible afirmar la unidad que hasta ahora ha sido capaz de diferenciarse. El hombre es "los hombres".

La abstracción que los poderes modernos nos proponen no es sino una nueva máscara de una vieja soberbia. El primer gesto del hombre ante su semejante es reducirlo, suprimir las diferencias, abolir esa radical "otredad". Pero el otro resiste. No se resigna a ser espejo. Reconocer, la existencia irreducible del otro, es el principio de la cultura, del diálogo y del amor. Reducirlo a nuestra subjetividad, es iniciar la árida, infinita dialéctica del esclavo y del señor. Porque el esclavo jamás se resigna a ser objeto. La realidad humillada acaba por hacer saltar esas prisiones. Aún en la esfera del pensamiento puro se manifiesta esa tenaz resistencia de la realidad. Machado nos enseñaba que el principio de identidad, sobre el cual se ha edificado nuestra cultura, se rompe los dientes frente a la "otredad" del ser. Acaso en esto radique la insuficiencia de nuestra cultura. Todo imperialismo filosófico o político, se funda en esta fatal y empobrecedora soberbia. No en vano Nietzsche llamó a Parménides: "araña que chupa la sangre del devenir". Y algo semejante ocurre en el mundo de la historia: los Imperios chupan la sangre de los pueblos. La unidad que imponen oculta un horror vacío. No nos dejemos engañar por la grandeza de sus monumentos. La vida ha huido de esas inmensas piedras. Hechos a su imagen, esos monumentos son tumbas.

Resulta escandaloso recordar esas verdades. Vivimos en la época de la "planificación" y de la "guerra total". En ciertas bocas y en ciertos sitios estas frases encubren apenas otros designios. En nombre de la abstracción se pretende reducir al hombre a la pasividad del objeto. Unos utilizan el mito de la Historia, otros el del Progreso. Pero nosotros nos rehusamos a ser mercancías tanto como a convertirnos en instrumentos o herramientas. Sabemos a dónde conducen estos programas: al campo de concentración. Toda concepción mecanicista y utilitaria —así se ampare en la llamada "edificación socialista"— tiende a degradar al hombre. Frente a estos poderes nosotros afirmamos la espontaneidad creadora y revolucionaria de los pueblos y el valor de cada cultura nacional. Y volvemos los ojos hacia el 19 de julio. Allí empezó algo que no morirá. No importa que las circunstancias actuales parezcan más adversas que nunca. Hace dos meses los pueblos españoles mostraron que once años de dictadura clerical y militar no bastan para aniquilar una nación. Las huelgas espontáneas son un signo y un aviso. Los estrategas tienen mala memoria. Cada vez que preparan una función olvidan invitar al personaje que ocupó la escena el 19 de julio. Pero ese personaje no falta nunca. Se presenta sin anunciarse y trastorna la representación. La comedia puede volverse tragedia. No hay director de escena que pueda con el pueblo.

Retrato

Emir Rodríguez Monegal

de un Best-seller: Carlos Maggi

Se ha hablado mucho de la aceptación popular de Carlos Maggi: su éxito temprano como libretista radial y como humorista en *Marcha*; su condición de primer best-seller de su generación, con un libro de 1951; su triunfo en el teatro con dos primeras piezas, estrenadas casi simultáneamente en 1958/59. Menos comentada pero no menos importante es su condición de precursor de muchas cosas que han resultado obvias desde 1958. Su precocidad es indiscutible. No bien salido de Preparatorios, Carlos Maggi (n.1922) ya es autor de un competente trabajo sobre Artigas, escrito con su gran amigo Manuel Flores Mora con el que llegan a ganar un concurso. El trabajo se publica en 1942; ese mismo año, Maggi lanza la primera revista verdaderamente juvenil de su promoción, *Apex*, que publica dos números en papel de astra y aparece ya bajo el signo de las preocupaciones americanistas de Joaquín Torres García y de la literatura negra de Juan Carlos Onetti, de quien tanto Maggi como Flores Mora, compañero en la redacción de *Apex*, eran entonces afanosos glosadores y réplicas algo más jóvenes y optimistas. Por ese mismo año, *Marcha* empieza a publicar sus primeros cuentos, entre realistas y sobrerrealistas, inesperados y hasta caprichosos en sus títulos. Uno de los mejores se llama *Louis Jouvét* y no presenta al famoso actor y director francés, aunque se refiere sí a los simulacros teatrales de la conducta humana: tema que será desarrollado mucho más tarde en una de sus piezas más ambiciosas, *La gran viuda*. Maggi tiene entonces unos veinte años y se lanza sobre la vida y la literatura con una apetencia, una sonrisa, un humor juguetón, un sentido funambulesco, sentimental y a veces hasta dulzón de la existencia, una necesidad de ser y de afirmarse. Lo increíble es que este muchacho

también está lidiando en otros frentes. La muerte del padre lo ha convertido bruscamente en cabeza de familia, lo ha obligado a escribir libretos humorísticos para la radio (no existía entonces la TV), defendiéndose como podía. Su ambición estaba puesta sin embargo más alta. Como Balzac, al que se parece algo físicamente, aunque sin el sesgo demoníaco, Maggi se multiplica. Para ganarse la vida, escribe libretos: *Pobre mi amigo González*, para Los Risatómicos; *Memorias de un Recién-casado*, para Héctor Coire, que se acaba de casar; *Las divagaciones de la tía Elisa*, en colaboración con la narradora María Inés Silva Vila, que será su mujer. También inicia una sección humorística en *Marcha*, de nivel algo más alto: *En este país*, se titula. Al mismo tiempo, Maggi tienta el cuento en serio aunque sin el éxito que espera. Por un lapso parece obsorbido solo por las tareas menores de la literatura y por la necesidad de salir de cualquier modo a flote. Trabaja en la Biblioteca Nacional, colabora en el diario batillista *Acción* (es uno de los pocos militantes de un partido tradicional entre los escritores de su generación). También estudia Derecho, se recibe, se casa. Llegará a ser abogado del Banco República, a tener casa propia en Carrasco y un rancho hermoso en Punta del Este, a lograr la fama literaria como narrador, como dramaturgo, como ensayista popular. No habrá de perder la sonrisa pero debajo de ella asomará cada vez menos la mueca del grotesco, el rencor y hasta el resentimiento que le hizo en sus primeros años ser tan agresivo. De esa época queda un testimonio en *Marcha*, un artículo contra ciertos críticos de su generación, que se titula: *Bueno, yo les dije*, y que ha sido comentado suficientemente en la Introducción a este libro. En esos años, Maggi tenía la dureza del que cree que todos los demás van en coche y sólo él anda

a pie. Ahora su sonrisa oculta otra sonrisa. *Qué maravillosa es la madurez*, me dijo no hace mucho, y esa otra sonrisa interior, la más suya, se le veía también sobre la cara.

LA VOCACION DE SER

Por haber empezado tan pronto, por haber sido acosado y acorralado más por las circunstancias que por los irreductibles demonios interiores, Maggi fue de los primeros en empezar aquí muchas cosas. No sólo fue de los que descubrió a Onetti (sin esperar las celebraciones del cuarto de siglo) y de los que también descubrió a Espínola (por el que ha tenido una veneración documentable en una de sus piezas teatrales, *La noche de los ángeles inciertos*, sin que ha sido de los primeros que lo intentó todo en su generación, desde el ensayo histórico de tipo revisionista hasta el humorismo tópico que tanto éxito tendría en localizar un nuevo público; desde el teatro que gusta hasta la pequeña estampa costumbrista que se lee. Fue el primer best-seller con un libro, *Polvo enamorado* (1951), que apareció en una época en que no había editoriales prácticamente y nadie vendía un ejemplar de autor nacional. Maggi agotó entonces una edición que sería tal vez de quinientos o mil ejemplares: cifra pequeña ahora pero fabulosa para el páramo de aquellos años. Sin embargo, sólo al triunfar en el teatro con un par de obras en 1953/59, Maggi se convierte en escritor famoso. El mismo ha señalado, con exacto sentido de la autoburla, a una periodista que venía una vez a reportear al hombre célebre: *No se preocupe, aquí nadie es famoso*. Es cierto. Pero si hay alguien cerca de serlo en nuestro ambiente es Carlos Maggi. La paradoja que encierra este éxito algo tardío es varia. Porque Maggi ha demorado en llegar a ser realmente famoso, a pesar de tener en sus manos desde el comienzo la clave del éxito en esta tierra.

Para entender esta situación hay que volver a mirar un poco la cronología. Cuando Maggi publica su ensayo histórico sobre Artigas o cuando saca *Apex*, cuando entrega sus primeros cuentos a *Marcha*, in-

cluso cuando hace humorismo en el mismo semanario, y luego agota su primer libro de ficción, su fama tiene ya dos caras, muy distintas: una es la fama anónima, casi folklórica, de libretista radial; la otra es la fama personal, más literaria aunque no exquisita, de escritor conocido y fomentado por una élite. En buena medida, el éxito de *Polvo enamorado* lo hizo un brillante y demagógico artículo de Flores Mora que se publicó en la última página de *Marcha*, una de las más leídas entonces. Como gran amigo, Flores Mora exaltó a Maggi, y su lector acudió al libro y lo agotó. El elogio era escasamente literario pero logró su efecto. Permitted que Maggi saltara, como literato, la barrera del desconocimiento en que vivían casi todos los del 45. El éxito sin embargo era relativo. No existía entonces un público bastante grande para la literatura nacional, como se decía y repetía entonces cada semana desde las páginas literarias de *Marcha*. La prueba de que ese éxito fue solo un *succes d'estime* la ofrece la carrera posterior de Maggi. *Polvo enamorado* no tiene secuela inmediata; por otra parte, la editorial que lo publica (formada ad-hoc por Maggi y algunos amigos) también desaparece. Hay un hiato. Las actividades políticas (que ya se han tragado a Flores Mora) también absorben a Maggi y por un tiempo parece que aquel joven que empezó tan pronto y con tanto sentido de lo que se esperaba aquí y ahora, había sido obliterado por el abogado. Entonces aparece Mario Benedetti.

En realidad, también Benedetti se había revelado antes y con cierta precocidad. Un libro de poemas a los veinticinco años; la dirección de una revista literaria, *Marginalia*, poco después; las colaboraciones cada vez más numerosas en *Marcha* y en *Número* (cuyo consejo de dirección integra a partir de 1950), ya habían permitido situar a Benedetti en una literatura exigente y con sus ribetes de exquisita, que la sucesión implacable y ordenada de sus libros de cuentos, ensayos y poesía no haría sino corroborar. Pero poco a poco, después de 1951, empieza a asomar en Benedetti un escritor bastante distinto: una sección humorística que viene a sustituir precisamente en *Marcha* a la de Maggi y que firma con el seudónimo de Damocles;

otras multiplicaciones periodísticas del humor; una preocupación cada vez más creciente por el montevidéismo (que ya había tenido su primera expresión deliberada en un cuento, *El presupuesto*, publicado en *Número*, noviembre-diciembre 1949): una conciencia cada día más angustiada por los problemas del Uruguay y de la América hispánica, irán modificando a Benedetti, haciéndole dejar atrás su piel exquisita de lector y glosador de Proust y Graham Greene, y lo convertirán en el montevidéano por antonomasia (aunque nació en Paso de los Toros), en hombre hondamente preocupado por lo nacional, en el escritor de su generación que mejor se identifica con las aspiraciones y frustraciones de la clase media ciudadana. Benedetti acaba por asumir a ojos de todos una conciencia nacional aterida, de testigo implicado, que es su mejor definición, como se ha visto ya en la segunda parte de este libro. El éxito de este Benedetti es unánime. Se convierte sin duda alguna en el *best-seller* de su generación.

Hay aquí una ligera injusticia, porque parece claro, retrospectivamente, que antes que él, y con una entonación más apasionada incluso, Maggi había abierto los mismos caminos de la preocupación y del enfoque satírico del contorno inmediato. Es cierto que Maggi, al hacerlo, también recogía una tradición local bastante considerable: la de Wimpi, la de El Hachero, y sobre todo la de Julio E. Suárez, creador y fundador de *Peloduro*, de tan querida memoria. Pero Maggi ya lo había hecho con un encaje literario que casi siempre faltaba en sus modelos. Incluso lo había hecho con un sentido muy cabal de ser (y no solo parecer) montevidéano. Pero en tanto que el llega antes y prematuramente, Benedetti llega precisamente a punto. Es cierto que con el rodar de los años, Maggi vuelve a la literatura y (paradoja que no ha sido señalada, creo) vuelve para hacer las mismas cosas, aunque desde una altura de su madurez que asegura sí el éxito. Consigue captar al público de antes, ahora acrecido, ahora existente y real y empieza a convertirse para muchos en la imagen de lo que fue desde siempre, con una fidelidad interior muy conmovedora. En tanto que Benedetti, cumplido ese segundo ciclo

de su expresión literaria, ese montevidéismo que ha sido su pasión y su cruz, parece orientarse hacia otras dimensiones, como lo revelan algunos de sus últimos cuentos recogidos por la página de los viernes de *La Mañana*.

Algún cronista ha insistido en explicar el primer cambio de Benedetti como si se tratara de un caso de doble personalidad: un doctor Jekyll que escribe su obra más literaria y ambiciosa, un Mr Hyde que hace el humorismo de Damocles. En realidad, las dos personalidades son una, y el paso de la una a la otra es mucho más frecuente de lo que se cree. Recientemente Fernando Ainsa comentaba *Gracias por el fuego*, señalando que algunas páginas parecían escritas por el humorista. El Dr. Jekyll de la literatura exquisita revela muchas veces al Mr Hyde. Cabría decir que en Benedetti se produce a veces la imposible fusión, el Dr. Hyde al fin. En Maggi también podría encontrarse superficialmente semejante duplicidad que marcarían las figuras contrastadas del historiador y del libretista radial, o del dramaturgo ambicioso y el letrista de murga. Pero también aquí la dualidad aparente en la superficie se disuelve en una curiosa unidad real. Incluso diría que, menos conflictual que Benedetti, menos acosado, más ajustado a sus límites y a los límites de este país, Maggi está cerrando (oh, la madurez) la curva total de su personalidad con una sola línea continua.

DE AQUI Y DE AHORA

Con motivo del estreno de su tercera obra teatral. *La gran viuda*, en 1961 Maggi escribió para el programa y sus eventuales lectores una declaración que resume no sólo su *curriculum vitae* básico sino que también precisa su ambición central. Allí dice: "Yo, señor, soy de Montevideo. Nací acá hace treinta y ocho años y viví en la Aguada, en el Córdón, en el Centro, en Malvín, en Pocitos. Pasé días de verano por casi toda la costa, pesqué unos cientos de pejerreyes y trabajé en una oficina pública. No creo que nada de esta ciudad me sea ajeno. También trasnoché en el Café Metro, en rueda de intelectuales iné-

ditos, y fui titulado, cronista y redactor de Acción. Me ocupé de historia, leí algo de filosofía, publiqué dos o tres libros, gané concursos; van tres épocas en que colaboré en *Marcha*. Fui jugador de las divisiones inferiores del Club Atenas aunque me hubiera gustado más ser Juan Alberto Schiaffino y, como todos, estudié abogacía. Escribí audiciones de radio y por los libretos de los Risatómicos cobré veinte veces más de lo que establecía el laudo. Hace unos años logré liberarme de esta sacrificada manera de multiplicar los panes y por ahora contengo la tentación de sentirme rico sirviendo a la televisión: se parece demasiado a la literatura, sin serlo. Me conformo con recibir un décimo de los honorarios que marca el Arancel de abogados, estando en el Banco República y en uso de este privilegio me fueron quedando ganas para escribir *La Trastienda*, *La Biblioteca* y *La noche de los ángeles inciertos*, que se estrenaron en los últimos tres años; también esta *Gran Viuda*, y algunas otras que están a la sombra de una carpeta. Ud. debe saber, señor, que los autores —los que como yo no están enfermos de anormalidad ni de genio—, son, en buena medida, el mero reflejo del medio en el cual viven. Por eso, cuando la obra que va a ver en este teatro le resulte buena o mala, sería o superficial, agradable o aburrida, piense que en cierta medida, eso se debe a mí pero también a Ud.; porque usted contribuye a que Montevideo sea Montevideo. A los ingleses les pasa lo mismo, aunque allá sí, allá tuvieron tiempo para darse cuenta de que eran ingleses. Sucede que también la autenticidad es una larga paciencia, porque no es fácil estar en lo de uno, llegar a ser lo que uno es; y menos fácil resulta aquí, en un país a medio hacer. Por eso cada día somos y no somos uruguayos, cada día somos y no somos nosotros mismos. Fue a partir de esta consideración que escribí *La Gran Viuda*: pensando en este país que es y no es. Aunque, lo confieso, todavía no sé si me parece del todo mal esa indecisión de la personalidad que padecen tantos, eso de estar como desacomodados en el mundo circundante, como queriendo no ser de aquí para ser mejores; aunque no sepan cómo”.

Este tema —un país a fare, por eso mismo un país cuya autenticidad es todavía un problema— guía toda la búsqueda de Maggi. Su inquisición de la realidad nacional se apoya precisamente en una nostalgia de lo auténtico, que para él se identifica con el buen tiempo criollo de antes, y en una denuncia, cada vez más urgente y acre, de la realidad desmonetizada de hoy. A semejanza de Washington Lockhart (de quien se habla en la cuarta parte de este libro) y de Mario Benedetti, también Maggi cree que antes éramos mejores, más puros, más verdaderos. Es cierto que falta en Maggi ese matiz apocalíptico del anti-modernismo de Lockhart (Maggi hasta ha hecho cine, en *La raya amarilla*, y con éxito); también falta, a pesar del común origen italiano, esa melancolía que yace en el fondo del humor de Benedetti. Por eso mismo, la lucha de Maggi contra el medio, su denuncia y su queja, se envuelve casi siempre en una forma equívoca, o ambivalente, desde cuyo fondo asoma indestructible una sonrisa. Aquí cabría subrayar la influencia de Espínola que en la generación anterior supo hacer su denuncia (el quietismo, la falta de espiritualidad, de sentido trágico y trascendente de la vida, son los temas dostoyevskianos de *Sombras sobre la tierra*, 1933) pero sin perder del todo una compasión última por esos mismos personajes cuya miseria se deletrea. Al comentar el teatro de Maggi habrá ocasión de volver con más detalle sobre esta influencia tutelar. Se anota ahora porque ella contribuye a comprender la diferencia que hay entre la denuncia, resentida hasta el autodesgarramiento expresionista de Benedetti, exasperada y sin salida, y la crítica de Maggi, que encuentra casi siempre la válvula de escape del grotesco. Un cuento que ha publicado no hace mucho en la página de los viernes de *La Mañana* (se llama *Trinidad* y está en setiembre 25, 1964) es buen ejemplo de la duplicidad crítica de su enfoque actual. La historia de un envejecido periodista que financia las aventuras de un negro con una rubia casada para obtener vicarias gratificaciones de *voyeur* y lograr así empujes viriles que parecían ya perdidos, está contada por Maggi con una atenuación de las peores implicaciones homosexuales del tema, disolviendo el con-

flicto en una suerte de chiste verde para rueda de probados amigos. El nivel chacotón en que se coloca Maggi exorciza las perversiones. Compárese su tratamiento de estas sordideces con el de Onetti en un cuento como *El infierno tan temido* o el de Benedetti en algunos de sus más crapulosos *Montevideanos* y se verá el abismo interior que separa estas creaciones de las de Maggi.

LA REALIDAD Y SUS FANTASMAS

Por eso, como censor de la realidad nacional Maggi ha tenido una actitud ambivalente. Uno de sus críticos (Ruben Coteló, *El País*, diciembre 13, 1964) ha señalado la evolución de la actitud de Maggi tal como la ilustran sus libros de estampas costumbristas y de artículos tópicos. El Maggi que empieza a evocar con nostalgia el Uruguay criollo en *Polvo enamorado* (1951) es el mismo que funda la sección humorística *En este país*. Pero a medida que las épocas se endurecen y que la fracción del partido colorado que él apoya pierde clamorosamente el poder (la derrota de 1958 es sobre todo una derrota personal para Luis Batlle), la visión de Maggi se agría, el Uruguay pasa a ser un *paísito*, de nacionalidad discutida y discutible, impuesto políticamente sobre el Río de la Plata por los ingleses (esos villanos de la historia a la francesa que domina todavía por estos lados), dudoso hasta del nombre mismo de su nacionalidad (somos orientales y no uruguayos, insiste Maggi), un país no sólo en quiebra sino en duda. Sin embargo, un país muy querido. Hay una diferencia de tono en sus libros posteriores a 1958, como se ve repasando sus últimos trabajos recogidos en *El Uruguay y su gente* (1963) y en *Gardel, Onetti y algo más* (1964) que reproduce muchas estampas de *Polvo enamorado* pero agrega otras menos nostálgicas. La visión actual de Maggi se puede sintetizar, por ejemplo, en este párrafo del libro de 1963: "Este es un país fuera de sí, vale decir: imitador de los demás y distraído de sí mismo, echado para afuera y despreciativo de lo bueno que tiene y hasta de lo malo que le pasa; en una palabra: es un país que mue-

re cada día y cada día es engendrado por fecundación artificial; algo sin médula, casi sin conciencia de su propia historia, casi sin masa; no vive sobre sí mismo, no se continúa; es una pluma al viento, llevada por uno para aquí, soplada de lejos para allá; una nadita que no sabe lo que quiere ni quien es, un puñado de seres sin nacionalizar; en el mundo: una pequeña población insignificante, cosmopolita, un detritus flotando a la deriva". Es fácil advertir que el desdén acaba por convertir a Maggi en víctima de lo mismo que denuncia: "despreciativo de lo bueno que tiene y hasta de lo malo que le pasa", es una frase tipo *boomerang*.

No es casual por eso mismo que un crítico muy vinculado últimamente al oficialismo blanco (Arturo Sergio Visca, también en *El País*, marzo 14, 1965) haya violado su consigna no escrita de no ocuparse de libros recientes para atacar a Maggi por su visión deformada del Uruguay. Algo de lo que dice allí Visca es compartible: no es necesario saber mucha historia nacional para descubrir que cuando Maggi presenta al Uruguay posterior a 1830 como una verdadera Arcadia está sufriendo una inesperada miopía en quien empezó sus faenas literarias con un trabajo histórico. Una de las frases que Visca recoge es muy elocuente: "Concretamente aquí, en el Uruguay, durante muchos años posteriores al 1830 contemplamos descansadamente cómo los vacunos se amaban los unos a los otros y oímos con deleite ocioso el rumor de la espontánea y divina función clorofiliana alfombrando estos campos. Fueron los tiempos felices del asado con cuero y la importación de adoquines suizos. Así nos acostumbábamos a vivir sobre una inundación de pastos sabrosos, ahitos de rica carne y de buena lana; sin lujos, pero sin trabajo; gozando despaciosamente este clima gratuito, pisando sin sobresaltos este suelo dulce; regalones, bucólicos, rentistas porque sí, recostados a una naturaleza ancha y terna como un ama de leche. Durante la larga aldea, paladeamos un tiempo espumoso, calentito, recién ordeñado, nata de tiempo colono; campo abierto y carne gorda. Y nos hicimos a eso. Tan es así que aún hoy, cuando el mundo se nos viene abajo, todavía hoy resiste adentro de cada uno de no-

sotros, como acunado en el regazo de tanta opulencia, un criollo sentencioso y lento, alguien que puede vivir al tranquilo porque tiene todo lo poco que necesita. En el fondo de nuestra alma hay un haragán que se sentó a tomar mate. No es que esté pensando, resolviendo, hundiéndose en sí mismo, tenso y viviente; se está dejando ir al ritmo de ese oleaje amargo. La pequeña calabaza tibia es un segundo estómago sujeto en el hueco de la mano y él rumia lo verde, absorto, ensimismado, meditabundo sin meditar, al modo de una vaca que cae del cuero hacia adentro y parece grave. Pero no hay nada que le esté pasando”.

Visca pone en su sitio estas efusiones sentimentales al citar unas palabras de José Pedro Varela, escritas hacia 1870 y tantos: “En cuarenta y cinco años hemos tenido diecinueve revoluciones. La guerra es el estado normal de la República”. La guerra, y no el lento deglutir del mate. También podría haber citado las cartas que envía treinta años después José Enrique Rodó a Juan Francisco Piquet y en que comenta la Revolución de 1904, que entonces azotaba el país. Lo curioso es que Visca se limita a señalar su objeción y no prosigue este camino del análisis, para dar con la causa de esta ceguera de Maggi. Tampoco lo hace, a pesar de estar teóricamente situado en una posición sociologizante de la crítica, Ruben Cotelo. Ninguno de los dos se pregunta por qué este uruguayo que indudablemente estudió historia y conoce y ama a su país prefiere evocar un Uruguay arcádico, que nunca ha existido, para oponer a los acomodos y tristezas del actual.

La respuesta quizá la pueda dar la misma situación existencial de Maggi, descendiente de inmigrantes y con la necesidad puzante de arraigarse en una patria hasta hace poco ajena. Esa patria resulta contemplada a través de una falsa proyección sentimental que trastrueca los valores históricos. También Borges, descendiente de portugueses, de ingleses y tal vez de judíos sefarditas, no se cansa de evocar en sus poemas o relatos las gestas de mínimos antepasados que combatieron y murieron por la patria. Ese mismo rasgo de nostalgia del desarraigado se encuentra también en Benedetti, que a pesar de lo que enseña la

historia patria, imagina en *El país de la cola de paja* (1960) un Uruguay decente, un Uruguay digno, el de sus padres. Tanto Maggi como Benedetti olvidan que ese Uruguay decente fue el que fundó el negocio electoral, dio el golpe de estado de Terra, maquinó el reparto proporcional de la hacienda pública. En el caso de Maggi la ilusión arcádica se complica en la práctica porque a diferencia de Benedetti, milita en la misma fracción que con su desgobierno trajo estos lodos de hoy. La clave de esta doble ceguera habrá de encontrarse en una actitud en buena medida generacional. Excelentes hijos casi todos, los escritores del 45 heredan un país deteriorado por la corrupción de unos y la impotencia y blandura de otros, y en vez de rebelarse contra sus padres para fundar de nuevo la nación, con toda responsabilidad y riesgo, se refugian en la crítica cejijunta y trascendente, o en la estampa satírica. Rehuyen el parricidio y se consuelan con la literatura. Por eso, sus ataques resultan a la postre ineficaces y sólo sirve para perpetuar (avanzada la madurez) una situación de adolescencia.

De esta situación arranca el error de enfoque de Maggi que Visca denunciaba tan acertadamente. Es un error que cabría calificar de murénico, convirtiendo en adjetivo el nombre del notorio ensayista argentino. Ese error consiste en extrapolar una situación particular de una clase en un momento dado de la historia, y hacerla válida para todo un país o un continente. Así como Murena, en su libro sobre el pecado original del continente, ve a toda América como poblada de inmigrantes recién llegados (hasta los indios del Altiplano le parecen europeos), Maggi ve el Uruguay del siglo XIX, ese Uruguay que Hudson llamó *La Tierra Púrpura* porque realmente la vio cubierta de sangre, como si fuera una época de siesta y mate.

Felizmente para Maggi, como para Benedetti, la parte más importante de su obra no descansa en esa crítica moral de costumbres de este o de otro tiempo. Es cierto que es la que les ha dado más fama. Pero no conviene confundir fama con calidad literaria. Ya Rilke se refirió a ese malentendido. Aquí podría volver a subrayarse la paradoja de que sean Maggi y

Benedetti los más difundidos críticos de la situación nacional cuando son notoriamente otros (Pivel Devoto, Ardao, Solari, Real de Azúa, Ares Pons, para citar algunos ejemplos que se examinan en la cuarta parte de este libro) los que han hecho y continúan haciendo el trabajo realmente crítico. Pero si como ensayista Maggi, o Benedetti, interesan sólo por ser índice de las predilecciones del lector uruguayo, el enfoque cambia radicalmente si se les considera en su actividad verdaderamente creadora. Para Benedetti (ya se ha visto) esta dimensión se da sobre todo en el cuento; para Maggi ocurre en el teatro. Las mismas observaciones que se pueden hacer con respecto a las tesis de sus artículos son válidas para las tesis de sus obras, especialmente para la más crítica. *La Gran Viuda*, hasta el momento, su mayor esfuerzo satírico. Pero como pasa a menudo (le pasa incluso a Brecht) Maggi es tanto mejor comediógrafo cuanto menos se preocupa por el mensaje de sus piezas. Por ahora, ese mensaje ha sido para él sin duda un lastre.

EL TEATRO DE MAGGI

La labor teatral de Maggi se ordena hasta la fecha en cuatro piezas largas, algunas cortas que no se han representado pero sí han sido publicadas, algunos *sketches* para revistas y hasta canciones de murga para una obra de Mauricio Rosencof (*El granTuleque*, 1960), y un collage de textos propios y ajenos que se estrenó en 1965 con el título de *El pianista y el amor*, y que aprovecha una de sus mejores piezas cortas, *El apuntador*. En plena producción desde 1958, resulta aventurado pronunciarse ya sobre el rumbo que tomará el teatro de Maggi. Parece preferible considerar las cuatro piezas que por ahora concentran su mayor ambición. El orden de estrenos no coincide con el de composición. Así *La trastienda* (1958) se estrenó antes que *La biblioteca* (1957), a pesar de ser posterior; lo mismo pasa con *La gran viuda* (1959), escrita antes y estrenada después que *La noche de los ángeles inciertos* (1960), que viene a ser así su última pieza importante. Aquí he preferido, sin embargo, el or-

den de estrenos porque Maggi ha colaborado casi siempre muy estrechamente con los directores de sus piezas, y ha estado haciendo ajustes y retoques hasta el último ensayo; por eso, las fechas de estreno dan un tope máximo de elaboración de cada obra. La línea que dibujan sus cuatro piezas importantes es sinuosa.

La trastienda se ocupa de mostrar, en un estilo de naturalismo satírico que está claramente emparentada con el grotesco de Discépolo, o de los maestros italianos de ambos, la historia de una familia de comerciantes que es devorada por la codicia y la sordidez del alma. La obra se inicia con una suerte de ballet feroz en que todos buscan la fortuna, enterrada en alguna parte, de un tío muerto, y en donde se perfila ya la figura de José, el más duro, el que acabará por quedarse con la herencia. El último acto reitera el ballet pero ahora la figura central es aquel José, viejo y paralítico, a cuyo alrededor se mueven las mismas alucinaciones de la codicia. Este personaje es uno de los mejores retratos escénicos de Maggi y da a la pieza una densidad de la que carecen los demás, divertidas viñetas por lo general. Por el camino de *La trastienda*, Maggi pudo haber compilado toda una Comedia Humana teatral uruguaya. El que no lo haya hecho, el que alterase su rumbo, certifica la naturaleza de su talento y de su ambición.

Porque *La biblioteca* ya se propone otra cosa. Allí Maggi toma el tema clásico de la administración pública y lo encara en términos a la vez uruguayos y universales. Es cierto que hay raíces locales fácilmente documentables en esta alegoría kafkiana. Todos sabemos que Maggi fue funcionario de la Biblioteca Nacional. Pero si el autor se apoya en su experiencia para recoger en lo vivo ciertos rasgos de esta Babel, no es menos indudable que la obra debe su brío, su fuerza comunicativa, aún en el texto impreso, a una peculiar visión teatral. La pieza gira en torno de la figura de un bibliotecario ideal que asume su puesto de Director con todas las ilusiones de la juventud, y la vé poco a poco hundirse en el caos de la redistribución administrativa y hasta en la completa demolición. Maggi no ha querido caracterizar a nadie en este personaje que no está suficientemente di-

bujado como para tener individualidad. Es el prototipo del Jefe, que sueña con planes de futuro en el acto primero, con programas extraconyugales en el segundo y con el hogar dulce hogar en el tercero, mientras a su alrededor la realidad roe y desgasta la Biblioteca.

Pero no es este personaje, ni los otros rápidamente esbozados también, quienes importan en la pieza. Importa sobre todo una visión dinámica, de rápida fantasía afectiva que levanta en acción visual frenética ese ballet de la Biblioteca que está siempre construyéndose en teoría y destruyéndose en la realidad. Para la culminación del acto primero, Maggi transforma a los bibliotecarios, espoleados por la colocación de la piedra fundamental del edificio, en una murga que canta el futuro traslado. Para el acto segundo inventa una multiplicación física del espacio que hace rendir el doble a cada sala (luego las hará rendir el cuádruple) y también intercala una hilarante escenita en que un investigador pide el texto original de una tesis de Schopenhauer sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente. (Esta escena no figuraba en una primera redacción, como podrá advertir quien repase el texto en la edición publicada en 1961.) En el acto tercero ya no existe la Biblioteca y los empleados siguen viniendo al terreno baldío a cumplir el horario.

Como Pirandello, el precursor, como Brecht y como Adamov, Maggi tiene ese tipo de imaginación teatral capaz de visualizar en acción (y no en mero movimiento físico) el conflicto esencial de la obra. Su acción es metáfora teatral. Por eso su obra de entonación expresionista, alcanza la alegoría sin sacar los pies de la tierra. En *La Biblioteca*, el personaje central es la Biblioteca: es decir, el mundo, devorado por el Tiempo. El dón de Maggi para el diálogo, su felicidad para la réplica cómica (a veces, demasiado obvia, pero casi siempre punzante), un cierto rasgo absurdo del humor, disimulan este aspecto alegórico de su obra, que reaparece también más atenuado en su restante producción. Pero es aquí donde Maggi ha estado más cerca de la verdadera recreación artística de uno de los mitos más tenaces de nuestra realidad: el mito de la seguri-

dad estatal, del planeamiento burocrático, del paraíso laico fundado por Batlle. *La Biblioteca* supone la reducción al absurdo, el súbito desgarrar la piel de la apariencia, la alegoría que revela la medida de nuestros sueños más tenaces.

De otra índole es *La noche de los ángeles inciertos*. El tema de la obra daba para su acto largo, y sólo para un acto largo. El autor entendió esto claramente al concentrar la pieza en una acción y en un tiempo. Pero necesidades tal vez ajenas a la creación dramática le hicieron interponerle entre el primero y el tercero acto (ambos situados en el mismo cabaret) un segundo acto episódico, que estira la acción, la diluye en apuntes satíricos de calidad muy menor y rompe definitivamente la unidad de clima dramático de la obra. Un tenue pretexto —el peregrinaje de Costita y su madre por la casa de familiares, jefes o amigos, para obtener los cincuenta pesos que necesita para comprar una noche con Doria, la prostituta de la que está enamorado— apenas justifica la inserción de una serie de *sketches* en que se ve la mano y el ojo de Maggi, buen observador superficial de costumbres rioplatenses, pero que en definitiva sólo agregan materia externa a una obra que no la necesitaba. Lo que sí había de lograrse era la continuidad del clima afectivo y poético que con tanto afán crea Maggi en el primer acto. Ese clima se diluye con las estridencias, dramáticamente superfluas, del segundo acto y penosamente se reconstruye en el tercero, cuando la acción vuelve al cabaret.

Si se prescinde de este acto segundo, queda una pieza más concentrada en la que Maggi paga tributo a su gran admiración por Francisco Espínola, al que también dedica apasionadamente la obra. La relación entre la pieza de Maggi y el mundo fabuloso de Espínola es fácil de trazar. Cualquiera aficionado al maestro de San José puede reconocer en el protagonista, ese Costita, boxeador fracasado, que persigue a la bailarina de cabaret, a aquel jorobadito, Carlin, de *Sombras sobre la tierra*, que llega al prostíbulo de pueblo con la moneda calentita en la mano, y no se atreve a pedir a la más linda y buena, a Margarita, e invita en cambio a la más

fea y desdentada, para recibir (como un golpe de serrucho en el alma) la risa de prostitutas y clientes, para sentir, ya ciego de humillación, la mano de Margarita que viene a rescatarlo, a llevárselo a su cuarto, a entregársele.

En aquel Carlin está el germen de este Costita, aunque Maggi ha ampliado naturalmente el personaje y ha sabido anotarlos con los tics del boxeador estupidizado por las palizas, y ha escrito para sus monólogos (la misma pelea alucinadamente repetida, el castigo infernal a manos del boxeador negro) los mejores momentos dramáticos de la obra. Pero si Maggi ha conseguido aquí arrancar del apunte de Espínola y elevarse hacia una concepción escénica viable, en otros pasajes de su pieza la inspiración del maestro no hace sino subrayar las limitaciones del discípulo.

Tal vez sea también de *Sombras sobre la tierra* la idea de mezclar la celebración de Noche Buena con la corrupción cotidiana de un cabaret. En la episódica novela de Espínola hay una celebración de Semana Santa en el prostíbulo. Tal vez de un cuento que se titula *Rancho en la noche* arranque Maggi para su versión —entre simbólica y naturalista— de la misma fiesta, con las bailarinas de cabaret convertidas en los ángeles inciertos del título, la dueña en discutible Virgen María y su joven amante en un sórdido San José. Pero si en la novela y en el cuento de Espínola los elementos directamente extraídos de la realidad circundante lograban armonizarse casi siempre con un estilo que tiene sus naturales contactos con el expresionismo (no en vano Espínola escribe en los años treinta), en la pieza de Maggi no se logra nunca esa unidad de clima que permite pasar eficazmente de un mundo a otro.

Donde se advierte mejor el error de querer adaptar así a Espínola es en una frase que Maggi inserta a comienzos del tercer acto. Uno de los borrachos que frecuentan el cabaret le cuenta a su compañera ocasional:

“—Así le dijo: Ud. entra nomás, amigo Sosa, y agarra la yegua, le dijo. Para eso es mi amigo. Ud. entra y la agarra y se la lleva, y si la yegua no está, si la yegua no está, tampoco importa. Ud. se la lleva lo mismo. Eso es un amigo, verdad?”

En el cuento de Espínola (*Qué lástima*, de 1933) la frase no está referida en un diálogo ajeno, como aquí, sino que ocurre directamente, en una narración que presenta con toda lentitud el encuentro casual de Sosa y Juan Pedro, que transcribe su diálogo sabroso, hecho de tiempo y canas, de largos espacios sin palabras en que los dos hombres se van hundiendo más y más en una amistad a primera vista (como se dice: amor) y de la que saldrán, borrachos, delirantes, hacia el aire frío, en una completa trasmutación de identidades: Sosa llamará Sosa a Juan Pedro, y éste le retrucará llamándolo Juan Pedro. Pero si la frase que Maggi recoge por boca de uno de sus personajes (esa entrega tan absoluta de la yegua que alcanza a violar las leyes de la realidad), si el chiste a la Macedonio Fernández que Espínola en su cuento hace funcionar tan magníficamente, en la obra de Maggi queda reducido a su esqueleto conceptual. Es una broma. Apenas.

Acá se capta el error fundamental de *La noche de los ángeles inciertos* como creación dramática y literaria: su incapacidad de comunicar emocionalmente temas y motivos poéticos que Maggi ha concebido a partir del fecundo mundo narrativo de Espínola y que ha hecho suyos por un proceso de identificación emocional. No basta por eso que Maggi recoja dichos o personajes; no basta intentar la recreación de un clima en que el apunte realista aparece trascendido por la entrañable visión del artista; no basta continuar, dentro de la línea original, esos temas o motivos. Maggi debió haber trasmutado la materia misma. Si lo intentó, es indudable que no lo consiguió. La obra da indicios, aquí y allá, de un Maggi posible: más ambicioso en sus temas literarios, más poético o denso en sus imágenes, pero un Maggi todavía futuro.

Con *La gran viuda* (que fue escrita antes), Maggi parece dar un paso atrás, abandonar el grotesco sentimental y poético, e instalarse en un territorio más seguro: la sátira de la falsa cultura, o de la inautenticidad. En la figura de Eleonora, mujer que está constantemente dramatizando su vida, Maggi ataca la afectación intelectual. La burla es muy directa: la protagonista

recita fragmentos de tragedia griega mientras su marido agoniza; le roba el novio a su hermana para sentirse heroína de novela. Hay un personaje que recita poemas de Neruda y de Lorca, olvidándose de declarar la paternidad; un filósofo vagamente anarquista que la protagonista trata como un muñeco, a pesar de sus pretensiones trascendentes. Lo malo no es (como creyó Maggi después de la unánime censura de la crítica teatral montevideana) que su sátira contra los falsos intelectuales levante resquemores. Todo lo que dice está bien, pero esa gente no importa. La verdadera inautenticidad de los intelectuales uruguayos corre más profunda y es más grave. La burla de Maggi no la alcanza. Por otra parte, sus personajes y situaciones son tan caricaturescas que hasta hacen olvidar el propósito inicial. La obra no crece, después de un primer acto divertido, y parece terminada de apuro. Si Maggi hubiera ex-

plorado un poco más hondo en esa Eleonora habría descubierto que la raíz de su inautenticidad (como ha señalado uno de sus críticos) está en el egoísmo, el mismo egoísmo que convierte en monstruo a José, el protagonista de *La trastienda*. Por ese camino, la pieza podría haberse salvado. Tal como está es a ratos divertida y en definitiva irredimible.

Felizmente, la cronología de composición nos enseña que *La gran viuda* es anterior a *La noche de los ángeles inciertos*. Después del traspies de aquella pieza, Maggi apunta más alto y aunque yerra, esta más cerca de lograr una obra valiosa. Es el suyo un fracaso distinguido. No es el fracaso de la mediocridad. De un escritor de tanta facundia, tan inventivo e inesperado, cabe aguardar nuevas obras, nuevas volteretas, nuevos descubrimientos. La madurez es maravillosa, sobre todo, porque permite reconocer el verdadero camino.

MUNDO NUEVO

Revista de América Latina
Director: Emir Rodríguez Monegal

SITUACION DEL ESCRITOR EN AMERICA LATINA, por Carlos Fuentes

Pjentz, por Abram Tertz (Relato)

El y el otro, por Augusto Roa Bastos (Relato)

Martínez Estrada frente a la Argentina, por César Fernández Moreno

Araña, por Vicente Gerbasi (Poesía)

Electra en la niebla, por Gabriela Mistral (Poesía)

El Río, por Antonio Fernández Molina (Poesía)

Notas sobre Cuba, por François Fetjo

De la pintura de objetos a los objetos que pintan, por Severo Sarduy

La caricatura integral de Saúl Steinberg, por Damián Carlos Bayón

"Los Biombos", de Jean Genet, por Oswaldo López Chuhurra

El memorial de Isla Negra, por Emir Rodríguez Monegal

Perspectiva de sesenta años, por Javier Fernández

La trompetilla de Evelyn Waugh, por Cristián Huneeus

REVISTAS — SEXTANTE — DOCUMENTOS

Distribución y Venta:

LIBRERIA ALFA

Ciudadela 1389 — Tel. 98 12 44

realidades y perspectivas

1. Las ideas económicas han ejercido un poderoso atractivo en el desarrollo histórico de los últimos años, en todo el mundo y particularmente en la América Latina.

La generalización de la importancia de las ciencias económicas ha servido para la formulación de múltiples teorías que intentan explicar los hechos propiamente económicos, servir de base a estructuras sociales, inspirar sistemas políticos o simplemente engrosar enjundiosos textos sobre la materia.

Sin embargo, no todas las teorías o ideas económicas han tenido la misma suerte. En general han sobrevivido sólo aquellas capaces de constituirse en un sistema coherente y probado en determinado ejercicio social.

2. La técnica de la planificación, derivada de una ideología económica de directa implicancia política, cuyas primeras expresiones concretas nacieron en países socialistas, ha gozado de mejor suerte, ya que traspasó sus fronteras originales y se ha impuesto prácticamente en todo el mundo occidental de economía capitalista.

Hoy, casi sin excepción, se planifica en todo el mundo aunque dentro de contextos políticos diferentes; cada uno de los países le dan su propia connotación política a dicha técnica; pero cuando ha sido utilizada como instrumento de gobierno, la planificación se ha convertido en un poderoso instrumento para introducir *orden y racionalidad* en las decisiones para la acción.

3. En efecto, en todos los círculos responsables de poder, se ha formado una clara conciencia de que la complejidad del mundo contemporáneo exige la decisión política en función de estudios serios de las situaciones existentes, de las posibilidades de desarrollo, de los medios disponibles y de los instrumentos que es necesario crear.

En todas partes, y esto debe suceder también en el Uruguay, dado el nivel de desarrollo alcanzado, se ha optado por des-

terrar la inveterada práctica de enfrentar los problemas del momento a fuerza de intuición y fortuna. Es necesario adoptar los instrumentos derivados de la aplicación del pensamiento reflexivo a las prácticas sociales. No podría ignorarse que la decisión de formular un plan de desarrollo señala un paso positivo en esa dirección.

4. Pero la decisión interna de planificar se vió compelida por un hecho nuevo que ha aparecido como un estímulo eficaz para esta decisión: la ayuda económica externa.

En efecto, los países exportadores de capital se enfrentaron a demandas de los países subdesarrollados superiores a sus capacidades o intenciones de asistencia. En estas condiciones, la ayuda se ha condicionado, salvo en los casos de claras determinantes políticas, a la existencia de programas coherentes y ordenados de desarrollo.

Como consecuencia de ello, la planificación se ha visto estimulada, por una nueva y atractivamente motivación adicional, que unida a las anteriores permite explicar el prestigio universal de esta nueva técnica y la rápida divulgación de su utilidad como instrumento de gobierno y de su exigencia por parte de los proveedores de capitales.

5. Su institucionalización a nivel continental fue prácticamente decidida a partir de la aprobación de la Carta de Punta del Este.

Sin embargo, el acto interamericano señalado estuvo lejos de asegurar el éxito de la idea, hecho que puede comprobarse a través de las fallas y la lentitud denunciadas en la marcha del proceso. En efecto, los aspectos más criticados que constituyen debilidades u omisiones dignas de críticas, que vienen afectando el prestigio de la idea en un plan son:

- a) enfoques técnicos exclusivos que han olvidado las referencias reales de la estructura social; o simplemente no han tenido el coraje de abordarlas;

- b) programas convertidos en ejercicios intelectuales, olvidando que el plan debe ser sobre todo un instrumento para la acción;
- c) ausencia de consideraciones sobre los problemas inmediatos de coyunturas económicas; particularmente, carencia de buenos Planes de Corto Plazo dentro del Programa de Desarrollo: se ha olvidado la urgencia política de tratar el corto plazo como base de todo desarrollo posterior;
- d) falta de proyectos específicos y de la necesaria estructura y organización administrativa para llevarlos adelante.

6. Sin embargo, el error más importante ha derivado de pensar los planes como un simple instrumento para canalizar la ayuda externa. Tal actitud, por sana que sea, es insuficiente y pequeña y deja al margen la razón fundamental de un plan, que es el estímulo y la organización de los propios esfuerzos internos para modificar las estructuras básicas que impiden el desarrollo.

Todo país, de una u otra manera, está en condiciones de salir sólo hacia el desarrollo. Pero esta posibilidad significa tomar conciencia del esfuerzo y el costo que implica un crecimiento fundado principalmente en los medios nacionales. En este esfuerzo la ayuda externa es un medio de acelerar el crecimiento derivado del esfuerzo propio y diluir en el tiempo las cargas del desarrollo.

Pero también es cierto, que un plan que no ataque los problemas de fondo —tales como la irracional estructura de la tenencia de la tierra, la debilidad de los sistemas tributarios, la parcialidad de la organización financiera— y se concrete solamente a movilizar proyectos de inversión financiados por el Exterior, corre el peligro de ser un mero ordenador de la inversión pública o impulsador de la inversión privada, sin resolver ninguno de los verdaderos problemas pudiendo incluso agravar a largo plazo la situación del país.

El grado de compromiso externo con que se decida la aplicación de un plan dependerá, en última instancia, del grado de audacia de los dirigentes políticos para

enfrentar las reformas estructurales que exigen estos países.

Así pues, la sola enunciación de la experiencia comparada y los enfoques corrientes en otras partes del mundo, deberían prevenir claramente contra lo que no debiera ser un plan para el Uruguay.

No debiera ser un plan que ignorara los aspectos sociales que determinan a nuestra sociedad. No podría tampoco saltar los problemas inmediatos, de corto plazo: la coyuntura es el comienzo de la ejecución de cualquier plan y es por una sucesión de cortos plazos que se transita hacia el largo plazo. No debería ser tampoco solamente una lista de proyectos, pero no debe estar vacío de proyectos, porque la inversión sólo se concreta y se orienta alrededor de proyectos específicos y, por último, un Plan no debería ser sólo un instrumento para atraer la ayuda externa, sino ser primordialmente un formulador de las reformas de fondo del país dentro del marco de referencia de un cambio profundo de las estructuras actuales.

7. El Plan debe ser pues *un instrumento del cambio económico y social*, impulsando las reformas de estructura fundamentales, demostrando claramente las contradicciones de la estructura tradicional y exhibiendo las ventajas que implica un proceso de renovación y transformación de ellas.

Así concebido, los objetivos de un Plan para nuestros países exceden ampliamente los objetivos generales que se le han atribuido: no es un instrumento de endeudamiento externo para mantener el "statu quo" sino por el contrario un verdadero mecanismo de transformación mental, económica y social. En este aspecto el Plan se completa solamente cuando es adoptado, cuando expresa una voluntad colectiva formulada como un acto político. Sólo así adquiere su sentido.

Mientras tanto puede ser instrumento técnicamente coherente y quedar, sin embargo, relegado a un mero ejercicio intelectual.

8. Con aquel enfoque habría que pedirle al Plan lo que pueda dar y nada más que eso. La adopción política efectiva crearía las condiciones para hacer del plan un instrumento de cambio y un agente valioso

para dinamizar a los sectores dirigentes, para ayudar a pensar al país y para ordenar no sólo el apoyo sino también la crítica. Seguramente la utilización de este tipo de programas superaría ampliamente los resultados del empirismo y la improvisación, lujos que el mundo moderno no puede continuar dándose, particularmente en regiones como las de América Latina, donde imperan con tanto éxito, la injusticia, la desigualdad y el subdesarrollo.

2. *Lo que quiso ser el Plan Uruguayo*

Digamos ante todo, que el Plan fue elaborado —resultados aparte— con plena conciencia de los elementos que componen la idea de un plan posible para el País, esto es:

—que un plan es un instrumento de acción pero no actúa por sí mismo sino que debe ser usado por los responsables de la dirección del país, tanto en el plano público como en el privado. Tales exigencias de un sistema donde una dirección está compartida por ambos. Un plan así concebido, deberá adquirir validez en la acción. En estado de documento sólo expresa el trabajo —más o menos coherente— de un grupo de especialistas;

—que un plan para el actual estado de cosas en el País, debe ser mirado como un proceso, es decir que corresponde a un curso de acciones políticas y administrativas que reclamará dirigentes, personal capacitado, e instituciones adecuadas, al mismo tiempo que instrumentos técnicos y legales;

—que un plan constituye una sola de las posibilidades de acción y no la única. En consecuencia no es instrumento absoluto e infalible de salvación nacional;

—que un plan no agota todos los problemas ni propone todas las soluciones debido a los límites naturales de los autores, así como de los medios usados y disponibles;

—con plena conciencia de sus límites y alcances y aún cuando puedan parecer generalizaciones obvias y redundantes, el Plan se definió en torno a estos objetivos:

- a) realizar una intensa labor de información y conocimiento de la realidad nacional, directamente por la CIDE a través de otras oficinas públicas. Este propósito se ha cum-

plido ampliamente, y ha puesto al Uruguay al día en materia de información, en poco tiempo, en una serie de campos básicos.

- b) dar un marco de referencia a la posible acción futura del Gobierno, alrededor de un programa vasto y coherente. Este marco de referencia pretende servir tanto al Gobierno como a la oposición. En el primer caso permitirá ordenar la acción; en el segundo fundamentar la crítica. En todo caso el Plan deberá ser un instrumento de discusión amplio para la opinión pública y para pensar el país del futuro.
- c) proponer las reformas fundamentales mínimas y mostrar lo que el País podría hacer sin o con reformas, y los beneficios que se derivarán de la realización de las reformas previstas.
- d) formular alrededor del Plan la idea del cambio en lo económico y en lo social, como un requisito necesario para que el País pueda resolver los desequilibrios de la sociedad de su futuro, sin retroceder en lo ganado y por el contrario progresando socialmente.
- e) por último, este Plan quiso ser un instrumento técnicamente consistente. Se han tratado de evitar, dentro de lo posible, los esquemas excesivamente teóricos y las aproximaciones cuantitativas sin un sentido funcional. Pero se les ha reconocido su valor como una forma de pensar al País con el auxilio de los aportes de la técnica económica.

3. *Las enseñanzas del Diagnóstico uruguayo*

- A) lo social: un campo aun no suficientemente explorado.

El Plan uruguayo comenzó por producir un Diagnóstico que quiso poner de relieve el modelo de funcionamiento pasado del País así como las causas que lo han conducido a su estancamiento y retroceso.

Con todas sus limitaciones, particularmente en las incógnitas aún no develadas sobre la proyección de su situación social y sobre sus posibilidades de crecimiento,

surgen algunas observaciones que estimamos del caso puntualizar.

En primer lugar, la sociedad uruguaya, comunidad pequeña, con una tasa de crecimiento demográfico excepcionalmente baja y por consiguiente sometida a una peligrosa tendencia al envejecimiento, enfrenta el problema del desarrollo con tres rasgos que en lo inmediato operan negativamente:

- un acentuado conservatismo, que se proyecta como una resistencia generalizada al cambio, y en lo político un freno a la penetración de las jóvenes generaciones en el movimiento político.
- un excesivo peso del ideal de seguridad dentro del cuadro de valores sociales prevalecientes, que neutraliza los impulsos dinámicos de muchos sectores de la comunidad.
- un excesivo espíritu crítico con tendencia al pesimismo, lo cual crea actitudes negativas para la acción y estimula, en cambio, un exceso de dialéctica infecunda en términos de progreso material, o una resistencia de muchos grupos dirigentes a comprometerse con el futuro del País.

Desde luego que la identificación de la actitud social del País para el desarrollo no se agota con el planteo de estos tres rasgos. Otros análisis deberán responder a preguntas tan significativas como éstas: ¿está la sociedad uruguaya dispuesta a cambiar?, y si lo está, ¿querrá pagar el precio que tal cambio supone?, y por último, ¿si tal supuesto se diera, están las estructuras políticas prontas para afrontar las responsabilidades que le competen en la promoción del cambio?

Enfrentadas a las dudas que puso de relieve un diagnóstico social necesariamente imperfecto, hemos tomado como punto de partida las siguientes convicciones que en las presentes circunstancias deben ser miradas como verdaderas hipótesis de trabajo, antes que como conclusiones racionales y científicas:

- a) que la sociedad uruguaya “debe querer el progreso” por cuanto otra posición sería negarle tendencias naturales a toda sociedad organizada.
- b) que el precio del progreso involucrado en el cambio debe serle plan-

teado a la sociedad. Sólo en ese momento podrá apreciarse si está organizada para el cambio y si los propios mecanismos políticos y la sociedad misma aceptan ese cambio.

- c) que cualquiera sean los cambios propuestos, no deberá violentarse la función de bienestar del uruguayo, dentro de la cual la estabilidad y seguridad son preponderantes. El problema será convertir el desarrollo en un instrumento de defensa y de oportunidades para el mantenimiento y la conservación de esos ideales tan caros al ciudadano medio del País. Ello hace de la meta “ocupación” un objetivo central del Plan propuesto.

Los factores no han sido totalmente analizados y tampoco surgen las ideas con total claridad en muchos campos, pero algunas conclusiones aparecen como verdaderas:

la sociedad uruguaya que ha hecho un proceso de progreso excepcional en el continente durante la primera parte de este siglo, viene denunciando factores de anquilosamiento en esta segunda mitad y de pérdida de dinamismo en casi todos los niveles. Este fenómeno de depresión colectiva debe atribuirse a la propia estructura de la sociedad y aún a su envejecimiento progresivo. Pero también al hecho de que la sociedad no ha sido probada o estimulada con proposiciones de cambio y progreso.

La ocasión actual marca un punto crítico que sus dirigentes deben conocer.

De persistir las actuales condiciones de estancamiento y retroceso, esta sociedad hasta ahora integrada, sensible a la seguridad y a la estabilidad, comenzará a perder las bases mismas de su sustentación.

Un peligro asoma ya, desde que empezó a exportar técnicos y a alimentar con sus recursos humanos los países del continente y aún de Europa. El hecho se hace mucho más grave cuando se piensa que está perdiendo población joven y dinámica una sociedad vieja y estática.

Si esta conclusión fuera admitida, el actual momento social del País plantea a los dirigentes de la comunidad un desafío histórico reclamándoles que movilicen nuevas bases de acción y busquen a través del gran poder de comunicación que ha demostrado tener este pueblo, las formas de rescatarlo del aletargamiento y la falta de dinamismo que progresivamente le ha invadido.

B) *Lo institucional: el reclamo por fuertes cambios jurídicos e institucionales.*

El diagnóstico puso de manifiesto la urgente necesidad de transformar ciertas instituciones generales y particulares dentro del País para estimular su progreso.

La institución "propiedad" parece necesario reformularla y actualizarla en una nueva dimensión social. El derecho de la sociedad a un uso racional de la tierra y del crédito, por ejemplo, parecen postulados que afectando intereses y aún valores tradicionales, están en la base de todo progreso material para el próximo decenio. Su reformulación parece imprescindible incluso en los textos constitucionales.

"La técnica", detrás de la cual se alinean los esfuerzos más desesperados de todo el mundo, todavía ha sido un valor ausente en muchos sectores del País. Parece llegada la hora de que el País descubra que es un factor dinámico del cual no se puede prescindir en un mundo en rápida transformación. Tanto la investigación para aplicar la técnica universal a nuestro medio ambiente, como su penetración en los medios agrarios e industriales en forma masiva, reclaman un cambio radical en la forma como el País ha venido considerandola.

En el plano administrativo, el diagnóstico reveló hechos conocidos pero no menos relevantes. La organización institucional del Estado está plasmada en moldes de funcionamiento provenientes, en su gran mayoría, de épocas pasadas.

En un siglo que enfatiza el papel administrador del Estado, que concentra el poder en la ejecución de las políticas, estableciendo las competencias del Parlamento en las decisiones fundamentales, el sistema institucional uruguayo responde en muchas de sus estructuras básicas a un estado liberal clásico con instituciones inadecuadas a las necesidades del momento y a un

desarrollo agresivo del futuro.

Ello es mucho más evidente aún, cuando se miran las nuevas responsabilidades del estado uruguayo tanto en la administración social como en la administración económica.

El exceso de autonomías, la falta de coordinaciones fundamentales entre los entes responsables de las políticas, la ausencia de servicios básicos o su mala atención, la carencia de personal debidamente seleccionado y entrenado, hacen de la administración pública uruguaya un ineficiente cuerpo administrador y productor, y sus graves defectos operan como elementos y resistencias a una planificación ordenada de la economía.

Muchas de las reformas deberán corresponder a cambios constitucionales. La mayoría serán cambios legales y administrativos.

Pero en conjunto significan que el estado uruguayo no está preparado institucionalmente para tomar a su cargo la mayoría de las responsabilidades de un estado desarrollista.

Las conclusiones, pues, debieran ser concretadas a estos campos:

- a) para llevar a cabo los cambios que un Plan debe propiciar, se necesita urgentemente modernizar y adecuar la estructura institucional y jurídica del Estado para que pueda servir con eficacia a sus nuevas responsabilidades.
- b) ello supone cambios, en primer término, en la función social del derecho de propiedad y del uso de ciertos bienes que interesan a la sociedad tanto como al individuo.
- c) supone asimismo agilizar la acción del Gobierno en el campo de la administración como en el de la producción para poder servir a los propósitos del Plan.
- d) y requiere por último dotar a la administración pública uruguaya de las condiciones de selección y capacitación que eleven sustancialmente su productividad para transformar a la burocracia nacional en un instrumento del progreso del País y no en un simple refugio a la desocupación.

C) *Lo económico: Un progresivo estancamiento y pérdida de dinamismo.*

Algunos índices concretan la conclusión:

- a) en el fondo de todos sus problemas, el País denuncia un estancamiento económico que lleva ya una década. Por encima de las discrepancias de tipo estadístico que puedan observarse, es notorio que la producción del año 1963 está por lo menos, 12 % más abajo que el año 1957. En la estadística de la Conferencia Mundial de las Naciones Unidas, este hecho supone un deterioro de excepción.
- b) el País, además, está demostrando una gran incapacidad para dar trabajo a su población en los últimos años. La desocupación denunciada por el censo de población del año 1963 alcanzaba a las 120.000 personas. Aún cuando tal cifra no corresponde a una exacta cuantificación del desocupado total, indica una proporción muy elevada de la fuerza de trabajo no aprovechada, y una tendencia marcada a resentir las oportunidades de empleo.
- c) *la productividad global de la economía es baja y además decrece.* Cada vez es necesario más población activa para producir lo mismo, lo cual es causa y efecto del mismo proceso de estancamiento productivo indicado.
- d) *el País denuncia una crisis económica de balance de pagos.* No sólo no ha exportado lo suficiente para mantener su nivel de consumo sino que ha decrecido frente a niveles anteriores con lo cual ha creado un grave problema a su crecimiento tanto como a la posibilidad de sostener sus reservas. Ello ha conducido al endeudamiento y a la pérdida masiva de reservas.
- e) *la empresa estatal, principal empleadora, con 200.000 funcionarios públicos a su cargo, 300.000 pasivos y el 23 % de la inversión nacional, no logra equilibrar sus presupuestos.* La expansión fuerte de las funciones del Estado administrador y productor, no han sido cubiertas con

un mejoramiento en la eficiencia del sector público, y el sistema tributario no ha respondido a las exigencias del incremento en los gastos. Como resultado de ello se ha incurrido en un círculo vicioso de consecuencias muy graves: ha decrecido a proporciones inaceptables la inversión pública sacrificada a la búsqueda infructuosa del equilibrio presupuestario acentuando el estancamiento y reduciendo las fuentes de recursos. Al mismo tiempo se ha disminuído el endeudamiento del Gobierno, lo que ha generado nuevas presiones inflacionarias que a su vez han agravado la proporción entre gastos y recursos.

- f) *La inflación se ha instalado en el proceso económico en los últimos años deteriorando fuertemente la confianza, y contribuyendo a un acentuado retroceso en la distribución del ingreso.* Como el fenómeno llega a un País sin experiencia inflacionaria, sus consecuencias son aún perniciosas. Sobreviven en mejor forma sectores que tienen poder de regateo mayor y por consiguiente pueden defenderse de la inflación sin perder posiciones y aún ganándolas.

Este hecho ha generado grupos privilegiados tanto en el sector sindical como en el propio sector patronal. La inflación no ha corroído el poder de compra de los sectores bajos por igual como tampoco ha acumulado el poder de compra de los sectores altos en igual proporción. Por ello es que al esquema clásico de la inflación debe agregarse la notable distorsión en la distribución de las rentas, derivada de la distinta capacidad defensiva de los grupos.

- h) *El país invierte poco y también invierte mal en cierta medida.* Lo primero, por cuanto su coeficiente de ahorro propio es inaceptablemente bajo. Uno de los más bajos del Continente. Lo segundo por que las inversiones en infraestructura y viviendas aún cuando deseables, ocupan últimamente un porcentaje alto

del total de la inversión, dejando poco margen para las inversiones más dinámicas y reproductivas.

El conjunto: un modelo de progreso económico y social que se ha agotado.

Quizá la simple exposición de los datos fundamentales relativos a las últimas décadas, en lo social, institucional y económico puedan inducir a un juicio injusto sobre el comportamiento de las estructuras nacionales en el pasado.

La precipitación de los factores negativos en el País en la década de los 50 y su aceleración posterior, no podrían desconocer que el modelo de esta sociedad en los primeros 50 años del siglo funcionó y lo hizo bien. Pero ha agotado las bases dinámicas sobre las que estaba formulado y reclama con urgencia un nuevo planteo. Y ese nuevo planteo exigirá inexorablemente cambios.

Seguramente no podríamos separar de este enfoque los hechos políticos. Pero preferimos por diversos motivos ubicarlos al final de esta exposición.

El agotamiento del modelo uruguayo se caracteriza por ciertos círculos viciosos que es preciso tener bien presentes para ver claro en el cúmulo de elementos generalmente discutidos, y no siempre debidamente ponderados.

Entre otros, nos permitimos destacar los siguientes:

1. Los círculos viciosos del estancamiento uruguayo

El País osciló en su línea de progreso alrededor de fuerzas dinámicas que se fueron agotando progresivamente.

En forma muy gruesa fue la riqueza pecuaria antes del año 30, la industria de sustitución a partir de esa fecha y particularmente en la postguerra, y un empuje complementario de la agricultura.

Estos polos dinámicos se fueron progresivamente agotando, por causas técnicas y estructurales de distinta índole:

Los fenómenos se fueron encadenando. El agotamiento de la agricultura limitó la capacidad de exportación del País. Obtenida la parte fácil de la sustitución de importaciones se agotó en términos generales la vida del "ahorro de divisas".

Ambos factores deterioraron la capacidad de pagos del País y ayudaron por el efecto de los tipos de cambio a acelerar el proceso inflacionario interno.

Efectivamente, el balance de pagos no pudo responder a las exigencias del consumo que quiso ser creciente, a los reclamos de la industria que demandaba materias primas para poder mantener su nivel de actividad y por ende, su capacidad de dar trabajo.

Cuando estos factores se resintieron, se aceleró la presión por empleos públicos y creció la clientela electoral como un mecanismo de ajuste y de defensa con innegables implicaciones políticas, pero de defensa al fin, contra la incapacidad del País para crear trabajo.

La serie de factores cerró el círculo: el estancamiento productivo, el deterioro de la capacidad de pagos del país, el alza de precios y la reducción de las oportunidades de empleo, constituyen hoy una cadena de causas y efectos difíciles de separar, pero que explican el estancamiento general del sistema y se alimentan entre sí en forma progresiva.

2. Las tentativas de romper esa cadena por simples ajustes monetarios o cambiarios no dieron resultados

Sucesivamente en los últimos quinquenios, se pretendió alterar los datos de la cadena precedente, por ensayos de políticas monetarias y cambiarias de distinta naturaleza (libertad, dirigismo, monomercado, doblemercado, redescuentos, emisiones, etcétera).

Una tras otra las soluciones fueron fallando o agotándose. Operando solamente en la superficie de los problemas, se enfrentaron a la barrera infranqueable que significa la incapacidad del País de proveer las divisas para mantener su consumo y su ritmo de actividad, sostener la ocupación de las fábricas y apuntalar un crecimiento sostenido.

Por ello que sin negar la necesidad de abordar en lo inmediato soluciones de coyuntura, sería una nueva simplificación creer que por esa vía se dará salida a los problemas de fondo. La experiencia por lo demás es de una claridad irrefutable.

3. *El problema ocupacional es en sí mismo un factor de retroceso*

Ya se señaló la incapacidad dinámica del País por crear nuevos empleos y absorber la desocupación actual. Pero el problema no se detiene ahí, sino que se difunde hacia otros planos.

La escasez de trabajo frustra a las generaciones jóvenes, forzadas a aceptar ubicaciones que no desean y para las que no están preparadas técnica ni anímicamente. Ello despilfarra un material humano precioso.

El mal uso de la fuerza del trabajo presiona por el empleo público, deforma la función política por el juego de las clientelas electorales y convierte al Estado en el máximo empleador; solución mala, pero única, para paliar el problema social, que deja agravado el problema económico.

En definitiva queda comprometida la productividad general de la economía. El exceso de burocracia impide la racionalización de la empresa pública, sostenedora forzada de desocupados potenciales. Y en la empresa privada ocurre algo similar. Por una parte se multiplicaron, especialmente en la intermediación, las pequeñas empresas ineficientes. Por otra parte la incapacidad de las empresas privadas para desarrollarse o expandirse genera resistencias en los obreros a la expansión de la productividad ante el temor de perder sus puestos de trabajo.

Solucionar el problema ocupacional no sólo generará un ingreso adicional sino que promoverá un mejoramiento de la productividad general de la economía. El País necesita asegurar la ocupación por arriba de un mínimo para poder seguir creciendo.

4. *Los mecanismos de distribución de la riqueza retroceden*

Durante muchos años hemos creído que estábamos solucionando progresivamente el problema de la distribución de la riqueza. Aún sin tocar la distribución ni el concepto básico de propiedad, alrededor de las cuales se debe centrar en última instancia este problema, los mecanismos de reparto y ajuste operaron con eficiencia: política social, salarial, del gasto pú-

blico, del empleo, fortalecimiento de los grupos sindicales, etc.

Sin embargo, el retroceso económico afectó el juego de los mecanismos descritos, y la distribución del ingreso se ha ido deteriorando progresivamente. En los momentos actuales, aún recomponiendo los niveles de producción, no podríamos darnos por satisfechos con la forma como está repartida la riqueza y con los instrumentos de que disponemos para corregir ese fenómeno.

Algunos hechos nuevos reclaman enfoques distintos del problema.

Se han organizado grupos de presión en todos los sectores de la economía. A través de su acción, algunos grupos se salvaron del retroceso y aún ganaron posiciones, pero otros debieron pagar en mayor medida el peso del retroceso. La capitalización del País ha sido sin duda la primera víctima. Pero se han generado grupos humanos verdaderamente desposeídos.

Suele en este terreno, recurrirse a "slogans" que deforman la verdad de los hechos. Pero lo cierto es que al lado de grupos sindicales y patronales poderosos que conservan un alto poder de regateo y se resisten a la pérdida de posiciones, existe un contingente silencioso de población marginada que soporta la peor parte sin que pueda hacerse presente para reclamar su alícuota en el ingreso.

En tal condición están los desocupados, los minifundistas y los asalariados rurales, los habitantes de las poblaciones marginales, los sectores de renta monetaria fija, y otros. Estos grupos comprenden miles de uruguayos con problemas sin resolver: viviendas, insalubres y hacinadas, carencia de trabajo, falta de condiciones sanitarias mínimas, mal acceso a la educación, déficits de alimentación.

El fenómeno, es cierto, no alcanza los límites de otros países, pero no puede ser ignorado en un enfoque social integral de la realidad uruguaya.

Los efectos económicos de este hecho no son menos significativos que sus consecuencias sociales.

Desde que tales sectores no ascienden y no se integran a la vida y la economía del País, se pierden productores, talentos po-

tenciales y consumidores para la industria y los servicios.

Una de las repercusiones acumulativas de la distribución de la riqueza es la de crear demandas y ampliar los mercados de consumo al agro y la industria. Su detención en el proceso de distribución recorta las posibilidades de crecimiento del mercado interno uruguayo, ya reducido por el número de su población.

La introducción del impuesto a la renta señaló una reforma altamente significativa en el proceso de mejora de la justicia distributiva pero aún opera lentamente, como lo demuestra el diagnóstico tributario.

El problema se acrecentó, por lo demás, con la aparición del fenómeno inflacionario.

Precisando un poco más nuestro pensamiento alrededor de esta contradicción fundamental del actual sistema económico uruguayo, podríamos decir:

- a) Se ha detenido en el País el mecanismo de distribución de la riqueza a partir de la década de los 50. Cuando a ello se unió la aparición de la inflación, las ventajas obtenidas se convirtieron en meras conquistas en el papel.
- b) Los avances en la distribución de la riqueza ha sido índice elocuente de factor positivo para el progreso del País en cuanto sobre ella se asienta el equilibrio socio-político. Por tanto si la distribución no avanza este equilibrio se ha de deteriorar.
- c) El deterioro en la distribución del ingreso restó consumo a las industrias dinámicas del País y acentuó el atrincheramiento de los grupos con mayor poder de regateo para evitar la pérdida de posiciones, dejando dañada al mismo tiempo la posición de otros grupos de la comunidad.

5. La inflación: última etapa del agotamiento del modelo

La inflación en las proporciones del momento, contabiliza quizá la última etapa, la más peligrosa, del agotamiento que sufre el actual sistema económico uruguayo.

Son conocidos los efectos de un fenómeno económico de estas proporciones sobre cualquier sistema, y estos efectos son particularmente acentuados en un País como el nuestro: acumula ingresos en el sector exportador, concentrándolos en forma perniciosa; acentúa las tendencias especulativas, induce a adquirir divisas extranjeras como el mejor de los negocios e instituye un injusto sistema de premios y de castigos que beneficia al especulador y perjudica al buen productor.

Esto conduce a una situación donde es mejor negocio vivir de la especulación financiera que crear y alimentar una industria. Por esa vía, cuántos más obreros ocupa una actividad menos rentable es la misma, creando así una injusta e insoportable contradicción social.

Por último cuando la inflación se convierte en un hábito y perdura más allá de una crisis anual, crea antidotos muy serios. Algunos sectores se organizan para navegar mejor en la inflación, y los grupos de presión se acostumbran al "vicio" autogenerándose resistencias a su corrección.

El problema entonces se plantea en una opción de hierro, en donde la inflación aparece como un fuerte freno al desarrollo, y las políticas de corrección antinflacionaria parecen ser una seria amenaza a la ocupación.

Todo ello es examinado en un capítulo especial del Plan, pero es preciso notar hasta qué punto un modelo de desarrollo agotado desemboca en la inflación, y cómo ésta en definitiva alimenta mecanismos y resistencias que hacen luego difícil salir de ella.

Como último y más peligroso efecto económico de este proceso, las bruscas alteraciones modifican las relaciones de precios y la distribución de oportunidades entre los distintos sectores y grupos: agricultura e industria, importadores y exportadores, grupos sociales fuertes y grupos mal defendidos, etc., y corroen las bases de cualquier desarrollo equilibrado.

En definitiva, en el punto en donde se encuentran el estancamiento y la inflación, existe una innegable necesidad de repensar el modelo que el País ha intentado realizar y proponer opciones drásticas de cambio.

Observaciones sobre Brasil

OTRA VEZ EN EL PARAISO

“Cuando dios creaba el mundo se detuvo singularmente en una de las tierras, a la que colmó de dones. Extensión desmesurada, fertilidad incomparable, piedras y metales preciosos, árboles y animales extraños y bellísimos, un mar fabuloso..., no le mezquinó nada. Un arcángel, que miraba extrañado, se atrevió a preguntar si aquello no era injusto en relación con las otras tierras. El creador, sin interrumpir su tarea, respondió: «Espera hasta ver los hombres que pongo en ésta».” Un mito de origen referido al Brasil, otro Paraíso que Adán mancha. Se trata al parecer de una narración popular, que un joven intelectual brasileño me cuenta pocos días después de mi llegada. En la noche agradablemente calurosa, nos llega el olor del cercano mar —un olor orgánico, intenso, muy distinto del de los océanos australes que conozco—, mientras mi interlocutor cambia de tema. Volveré a oír la misma canción varias veces durante mi estada, expresada en formas distintas, más rudimentarias, más contundentes acaso, pero apuntando a lo mismo: “La situación no podría ser peor” o “Hay que fusilar a unos cincuenta mil”, etc. Se trata de una queja respecto al hombre brasileño, al funcionamiento de la comunidad brasileña. ¿Cuál es su validez?

Es la segunda ocasión en que estoy en Brasil. En Brasil: en Río de Janeiro, quiero decir. Sólo en Río. O sea que me falta conocer Sao Paulo, Bahía, Brasilia: casi todo. Por añadidura, mis visitas han sido cortas. Ante esto, sin embargo, ¿cómo anular la impresión que tengo? Una impresión profunda, de la visita inicial, que ahora se confirma: la de que las gentes son aquí, en conjunto, de un valor humano excepcional. Aún podría añadir: uno de los enemigos fundamentales de estas gentes es la tierra en que habitan, el Paraíso. Pero ha-

cer semejante división es incurrir en una falacia. Las gentes son lo que son en las tierras en que están: los dos términos de la ecuación no son separables.

Esa impresión debe su fuerza al fondo mismo de la historia brasileña. Para empezar, los portugueses nunca *conquistaron* las tierras a la manera española o inglesa. No hay exterminación de nativos en sus anales ni tampoco figuras ciclópeas y brutales del tipo de las de Cortés o Pizarro. Los portugueses, en lugar de conquistar violentamente, penetraron, se filtraron, se mezclaron. Poseían el vigor de la elasticidad, que acaso procediese de la pequeñez numérica de la población de la patria ultramarina. Los ejemplos se dan en todos los campos y se escalonan a lo largo de la historia entera del país. La Corona portuguesa dicta ordenanzas especiales para alentar la mezcla racial y jamás muestra el fantismo español en materia religiosa. Cuando se produce la invasión napoleónica y los reyes de Portugal emigran al Brasil, son recibidos allí con los brazos abiertos, como se dice. Luego Brasil se independiza de Portugal sin que corra sangre alguna. Se transforma en república con la misma suavidad: los nuevos gobernantes incluso acompañan al ex emperador Dom Pedro II hasta el camarote del barco en que éste decide irse a Europa y le asignan una pensión vitalicia. Así hasta hoy: las experiencias que el resto de América Latina cruzó a sangre y fuego, Brasil las vivió mansamente. Es un estilo nacional, que alcanza momentos poéticos, como cuando hacia mil ochocientos setentitantos una lluvia de flores cayó sobre los parlamentarios que acababan de votar la abolición de la esclavitud: el embajador norteamericano, presente, hizo recoger algunas para mandarlas a su país como símbolo de la forma en que debían hacerse las cosas.

Tal estilo se encuentra presente en todas mis experiencias aquí, se me adelanta, co-

mo un perfume. Proviene sin duda de la íntima percepción que cada uno en este país tiene de la humanidad del prójimo, *Einführung*, compenetración, confraternización que es lo único que neutraliza en su raíz misma a la natural y feroz guerra del hombre contra el hombre. Gracias a él, negros, judíos, japoneses, italianos, indios, portugueses, alemanes y quién sabe qué otras razas y nacionalidades consiguen formar en estas tierras un gran *corpus* excepcionalmente armonioso. Por lo demás, para quien ha tenido ocasión de aprender que el aislamiento y el resentimiento —justificado o no— constituyen las notas fundamentales de la América de habla española, esta básica limpieza del corazón brasileño representa una fuente de asombro incesante.

LA GRAN CIGARRA

Todas las tardes en el momento en que el sol empieza a ponerse oigo una música singular. La oigo desde el cuarto de mi hotel, en Ipanema, la oigo en las calles y la oigo incluso desde los taxímetros, cuando estoy en ellos. Es una música metálica, como un quejido gigantesco, de ritmo isócrono y monocorde. Diríase que se trata de la señal de identificación —infinitamente aumentada e infinitamente repetida— de una estación radial que está en el aire, aunque no trasmite nada en especial. Pero más bien parece el mensaje de un poder extraterreno que desde los espacios siderales nos anuncia nuestro próximo avasallamiento. ¿Qué es? Observo a las personas con las que incidentalmente estoy mientras el gemido suena o las que pasan junto a mí por las calles: nadie tiene aire de darse por enterado. Sin embargo, como el lúgubre sonido me angustia y como pienso que conocer su origen hará que pierda en parte su poder, una tarde me decido a preguntar. ¿Qué es ese sonido? En el primer momento mi interlocutor no entiende qué le pregunto. “¿Qué?”, dice. Señalando hacia el cielo crepuscular arriba de nosotros, le explico. Sólo entonces rescata la música de entre el cúmulo de sus experiencias habituales olvidadas. “Ah”, dice sonriendo. “Son las cigarras. Las cigarras de la laguna”. ¡Las cigarras de la laguna! Pero, ¿qué

tamaño monstruoso tendrán esos machos, que viven sólo un verano, para producir con sus vientres semejante sonido? O ¿cuántos millones se agruparán en estas colonias? Porque la laguna está a más de dos kilómetros de mi hotel y la música de sus pobladores se expande mucho más allá. Es un dato que hace reflexionar.

Yo he visto sin embargo antes a la cigarra gigantesca. No supe que ese era su nombre, sencillamente. Pero la vi. Fue incuso lo que me deslumbró de entrada, algo capaz de fascinarme. Asumía, asume también en esta visita, la forma de la belleza física de los seres humanos de este país. Me decía y me digo que en ningún lugar del mundo había visto tanta gente hermosa como aquí. No hermosa al estilo de los balnearios europeos de moda en los que, cuando pasa la temporada, resurgen los medio-cres nativos y se comprende que el esplendor previo era el resultado de la reunión de los ejemplares humanos más brillantes, adinerados y exquisitos del mundo. En estas latitudes en que estoy la belleza habla brasileño y brota de criaturas de todas las gradaciones sexuales (hoy es absurdo hablar sólo de dos sexos), de las más increíbles combinaciones raciales y tanto del último pobre como del burgués y del rico. Es algo que marea. Marea en tal medida que en determinado momento uno procura hacer alto y se pregunta si lo que está viendo es como lo está viendo, si en realidad hay allí tanta gente hermosa. Al día siguiente decido observar con la mayor objetividad. Y descubro que estaba equivocado. No son excepcionalmente hermosos. Son como en todos lados: algunos, atractivos, jóvenes, otros con rasgos deslucidos, otros deformados por la edad, etc. Sin embargo, de todos ellos emana algo particular, un efluvio, algo que los transfigura, los vuelve fascinantes. Eso los posee, les presta un ritmo y una gracia que hacen que sus características individuales, por así decirlo, pasen a segundo plano, mientras que lo que se impone hipnóticamente al observador es la fuerza supraindividual. Y eso que los posee, esa fuerza, es la gran cigarra, es la Naturaleza desmesurada que los rodea, esas montañas que caen sobre el mar, imponentes a pesar de sus suaves curvas, esos cielos, esas mariposas deslumbradas

doras, esa temperatura del aire, esa vegetación que trepa, se entrecruza, desciende, penetra por todos lados... Es el estado primordial en el que el hombre no se ha separado por completo de la Naturaleza y conserva en estado de fluidez los lazos de comunicación con ella. Es el Paraíso originario en el que el hombre, con la mente aún no extraviada por el fruto del Arbol, comprendía el lenguaje de los animales y las flores, se dejaba guiar por éstos. Pero este paraíso se halla en plena historia: no hay que olvidarlo. No hay que olvidar que el canto de las cigarras de la laguna, si bien es fascinante, resulta asimismo lúgubre, angustioso.

Caminando un mediodía por Copacabana con un viejo médico de ascendencia alemana, escéptico, contento y afecto a los habanos largos y delgados como cigarrillos, me hace notar que un embrión de Freud nacido y criado en el Brasil ciertamente no hubiera llegado jamás a concebir el psicoanálisis. Lanza una breve carcajada. Dice que allí, en general, no existen problemas sexuales, por lo menos en el sentido en que tales problemas se entienden psicoanalíticamente. Y yo, que cada jornada veo a las parejas dedicadas al amor en las playas, durante la noche, hasta el amanecer, que veo el movimiento de los cuerpos en las calles, las miradas, las sonrisas, le creo sin demasiadas vacilaciones. Los problemas, en ese orden, son de otra índole. Consisten en la animalización del amor, en su subhumanización. La relación amorosa, por facilísima, por archiposible, corre el riesgo de convertirse en mero acoplamiento. El viejo médico lo dice. Añade que este drama de atonía psíquica —fuera de las consecuencias que pueda tener para los individuos que lo padecen— no carece de relación con las pulsaciones demográficas y, así, con el hambre.

Pero la gran cigarra está atrás de otras negatividades. Paradójicamente, a pesar de estar vinculada con el hambre en algunas zonas, en muchas otras, al engendrar abundancia, estimula la haraganería brasileña. Y la haraganería, la molicie, la posibilidad de sobrevivir con un mínimo de actividad, con un contacto apenas existente con el resto de la comunidad, llevan a desinteresarse respecto a los destinos de ésta, es

decir, conducen al cinismo y a la indiferencia en materia de política. Además el aspecto refulgente de la gran cigarra, en lo que concierne al paisaje, sobre todo en costas y playas, permite a determinados brasileños —con perfidia y sin ella— crear del Brasil una imagen *turística*, es decir una imagen superficial y “embellecida”, cuyo fin primordial es el de atraer a los extranjeros dotados de divisas, pero que al cabo es creída al pie de la letra y consumida religiosamente por numerosos brasileños que (a menudo no sin regocijo de parte de los gobiernos) se excluyen de tal suerte la posibilidad de vivir y encarar la realidad verdadera de su país, infinitamente más honda y más compleja. Y además la gran cigarra hace que la literatura brasileña esté en general impregnada de un barroquismo y de un exceso de tono que suelen no beneficiarla... Etcétera.

La gran cigarra está aquí en todas partes.

No conozco a Brasilia más que por fotos. Y por algunas frases de la tan perspicaz novelista Clarice Lispector, que me confirman lo que creo percibir en las fotos: “Si sacasen mi retrato en Brasilia, cuando revelaran la foto sólo saldría el paisaje... Brasilia es asexual... Durante los dos primeros días me quedé sin comer, todo me parecía comida de avión... Hay aquí una cosa que me da miedo. Aquí muere mi pasión y gano una lucidez fabulosa... Este es el lugar en el que el espacio más se parece al tiempo...” Esta utopía asexual, Brasilia, ¿no ha surgido de la desesperación por huir al acoso de la gran cigarra? ¿No es justamente su reverso?

PERO HAY QUE MATAR A 50.000

Una noche me invitan a una reunión en casa de un escritor. Es en un departamento chico, atestado de personas. Sentado en el suelo un joven de aire deportivo canta acompañándose con una guitarra. Cuando el cantor se interrumpe, se charla, sobre libros, política, la última bienal de Sao Paulo. Y se bebe. De pronto un adolescente delgado, de aire hamletiano, se pone de pie, en silencio. Todos se callan. Y él empieza a recitar un poema, suyo, sin duda,

de tono patético, que el deportista subraya al acompañarlo con la guitarra. Se trata de una reunión de jóvenes intelectuales, muy similar a las que se celebran en todas las grandes ciudades del mundo. Y, como en toda América Latina al menos, la política es el tema que acaba por desalojar a los otros. La política, que enardece con rapidez los ánimos. El *cahier de doléances* se halla atestado: el nocivo régimen latifundista tradicional, la insostenible situación de hambre crónica en la zona Nordeste, el gobierno de corte autoritario que encabeza el mariscal Castello Branco, sus avances represivos sobre opositores de cualquier tendencia, la postergación y frustración del destino del Brasil —que con su extensión de ocho millones y medio de kilómetros cuadrados y su población de ochenta millones de habitantes “debería ser una gran potencia mundial”—, frustrado por “el imperialismo”, la censura que el gobierno impone en el mundo cultural al desalentar a las editoriales en cuanto a la publicación de obras que traten sobre problemas sociales del Brasil actual, la inflación galopante a pesar del optimismo de las cifras oficiales... No se termina nunca. Y todo ello expresado confusamente, por tres o cuatro voces al mismo tiempo, voces que se corrigen y completan entre sí en cuanto a los detalles, voces siempre indignadas.

¿Cuáles son las soluciones propuestas en esta reunión? Ante todo —y quizás lo fundamental— está el tono en que las expresan: de completo fanatismo. Ideal respecto al que el acuerdo resulta unánime: la toma del poder. Medios: organización de guerrillas que acabarán por conquistar el decisivo apoyo popular. En cuanto a la ocasión, algunos son partidarios de proceder ya, lo están haciendo incluso, preparan clandestinamente grupos de combate y planes, mientras que otros aconsejan esperar a que el propio gobierno haya deteriorado aún más gravemente la situación nacional. Una vez en el poder, la primera medida será instaurar el paredón frente al que se fusilará por lo menos a cincuenta mil personas, entre políticos corruptos, oligarcas, militares, dirigentes traidores, etc. Mis anfitriones pertenecen a la extrema izquierda, a la fracción ya

casi ex-castrista, guevarista, “china” de la izquierda brasileña.

Naturalmente, este punto de vista, que cuenta con embravecidos defensores en cada uno de los países latinoamericanos, no por conocido deja de hacer reflexiones. Yo pienso en la particular realidad que estos jóvenes anhelan reformar. Pienso, por ejemplo, en que cuando el gobierno de Castello Branco, por el Acta Institucional Nº 2, suprimió los partidos políticos tradicionales, los sustituyó por otros dos completamente artificiales, uno favorable al gobierno, el otro de oposición, y ordenó a todos los legisladores que se afiliasen a uno u otro, éstos obedecieron con increíble mansedumbre. Pienso que tal mansedumbre manifestada por los representantes del pueblo tiene su paralelo en la mansedumbre del pueblo mismo, el cual responde a una norma tácita y poderosísima que dice que *a América se ha venido para desentenderse de todos los problemas*, norma cuya vigencia instintiva asegura el predominio de las fuerzas estáticas sobre las dinámicas, y norma, en fin, cuyo valor ha sido hasta ahora apreciado y astutamente aprovechado sólo por demagogos y caudillos feudalizantes. Pienso además en la cuestión de las guerrillas. Respecto a ellas hay que tener en cuenta que la única operación de ese tipo que ha triunfado ha sido la cubana, esto es, la primera experiencia latinoamericana de tal índole, que sin duda debió parte del triunfo a su carácter inusitado, al factor *sorpres*a. Y —mucho más importante— es preciso considerar que todas las otras guerrillas, la colombiana, la venezolana, la peruana, la argentina, han fracasado o languidecen debido a que no lograron apoyo popular y, en especial, porque, eliminado el elemento sorpresa, ejércitos y policías se han convertido en eficaces liquidadores de esos focos de insurrección.

Si confronto los dos términos de la ecuación, los proyectos de los jóvenes para reformar la realidad y la realidad que los jóvenes desean reformar, me encuentro con una explicación clara del tono de fanatismo con que se expresan: ese tono delata el conocimiento de su propia impotencia. Y aquí comienzan los problemas peores. Tal como ya pocos lo ignoran, las

sociedades latinoamericanas necesitan ser reformadas. Y urgentemente. Pero ¿cómo podrá ser ejecutada la reforma por gentes que se obstinan en lo imposible? Estos jóvenes, en general han abandonado la literatura y el arte para sumirse en la política, porque se sentían responsables de la suerte de su país. Pero en lo que concierne a modificar la suerte de un país ¿acaso los extravíos en un utopismo político sin repercusión difieren en algo del encierro en la más indiferente de las "torres de marfil" del esteticismo? El caso es que la acción sobre la realidad queda así en manos de los medradores de siempre.

Hace pocos días en Buenos Aires, M.P., valioso representante de la extrema izquierda, lúcido y con gran experiencia a pesar de sus escasos treinta años, planeó con frialdad su suicidio y se mató. Dejó una extensa carta, que al parecer, terminaba con la cita de un párrafo de la autobiografía de Trotsky en el que éste afirma que todo hombre que no ha logrado cumplir con la misión que se fijó para su vida es preferible que se elimine físicamente. M.P. señaló así en forma trágica el problema tal vez fundamental de la actual generación latinoamericana de intelectuales políticamente reformistas *à outrance*, el problema de no enajenarse por completo la realidad, de no perder con la realidad los contactos hasta el punto de caer en el extravío, la locura y la necesidad de eliminarse. Por supuesto, la gran mayoría de los acosados por este problema no llegan, no llegarán a las conclusiones y hechos últimos de M.P. Sin embargo, ese suicidio, esa locura y ese extravío se consumarán en sus almas, con lo que quedarán mutilados y eliminados en el futuro para el cumplimiento de cualquier obra creadora. En Brasil, al igual que en el resto de América Latina, esta peligrosa amenaza psíquica se cierne sobre los jóvenes más inquietos de toda una generación.

GUIMARAES ROSA UN SIGNO DE LOS TIEMPOS

Los latinoamericanos vinculados con la cultura, cualquiera sea el país al que pertenezcan, suelen estar obsesionados con la

cultura nacional: lo cual es índice de que no la tienen. En el orden de la literatura han conseguido quebrar esa carencia sólo en forma incidental, con excepciones que prueban la regla: José Hernández y Sarmiento, Rúbén Darío, Neruda, Borges pudieron dar a conocer obras que, por razones diversas, poseen algo original y americano, por así decirlo. Dentro de la misma categoría excepcional Brasil puede citar el nombre de Euclides da Cunha. Como es sabido, da Cunha publicó en 1902 un volumen, *Os sertões*, en el que a lo largo de 600 páginas describe las varias campañas militares llevadas a principios de siglo contra Antonio Conselheiro, fanático líder popular del nordeste brasileño, quien con su prédica apocalíptica ponía en peligro la estabilidad nacional. A pesar de su carácter histórico, a pesar de sus intenciones sociológicas, *Os sertões* es una obra esencialmente literaria. Lo es por la reforma lingüística y estilística que su texto impone y lo es por la liberación expresiva que en ella se produce de la compleja y abisal realidad brasileña, en la que la naturaleza se alza como protagonista principal. *Os sertões*, libro particularísimo, que no hubiera podido ser escrito en otro lugar que en el Brasil, articula así con vigor una de las palabras realmente iniciales de la cultura nacional brasileña.

Aproximadamente medio siglo después, en nuestros días, el monstruo de las letras brasileñas es Joao Guimaraes Rosa. Su libro más importante, *Grande sertao: Veredas*, desarrolla a lo largo de también casi 600 páginas el tema de *Os sertões*: el desierto del interior brasileño y la vida de sus habitantes. Otras coincidencias entre da Cunha y Guimaraes Rosa: ambos conocieron el *sertao*, el desierto, acompañando al ejército en momentos de crisis nacional, el uno, como corresponsal de guerra, en ocasión del levantamiento de Conselheiro en Canudos, el otro, como médico, al producirse la guerra civil de 1932: en los dos existe la misma obsesión estilística y lingüística, que los lleva a acordar al aspecto formal un peso incluso mayor que al contenido en sus obras. Diríase, pensando en estas afinidades tanto superficiales como profundas, que con Guimaraes Rosa nos hallamos ante la culminación ultrarefina-

da de la misma corriente literaria que se inició con da Cunha. Sin embargo, mi impresión es que estamos ante lo contrario, ante una ruptura, que es a la vez índice de una ruptura general que se ha producido en el campo cultural latinoamericano. Porque si da Cunha escribió su renovadora obra como respuesta al estímulo que para él había significado ser testigo de un drama humano y nacional, que le exigió romper los límites estéticos y verbales previos, para que su experiencia pudiera ser transmitida, Guimarães Rosa, en cambio, realiza la reforma narrativa y estilística implícita en *Grande sertão: Verdades* como respuesta al estímulo del impacto de las nuevas tendencias literarias europeas y norteamericanas. Ideológicamente, Euclides da Cunha, mejor dicho *Os sertões*, está dominado por el pensamiento positivista de fines del siglo pasado: sin embargo las soluciones estéticas que forja para expresar tal pensar son del todo independientes, hechas según exigencia estricta que el singular fenómeno brasileño le planteaba. El universo de Guimarães Rosa —en toda su maestría y vigor y refinamiento y a pesar de que lo que refleja es intransferiblemente brasileño— lleva en medida fundamental la marca de Joyce, así como también las de Proust y Faulkner.

Esta situación no se limita a Guimarães Rosa ni a Brasil. Es apreciable igualmente en todos los países latinoamericanos con

“culturas” desarrolladas como para proporcionar puntos de comparación. Y advierte respecto a un tránsito irreversible. Nos dice que durante unos pocos siglos, a pesar de nuestra sumisión a las culturas de las potencias dirigentes en los distintos lapsos, tuvimos ocasión, gracias al relativo aislamiento y lejanía en que nos encontrábamos, de forjarnos los rudimentos de una cultura nacional. No lo conseguimos. O lo conseguimos sólo en forma muy borrosa, precaria. Ahora esa posibilidad concluyó. El aceleramiento y la intensificación de la intercomunicación mundial anulan en forma progresiva las ocasiones favorables para la búsqueda introspectiva, en nuestro interior, y nos someten —débiles, porque nuestras propias defensas espirituales no crecieron— a la fascinación casi irresistible de las poderosas culturas ajenas. Es éste sólo uno de los aspectos del proceso de nivelación que la vida humana está sufriendo en todos los aspectos en el entero planeta. Pero para nosotros los latinoamericanos significa el grave desafío de tener que abrirnos paso, desprovistos casi de armas, en un lapso en el que día a día se configura con mayor claridad el estilo de *una literatura mundial*. Tal es lo que me sugiere la diferencia que media entre Euclides da Cunha y Guimarães Rosa, a pesar de las numerosas similitudes que parecen emparentarlos.

H. Murena

Historia de un día

Un hombre mira el cielo ciudadano desde el ventanal de un café; ve pasar las nubes en un espectáculo fabuloso, en combinaciones de colores, de movimientos y de formas. La gente, entretanto, se mueve por las calles, entra y sale del café, recorre las aceras azotadas por el viento.

Imagen común, ciertamente, y harto frecuente en las ciudades del Plata; actitud ritual en la que se paladean sinsabores, se planean crímenes o, sencillamente, se deja errar al pensamiento en una suerte de dichosa indolencia. Tan común y frecuente como la del solitario caminante que se sumerge en la multitud, que recorre plazas, avenidas y muelles, que escruta el perfil de los edificios, que es testigo de la prisa, la fiebre, la indiferencia, la mendicidad, el vasto hervor —en suma— de la vida callejera. No obstante la familiaridad y recurrencia de ambas imágenes, Murena no ha vacilado en hacer de la primera el comienzo de su reciente novela, "Los herederos de la promesa" (1); y de la segunda, su amplia y ambiciosa conclusión. "Junto al ventanal de aquel café yo miraba el cielo", dice el protagonista al empezar la narración. "Miré durante horas". Y el mismo personaje señala al final de la novela: "He caminado sin cesar. Amaneció y vi amanecer." Y también: "Erro entre las gentes y las cosas. Erro entre ellos. Mirándolos." Pero entre un mirar y otro existe la diferencia que va de la visión de un prisionero a la del que ha recuperado su libertad. Mientras la mirada del comienzo sólo reconoce en los cielos variantes de las paredes de la mazmorra, el mirar de las últimas páginas ha cobrado la fuerza y el éxtasis de un acto de alabanza. "Y al mediodía, cuando suena una sirena que quién sabe qué anuncia a las gentes de la ciudad y el puerto, pero que es en realidad la grave voz de júbilo de un oboe que dice que la construcción ha llegado a su ápice, el palacio arranca

de mí un asentimiento. Yo *alabo*". El hombre y la ciudad son ahora, uno. Tal es el prodigio de la alabanza; tal es, también, su recompensa. ¿Qué ha ocurrido en esa historia de más de trescientas páginas para que este personaje de Murena haya podido transformar en alabanza lo que al principio fue un mirar en el que no cabían ilusiones con el cielo, en que casi no había mirada sino un dejar resbalar la vista por las paredes de la prisión? ¿Qué ha ocurrido en ese orbe novelesco, qué fatalidad de los cuerpos, qué leyes de la noche han pesado y regido para que esta humanidad doliente llegue a decir que "nada es bueno ni malo. Nada es propicio ni adverso. Nada falta ni sobra. *Todo es?*"

El acceso a la alabanza sólo tiene un camino: el del amor. Camino ancho y estrecho a la vez, lleno de acechanzas y riesgos, de zanjones y espejismos. Una historia de amor es la trama narrativa de la novela: dos seres que se aman y se desaman, un proceso erótico en el que el amor se impone como el quehacer más urgente y despiadado, como un rito en el que hay que fabricar constantemente a la divinidad ("hacer el amor", dice a menudo Murena, y no precisamente para esquivar crudezas) como un sacrificio en el que cada uno de los amantes es a un tiempo sacerdote y ofrenda. Por supuesto que ningún lector debe aguardar en esta historia de amor la superación novedosa y estridente de todas las historias eróticas que se ha complacido en elaborar la humanidad. En un terreno no muy propicio a las variaciones, hay que resignarse a la reaparición de todo el tradicional repertorio amoroso: la intensidad del amor físico, los pensamientos secretos nacidos en la ausencia, los celos y los arrebatos, el ser, uno para el otro, alguien totalmente distinto, que renueva la existencia dándole un sentido; o alguien que es capaz de aniquilar todo sentido, de adorar y maldecir a la vez. Y luego las caricias y los reproches, las amenazas y los suspiros, los ruegos y los desdenes. Y al cabo, la vida nueva que se anuncia: el embarazo que llena de una infinita alegría, y el horror de la paterni-

dad. La aceptación de la vida, y la renuncia a ella: todo el amor está ahí. Y toda historia de amor, como la que nos ocupa ahora, lo vuelve a contar. Pero, ¿es lícito exigir otra cosa?

Esta vez, los amantes se llaman Clotilde y Juan, quien es además el narrador de la mayor parte de la novela, el centro del que parten las reflexiones, el ojo que observa los ambientes y que cobra conciencia de una continua soledad. Lo que llamaríamos contorno en esta novela de Murena, es decir, el ámbito en que se mueven los personajes, va siendo descubierto en la misma medida en que los amantes descubren, paulatinamente, el amor. Y este encuadrarse en el ámbito ciudadano, bonaerense, rioplatense al fin, le otorga individualidad al universal fenómeno erótico, sesgo propio, perfil de un amor dolorido y magnífico, solitario en un mundo hecho de "sentimentalismo y altanería", ansioso en una búsqueda de redimirse de un pecado original a fin de que le sea devuelta la totalidad de su ser y se le permita el acceso a un vivir en plenitud.

Mundo y seres tienen, en "Los herederos de la promesa", una raíz metafísica; la problemática de los personajes brota de sus intimidades, de sus reiteradas comprobaciones del absurdo de la vida. Pero no en una comprobación como resultado de un esfuerzo, de una lucha en la que todo se ha jugado y de la que solo se ha obtenido el fracaso; no buscan su afirmación en el mundo sino el sentido del mundo; y, por ende, de sus vidas. Por ello. Noé Jitrik pudo decir que Murena tiende hacia una "explicación religiosa que reabsorba el absurdo de las cosas y la incapacidad humana de comprenderlas". Tal actitud del novelista, coherente, por otra parte, con algunos puntos claves de sus ensayos, no es desconocida para el lector de las novelas anteriores. Alejandro Sertia, en "La fatalidad de los cuerpos", va desde un velado sentimiento de nihilismo frente a las acciones hasta la fascinación y el horror de aquella imagen en sueños del crucificado, previa a su muerte. Elsa, en "Las leyes de la noche", experimenta ya a partir del momento del suicidio de sus padres, ese vacío, ese algo atroz que la llama y que a la vez amenaza aniqui-

larla. "Todo flotaba sobre el vacío. Porque el vacío era lo que estaba sobre el principio. Antes que nada. Sobre el vacío había surgido después la luz. Había crecido el polvo. Habían nacido los hombres. Pero el vacío había quedado bajo todo. El monstruo estaba eternamente allí. Se estremecía. Y un día se alzaría en silencio para arrasar con todo. Elsa siempre lo había sabido. No era nuevo. Pero sólo en ese momento lo recordó con claridad." ("Las leyes de la noche", Ed. Sur, pág. 24)

Tampoco desconoce el lector a los amantes, Juan y Clotilde, de "Los herederos de la promesa": ambos tienen vida en las dos novelas anteriores. Clotilde es la hija de Alejandro Sertia, protagonista de "La fatalidad de los cuerpos"; y el tramo de sus existencias es precisamente el de sus relaciones con Juan, quien también interviene en la narración. Por su parte, en "Las leyes de la noche", Alejandro Sertia es un personaje de segundo plano en la historia de Elsa, aunque dotado de mayor relieve que Clotilde y que Juan. La continuidad así lograda se hace en simultaneidad, no en la sucesión temporal al modo de las desalentadoras historias en las que se iba siguiendo, o persiguiendo, las vicisitudes de un héroe, de una familia o hasta de un pueblo entero a través del ordenado desfile de las generaciones.

Un procedimiento de esa naturaleza no puede permitir el progreso, la salida hacia algo, observa Jitrik. El mundo estaría concluido, cerrado sobre sí mismo, en tanto que los personajes mantendrían una actitud de continua pasividad. Creemos que esta observación, válida para ciertos aspectos de "Los herederos de la promesa" (los grupos de amigos, las fiestas que organiza el Ingeniero o que perpetra Ramos en un despliegue de orgía, perversión y angustioso absurdo que bordea el crimen, el izquierdista Sartou que resuelve las contradicciones ahorcándose, los temas o subtemas de la política y de la literatura) esta observación, repetimos, no funciona con tanta exactitud en las páginas finales de la novela, cuando el personaje corre otra vez hacia Clotilde en busca del amor o de la salvación, ignorando si el cáncer que padece habrá de devorarlo o perdonarlo, importándole poco tal vez ese des-

enlace a expensas de su cuerpo, porque si todo terminó, todo empieza. *"La salida está justamente allí donde no hay salida. Y alguien orará por mí. Por nosotros"*.

La salida, ¿hacia adónde? ¿Hacia a aquello que se intentó penetrar cuando, escapado por unas horas de la estancia a la cual había ido con Ana, galopaba en lomos del alazán, cuando "corría y corría en persecución de la Otra Cosa?". "Galopaba hacia lo Magnífico, que podía también ser llamado lo Destructor. No era nada que fuese a descubrir al término del viaje, oculto al pie de un árbol o alzándose de improviso en la planicie como un monolito de luminosidad increíble. No. Era algo que debía alcanzar en la misma carrera, a través de ella. Yo debía correr cada vez más velozmente. Cada vez más. Tan rápido que llegase a un punto de velocidad en que yo y el alazán nos adelantásemos por el grosor de un cabello a nosotros mismos. Entonces alcanzaríamos la Otra Cosa, entraríamos en ella. Entonces tocaría lo que había estado buscando durante mi entera vida. Todos los dolores, todas las humillaciones, todas las impotencias que pesaban sobre mí, se esfumarían, se transformarían para siempre en el instante en que lograra forzar la carrera".

Pero esas cabalgatas no lo han llevado a otra cosa sino que lo devuelven a lo mismo. Sus esfuerzos por alcanzar la libertad lo lanzan al punto de partida. ¿Hacia dónde, la salida? ¿En lo que se quiso perseguir al viajar al Perú en compañía de Ana? ¿Y qué podía esperar en otras tierras de América que no estuviese contenido, en germen o en fruto, en su Buenos Aires? ¿Podía esperar lo todo de la soledad imponente de las ruinas de Machu Pichu, del origen remotísimo y petrificado de un continente en el que había que huir del amor, o de Clotilde, porque no había respuestas todavía para los misterios de la vida, porque la vida no podía vivirse con la plenitud con que descubrió que habían vivido los antiguos moradores de lo que ahora sólo eran ruinas perdidas en Los Andes?

¿Hacia dónde, entonces, la salida?

Pero veamos más de cerca el proceso de este amor.

LA REBELION DE LA RES EXTENSA

El primer contacto que se nos narra entre Clotilde y Juan parece agotarlo todo: una repentina relación sexual que los hechos anteriores no dejaban entrever y de la que el propio Juan no alcanzó a aquilatar al principio en toda su hondura. Ambos personajes se sitúan en un plano de naturalidad y de franqueza física que establece entre ellos vínculos firmes y exentos de hipocresía. De esa relación comienza a surgir una corriente sentimental, un anudarse uno al otro con lazos que provienen no sólo de la mutua atracción física sino de un algo que está más allá de los cuerpos, un algo que no puede hallarse solamente en la conmoción del orgasmo. Pero la relación amorosa se da a través de un proceso, en el que se va avanzando hacia una progresiva conciencia de la mutua destrucción que el amor impone a los amantes. Hay momentos en que Juan anota que "la raíz de nuestros abrazos era el ansia de destruirnos el uno al otro". Pero también en esta intensa relación el odio sabe cobrar su cuota, "el odio era necesario, era una franja que había que atravesar". Hay momentos en que la amante adquiere, para el enamorado, una dimensión de totalidad que sobrepasa los límites habituales del mundo: "Encontraba simpáticas las caras rufianescas porque las enmarcaba un pelo de Clotilde. El sol me parecía bueno debido a que iluminaba los rasgos de ella. Sonreía a las erinias de mi barrio porque, santificadas por la sombra de la uña del dedo meñique de Clotilde habían pasado a convertirse con sus mellados chismes en una parte necesaria de la creación". Es una etapa previsible, sin duda; como los accesos de generosidad que la experiencia erótica provoca en el amante: "Sentía que caminaba bajo la mirada de Clotilde, igual que si sus ojos fueran el entero cielo resplandeciente"... "Fuera lo que fuese, esta expansión de mí ser se traducía en extraños impulsos, que había supuesto abolidos en mí. Impulsos de obrar, de entregar mis energías al mundo. En suma, impulsos de corresponder dando algo de lo que crecía en mí. Accesos de generosidad: tal era la enfermedad que me poseía".

Hasta que una noticia derrumba, final.

mente, toda esa espléndida arquitectura del gozo, de la exultación, de la expansión interior: Clotilde está embarazada. Luego, el rechazo por parte de Juan de esa realidad, de esa concreta transformación de su amor; ahora son accesos de crudeza, de desconcierto y de furia. Pero a un descubrimiento sigue otro: Juan necesita a Clotilde y no puede vivir sin ella. "Se ha vuelto más poderosa", dice, "porque yo incurrí en el peligro que había en ella, peligro de vida". Efectivamente: a partir de allí Juan se entrega a una suerte de cópula feroz con la desesperación. Huye al campo, y no hace más que engañarse; sustituye al objeto erótico sin recibir ninguna nueva luz en el cambio; ofende, hiere, escarnece, pasea su angustia en ambientes de exasperada y perversa sexualidad. Son todos los planos posibles de lo erótico, y aquellos en los que Juan no ha sido actor se ha comportado como espectador. "Cualquier literato principiante", dice Murena en "Ensayos sobre subversión", dotado de olfato siente que, en lo que haga, el sexo —el sexo, si es posible tomado en su escorzo escatológico— no debe faltar". El mismo Murena cumple abundantemente con este precepto, a pesar de que no es un principiante. Este erotismo, esta atmósfera de sexualidad, esta pornografía (para emplear un término caro a los censores) impregna el desarrollo de "Los herederos de la promesa"; conduce a "esas puertas, anchas o estrechas, abiertas o semicerradas" según Noé Jitrik, "por las que Murena planifica la llegada a la religión".

De acuerdo. Esa vibración de lo erótico tiene mucho de estremecimiento trascendente, de deseo de perderse en el otro. Pero, ¿cuál es la divinidad escondida que esta rebelión de la res extensa busca entronizar? Si un cristianismo en crisis explica la sacralización del sexo, ¿qué nombre tiene la nueva divinidad? Y si lo tiene, ¿será el hombre capaz de pronunciarlo?

LA BLASFEMIA Y LA BURLA

En uno de sus "Ensayos sobre subversión", Murena hace derivar el predominio contemporáneo del sexo de una crisis del cristianismo, pues éste "ha perdido su poder sacro, su capacidad para comunicar con

una trascendencia exterior a la criatura". Por ello la sexualidad se ha levantado como una verdadera anti-iglesia, se ha rebelado y ha invadido una zona con tanta o más intensidad cuanta había sido la fuerza con que el cristianismo la había aherrojado. La res extensa, el cuerpo, lo "carnal", separado por Descartes sin ningún miramiento de la res cogitans, se ha tomado el desquite en nuestro siglo y "propone, contra el viejo dualismo, un monismo". "La revolución de la res extensa", señala Murena, "es una crisis religiosa, una crisis del cristianismo".

Que esta problemática de carácter religioso no le es ajena no puede constituir novedad para quien recuerde todavía el pensamiento que informa "El pecado original de América". Que tal pensamiento deba ser aceptado en todas sus líneas, es por supuesto, otro cantar. Del mismo modo, puede cuestionarse el imputarle al cristianismo, en su raíz y en su esencia, la ferocidad de un dualismo alma-cuerpo tan nítidamente puesto de relieve por el racionalismo cartesiano y cuyo origen es más fácil hallarlo en el platonismo filosófico, o más claramente, en un plotinismo que hizo del cuerpo una estrecha y angustiosa cárcel para el alma. Pero nuestro propósito no es descubrir el pensamiento de Murena sino valernos de él como foco que arroje más luz sobre la intensidad erótica de su última novela. Ni "La fatalidad de los cuerpos", ni "Las leyes de la noche" (no obstante las experiencias de Elsa con Achard, con García, con Alejandro Sertia, y la desoladora autosatisfacción de la señorita Elvira) presentan el carácter de fuerza erótica que impregna el ámbito de "Los herederos de la promesa", y que irrumpe, a veces, como impulso primario y bestial, magnífico en su cruda desnudez; a veces, como helada descripción de aberraciones, de hastío, de infinita soledad.

Del mismo modo, no siempre la narración se mantiene en primera persona; no siempre Juan tiene a su cargo conferirnos esa familiar intimidad, ese conjunto de reflexiones con que el personaje se mira morir y ve vivir a los demás, esos recuerdos extraídos de un pasado nunca del todo aclarado, esos intermitentes brotes de un fluir onírico que va pautando con pesadi-

llas, premoniciones y enigmas, el horror o el delirio de las vigiliass. Hay páginas en que la narración se vuelca a través de la tercera persona: cuando Clotilde ha entrado en la órbita de otro, cuando Otelo y Desdémona repiten la historia en la confitería de un barrio bonaerense, cuando la ausencia de Clotilde arroja a Juan a sucedáneos tales como la fiesta en casa de Ramos, cuando, en definitiva, el acoso de la soledad se vuelve intolerable. Pero para explicar —y explicarse a sí mismo— el desgarrador juego al que el Otelo al Revés o Superotelo se ha entregado —llevar a Clotilde y a Rasseti a un apartamento exigiéndoles que cohabiten— la narración retoma su primera persona. Murena consigue, sin embargo, algo distinto a una explicación de esa relación entre Clotilde y Juan, vivida en una tan exasperada tortura: nos entrega un nuevo paso de la narración, que no puede ahora sino avanzar hacia dentro del alma de los personajes. Inventar otros hechos, procurar henchir la materia narrativa con la prosecución de otras acciones y otras peripecias hubiera significado llevar a sus personajes a la extravagancia de alguna situación límite, de alguna instancia melodramática, de una acumulación de calamidades como la que se verifica —por ejemplo— en “Las leyes de la noche”. Aunque el personaje narrador reflexione, el estilo de Murena no es explicativo: examina, en cambio, su conciencia ante la posibilidad de decir la verdad. Murena está sometiendo ante el lector —y ante sí mismo— qué es lo que puede y debe decir un novelista y en qué forma el novelista ha de decir lo que quiere decir. “Entiéndanme, hubiese dicho, es la palabra con que siempre se empieza”. Esa búsqueda del entendimiento por su propio camino novelístico es lo que obliga a Murena a ahondar en las motivaciones de una acción que son, a la vez, las motivaciones de un estilo narrativo. “Entiendan: si la empujé con violencia a los brazos del torero (se refiere a Rasseti), fue porque en realidad la amaba. Y la amaba más que lo que hubiese deseado e imaginado. Ustedes afirman que se trata de apariencia de un acto abyecto, que yo envilecía de ese modo nuestro amor. Y sin embargo más abyecto me hubiese parecido tratar de impedirlo.

Yo lo hubiera hecho si la hubiese amado poco, si la hubiese considerado algo de mi propiedad, un objeto acaso. Porque, qué hace Otelo, la criatura común? Mata. Mata debido a que considera al otro como una propiedad de la que lo despojan. Mata porque ama poco, no ama, en suma. Por eso destruye a la fuente misma del amor: aquello que escapa a sus pequeñas garras debe perecer... Es cierto, yo creo que en el tratar de impedir empieza la mayoría de los males del mundo. Pues todo debe consumarse y es necesario que cada uno obre para que así sea. Por eso la empujé, para estar junto a ella incluso en ese instante, con mi voluntad, aunque mi voluntad me destruyera. La empujé para no obligarla a cometer sola, a mis espaldas, miserablemente, ese acto que, a pesar de estar dirigido contra nuestro amor, formaba parte de nuestro amor. Y créanme que no me resultó fácil... En nombre del amor, para que el amor en general pudiera seguir, asistí a la muerte del amor particular hacia mí”.

No menos importante es la cuestión del tono. ¿Debió hablar Juan con suavidad? ¿Debió Murena endulzar su prosa con eufemismos? “Para empujar, quién lo ignora”, expresa Juan, “es necesaria la violencia. Parir y nacer y morir sin actos vitales, pero exigen dolor y estremecimiento y violencia”. Lo que Juan ha llevado a cabo es “preparar un renacer”; y no hay renacimiento sin una muerte previa. En esta conciencia del morir y del renacer, en esa religiosa pulsación de la existencia (al margen de cualquier adhesión a religión oficial alguna) se halla una de las vetas más hondas y frecuentes de la personalidad de Murena. Su personaje va rechazando acusaciones y reproches hasta llegar a establecer que “la blasfemia y la burla son lo único humano”, lo único con lo cual puede responderse a aquellos que “si alguna vez hubieran sentido algo parecido a lo que sentí yo en ese instante, ese dolor final que ya no es dolor sino directamente el momento que precede a la muerte, su sombra que se clava, el cuchillo tan filoso que abre el estómago con una caricia, sabrían que entonces no hay palabra alguna, sólo silencio e un gran grito, que nadie más que el indiferente podría emplear la pa-

labra oportuna, razonable”.

“Sabrían entonces que no hay palabra alguna”... “la blasfemia y la burla son lo único humano”... Difícilmente puede dejar de advertirse en estas conclusiones no sólo una queja ante la incapacidad del lenguaje para plegarse a las imposiciones del dolor sino una explosión de angustia, una plegaria que no puede decirse y que ahoga, una impotencia ante la fatalidad de la blasfemia, que usurpa el calor de la piedad y que anula, en definitiva, la posibilidad de dar su nombre a Dios. “No saben que Dios, si es que existe, cuando oye pronunciar la palabra “Dios”, desaparece?” ¿Cuál fue la palabra, la verdadera palabra que pudieron pronunciar Alejandro Sertia, o Elsa, o Achard, o Sartou, o el mismo Juan antes de participar en la construcción del palacio del día, antes de poder decir “Todo es”? Ninguna verdadera. Obedeciendo a su rioplatense condición, esos seres están condenados a una soledad llena de sentimentalismo que se disfraza y se vuelve agresivo, que recela y acecha, que se avergüenza de querer, que se cura a escondidas las llagas. Como todos nosotros, al fin, más desamparados de lo que nuestros hábitos defensivos nos dejan ver; como todos nosotros, sin poder decir la palabra verdadera, aunque quisiéramos. Y sin poder confiar, de una vez para siempre, con todas nuestras fuerzas, con un envión que descuaje nuestras almas, rehaciéndolas y transfigurándolas, en alguien que ore por nosotros.

La escisión entre el *vos* y el *tú*, ya denunciada por Murena en su análisis de la pugna contra el silencio mantenida por Florencia Sánchez, atormenta y desubica al personaje central de “Los herederos de la promesa”. Sabe que tiene que emplear el *vos*, pero sabe también que al hacerlo debe justificarse, debe adjuntar el lenguaje del *tú*, puesto que ni uno ni otro son el lenguaje auténtico de su condición de americano, de rioplatense, y ni en uno ni en otro se encuentra su palabra verdadera.

Todos los caminos están cerrados, no hay ya salida alguna, salvo dejar que la muerte haga su obra, como lo hizo con Sartou, como ya estaba haciéndolo desde hacía quién sabe cuánto tiempo en las vidas de todas aquellas sombras acongojadas

que le habían arrimado a Juan, por instantes, por días o por años, sus destinos al suyo. No hay salida... salvo la de ver crecer y hacerse al día en la ciudad, “ciudad de los hombres en la que Dios estará con ellos como Dios suyo y enjugará toda lágrima de sus ojos y la muerte no existirá ya más, ni habrá duelo, ni grito, ni trabajo”. (“Ensayos sobre subversión, Ed. Sur, 1962, pág. 32). Este es el último día que nos cuenta la novela y, siendo a nuestro juicio, sus mejores páginas, adquieren curiosamente una tensión poemática insoslayable; son un cántico a la armonía, una resolución de la multiplicidad en la unidad del ser, un fervor de inusitada dimensión lírica. Es una ciudad vista y entrevista, la misma de siempre y otra distinta, recién nacida, confirmada y trascendida, una “ciudad amparada por Dios mismo, que es la imagen implícita de toda la poesía”. (“Ensayos sobre subversión”).

Todo es, insiste el autor (o su personaje, pues a esta altura importa poco el distinguirlas). “Todo es. La nada, lo que agoniza, lo que se descompone, lo que mutila, lo que se desvanece, es. Es el ser que, cuando lo abandonamos, nos aguarda bajo la forma de no ser, para empujarnos de nuevo al ser, a otros seres. Y siento que estoy ante la construcción de todas las armonías y las desarmonías. Lo siento. Ante el Santo de los Santos. Siento el llamado, el llamado no externo, sino el llamado de la totalidad que tira desde mi pecho. El Santo de los Santos que me llama con el resplandor de los harapos de su vestidura”.

La historia de un día está ahora completa en esa jornada ciudadana en la que se ha logrado —acordamos nombre y mundo— decir la palabra de alabanza. “Porque todo se terminó, por eso tal vez todo pueda empezar”. Y ese beso que al final se nos narra, de Clotilde y Juan, cierra la historia de amor. Pero tal vez abra otra historia, la de la nueva humanidad que pueda engendrarse sin la sombra del parricidio, lavada de la mancha del pecado original, pura y dispuesta para que en ella y por ella se cumpla la promesa. Y los herederos, que sabrán recogerla, darán testimonio de que valía la pena aventurarse hasta allí, donde no había salida, pues allí era donde de veras la salida estaba.

Jorge E. Ruffinelli

Lectura de Pavese

I

LA DISPOSICION NARRATIVA

La poesía que ocupó a Cesare Pavese hacia 1932-1937 denotaba ya un rasgo característico —la disposición narrativa— en el escritor que para la letras quedaría antes como narrador que como poeta. No quiere decirse con esto que lo “poético” croceanamente entendido —como elemento de la obra literaria—, falte de su narrativa; por el contrario, le otorga ese tono melancólico y triste, profundo y humano, con que hoy se nos presentan sus relatos, su reflexión poética y, por sobre todo ello, su concepción del mundo.

La poesía de “Lavorare stanca” (Trabajar cansa) fue en un comienzo concebida y realizada como poesía narrativa, coloquial, desnuda de imágenes “literarias”. Estos tres caracteres deben explicarse históricamente como la reacción a la poesía hermética y a la prosa de arte oficialmente respaldadas por la “república literaria” fascista que, luego diría Pavese, no era república y mucho menos literaria. De un modo contrastante, esa objetividad narrativa, esa ausencia de la imagen y ese coloquialismo, parecieron suprimidos más tarde, ante la última obra poética de Pavese, “La terra e la morte” y “Verrà la morte e avrà i tuoi occhi”, en la que predomina un ritmo **acuciante** y una continua explosión metafórica. Mas desde la una a la otra no hay, como parece, un volver sobre los pasos, un retroceso a lo anteriormente repudiado, sino la final afirmación de un estilo conquistado tanto para el ámbito de la prosa como para el de la poesía: el del “realismo simbólico”.

En realidad, toda la obra de Pavese podría definirse como el proceso hacia el realismo simbólico, que plenamente lograría en una novela, “La luna e i falò”, y en un libro de difícil definición: “Dia-

loghi con Leucó”, que Pavese estimaba el mejor entre los suyos. Las siguientes notas tratan de explicar sucintamente el proceso (y por ello la obra) que llevó al autor a ese estilo; y los elementos más generales que lo conforman y permiten que así se denomine.

En primer lugar es necesario tener siempre presente la mencionada disposición épica, que Pavese conformó y contuvo —en vez de dejar correr la pluma— en un intento de esencialización de lo narrado y en cuanto no obedecía sólo al indudable goce primitivo de narrar, sino también a la necesidad intelectual de entender la realidad que se vive. Pavese narraba para “aclarar”. Y ya a raíz de sus estudios de la literatura norteamericana, descubrió en Sherwood Anderson, esa función de arte: poner “l'ordine dov'è il caos”. Después sólo repitió aclaratoriamente este concepto: “Se olvida —o no se ha sabido nunca— que el deber, el trabajo, es otro, precisamente, el de sondear y expresar la realidad a través de la fantasía inteligente”. “La poesía es la imagen ‘clara’ de aquello que en la experiencia nos pareció ‘oscuro’, ‘misterioso’, ‘problemático’”. “...Fijar la mirada y las manos en el infinito caos mítico de lo amorfo y no resuelto, y amasarlo, trabajarlo, iluminarlo hasta que se lo posea en su verdadera objetividad”.

La primera tentativa de objetividad fue, como queda dicho, “Trabajar cansa”. En esos poemas había logrado acercarse de un modo naturalista a la realidad cotidiana de hombres y cosas, y expresarlos con la misma inmediatez con que se presentan a la experiencia. Ya desde entonces demostraba Pavese su vocación clasicista, pero para llegar a la cristalización más lograda de un arte clásico debía aún pasar ciertos descubrimientos que luego tomarían cuerpo en la concepción del mito como estructura de la vida y del realismo simbólico como estilo. En “Trabajar cansa” buscó

la objetividad narrando con la misma casualidad cotidiana, en un lenguaje común y coloquial que evita lo superficialmente poético (rehusando otra poesía que la que se desprende de las cosas). Prostitutas, vagabundos, muchachos, campesinos, borrachos, constituyen la humanidad viviente de los poemas, y son captados con una simpatía (reconocida explícitamente por el autor) que los revela en toda su compleja realidad. La "objetivación" no los ha transformado en objetos, simplemente ha puesto las cosas en su lugar: el poeta ya no se desmaya en eclosiones sentimentales, sino que mira en torno suyo, describe rítmicamente su mundo (con el ritmo propio del suceder) y puede mirarse a sí mismo con cierta indiferencia: se ha transformado en un personaje más de su mundo y su poesía.

Pavese mismo ha dicho que en "Trabajar cansa" se encuentran ya, en germen, todos los motivos y símbolos que desarrollaría en la obra posterior. En efecto, aún sin detenimiento, pueden encontrarse los más significativos: las colinas, las viñas (siempre ligadas a la violencia, a la sangre, como las colinas a la infancia y a lo más querido), la tierra fértil y femenina, los olivos; la fuerza elemental, primitiva, de los campesinos, la frialdad de la ciudad, el ansia sexual; los regresos, la soledad, el sabor antiguo de palabras y cosas; las imágenes soleadas de viñas y trigales, que poseen la violencia cromática característica de Van Gogh.

Como es posible suponer, mientras escribía los poemas de "Trabajar cansa", mientras trataba de mantener su poesía en una consciente disposición estética, Pavese advirtió que el rigor formal que en un principio se había impuesto era un obstáculo antes que el hallazgo de un estilo, pues lo asomaba peligrosamente a la banalidad de la prosa rítmica. Y a la vez que descubría alborozado y pasionalmente ("leídos todos y anotados en el texto") a Shakespeare y demás isabelinos, y la posibilidad retórica que establecían en su imagen, su propia poesía se enriqueció con la imagen en su función verdadera, que no es la usual del adorno y la belleza sino la del vehículo de la "fantasía inteligente" o imaginación expresiva.

II

EL MITO Y EL LOGOS

Su idea de la vida, su concepto del mundo, caben en esta palabra: mito. Y la idea de poetizar, de la labor u "oficio" del poeta, en esta otra: logos. El concepto de realidad que subyace a la llamada "poética del destino" y al "realismo simbólico" forzosamente no era la misma que en un principio lo había llevado a la poesía narrativa, y en las primeras novelas (hasta "La playa", 1941 y acaso hasta "El compañero", 1946) al naturalismo. Pero este naturalismo no debe identificarse con el francés, en el que Lukács está pensando al decir "seudoobjetividad del naturalismo" pues en él "toma un relieve excesivo" (y por ello falsamente realista) "el lado fisiológico de la existencia humana y del amor". Es cierto que en "Allá en tu aldea" y en "El hermoso verano" es la violencia sexual la que mueve y nutre los acontecimientos (primitiva, oscura, en la primera novela; cínica, burguesa, en la segunda) pero lo aleja del tradicional naturalismo francés, una concepción inteligente del relato, la reticencia narrativa, el estilo alusivo y dialectal, que no de Francia sino del naturalismo norteamericano había aprendido. De todos modos, el pasaje definitivo del naturalismo al realismo simbólico se realiza seguramente por 1940, cuando tiene conciencia del problema y dice: "Será cuestión de describir —no importa si directa o imaginativamente— una realidad no naturalista sino simbólica".

Por eso en las novelas escritas entre 1947-49 el concepto de realidad ya está artísticamente transformado y ejecutado. Puede llamarse a su estilo realismo simbólico, porque la realidad que narra, describe y sondea, es también simbólica y ya no naturalista.

Para Pavese, todo el sentido de la vida descansa en ciertos símbolos (de mitos) personales que condensan nuestros primeros descubrimientos y experiencias (primeros y únicos en cuanto instauradores de la "realidad") que son la base, el "fuego central", de nuestro concepto del mundo y la existencia. Es, entonces, en la infancia, donde se establecen los mitos por pri-

mera y definitiva vez, y es desde ella que el hombre realmente actúa, como si el niño y la realidad mítica experimentada y grabada, no muriera jamás en el hombre. Su existencia, por el contrario, es la constante y repetida actualización de aquellos mitos, en una forma inconscientemente ritual pero efectivamente mítica. Wordsworth había dicho casi lo mismo con una precisa imagen: "The Child is the Father", que Pavese apenas modifica en un diálogo de "La luna y las fogatas": "—Acaso ahora —dije— hasta sabré quién era mi padre. —Tu padre —me dijo— eres tú".

De todo esto pueden deducirse por lo menos dos consecuencias importantes: por un lado, que la libertad no existe; por otro, que el caos se ordena en un "destino". Que la libertad no existe: "Mira que caras. Parecen jugadores de profesión. Lo que aterra en esta gente es que, no siendo responsables, se comporten como si lo fuesen... No es sólo imitación. Tienen otros motivos, que ni ellas conocen. Y cuando sean grandes se comportarán en consecuencia". "Por ejemplo ante un peligro uno llora, el otro escapa, el otro se echa al suelo, el otro silba; y ellos no lo saben, pero cuando hombres, harán lo mismo" ("La libertad"). Y que el caos se ordena, por que la concepción del destino da sentido a la aparentemente caótica realidad nuestra. Dicho de otro modo: el hombre actúa sin tener conciencia de lo que lo lleva a hacer determinados actos, no otros. Ve, en vez de orden, de causalidad, una realidad caótica. Por ello descubrir el mito, el destino o la causalidad, es descubrirse a sí mismo y es descubrir el sentido de la propia vida.

Lo que da al mito ese valor fijo y determinado es la ocasión única en que fue experimentado. Única en cuanto sagrada, en cuanto reveladora de la realidad (de esa realidad que cuando niños se hizo carne a través de la fantasía, ya que "ningún niño tiene conciencia de vivir en un mundo mítico" y en ese período de su vida "la fantasía le llega como una realidad, como conocimiento objetivo y no como invención"). Por eso las colinas, las viñas, representan o reviven aquella primera y única vez que "se nos revelaron en su absoluto y dieron forma a nuestra imagina-

ción". La consagración de la colina como símbolo mítico es consagración al lugar único, y como tal, sagrado. Las colinas o las viñas, cuando la infancia ya ha desaparecido, traen nuevamente *aquella* colina *aquella* viña, del pasado. Algo muy similar ocurre en Proust. También Pavese lo identifica a "L'extase" baudelariano.

El mito (o la realidad simbólica) es la fuente de la poesía, existe antes que ella, pero el acto de la poesía —el poetizar— es un acto guiado por la inteligencia y se dirige a la clarificación de esa fuente mítica, oscura, originaria. El papel de la inteligencia en la poesía (reminiscencias de Poe y Baudelaire) ya está expresado antes, como la "fantasía inteligente". Pero aún puede incluirse lo que Pavese agregaba a su voluntad de describir "una realidad no naturalista sino simbólica": "En esta poesía los hechos ocurrirán —si ocurren— no porque así lo quiere la realidad, sino por que así lo decide la inteligencia". De modo que el poeta, al hacer poesía sondea la realidad para llegar a entenderla y dominarla; amasa, trabaja, ilumina ese "caos mítico de lo amorfo y de lo incierto" que es la realidad.

Y ya no es imposible entenderla, en cuanto se ha descubierto la ley de la dependencia al niño, llamada también destino, y la estructura mítica de la vida, llamada asimismo realidad simbólica. La labor del poeta radica en rendir a claridad lo mítico de la infancia, pero a una claridad meramente poética, sin salir del ámbito de la poesía, sin ir más allá, hacia el conocimiento sistematizado en la ciencia o la filosofía. Arte es tomar los mitos y presentarlos al hombre de modo que éste comprenda que su confusa realidad puede devenir un orden, un lenguaje accesible. El poeta busca "claridad y espera exorcisar sus mitos al transformarlos en figuras". Con toda evidencia, su tarea, aunque subjetiva, no es egoísta. Reduce sus mitos a figura, por un lado, como ejemplo del proceso del conocimiento poético; y por otro, porque su mitología personal no es muy ajena a las mitologías personales de los demás. La historia del pensamiento prefilosófico, por otra parte, demuestra que los mitos, en primera instan-

cia, han sido colectivos, socializadores, aglutinantes.

Reducir a claridad los propios mitos es penetrar la realidad y destruirla, destrucción que es a la vez del "fuego central de nuestra vida". Para conjurar tal peligro, el poeta aclara el mito al nivel de la poesía, convirtiéndolo en figura, no en idea. Pero a este respecto cabría cuestionar el destino y fin de la filosofía que es similar —paralelo— al del poeta, pero va más allá de la figura, va hacia la reducción del mito a idea, a pensamiento, a ciencia. Fundándose en Vico, decía Pavese: "El mito que se hace poesía pierde su halo religioso. Cuando se haga también conocimiento teórico ('humana filosofía'), el proceso habrá terminado". Y aquí se nos plantea la interrogante: ¿qué significa que el proceso esté terminado? Si el mito pierde, al pasar por la poesía y la filosofía su halo religioso y su sentido poético y se hace (él, que es esencialmente inconsciente) conocimiento filosófico, racional, ¿no se destruye todo del hombre, sus más seguros fundamentos?

Pavese no responde a esta pregunta tan claramente como GUSDORF: "La crítica puede refutar las imágenes. Pero no puede rechazar las Ideas, ritmos fundamentales, justificaciones últimas del sistema" (p. 271). No hay, entonces, cabal destrucción del mito, de la realidad y de la vida. De otro modo, "Un mundo sin mitos no sería ya un mundo humano" (p. 269) (Georges GUSDORF, "Mito y Metafísica", Ed. Nova, Buenos Aires, 1960).

III

DEL NATURALISMO AL REALISMO SIMBOLICO

Desde 1938 a 1941 Pavese escribió sus primeras novelas: "La cárcel", "Allá en tu aldea", "El hermoso verano", "La playa". No volvió a utilizar el género durante cinco años, en que escribió algunas decenas de "racconti", pero cuando lo hizo estaba ya madura su concepción del mito y las relaciones fantásticas en el relato, y nos dejó las cuatro novelas del realismo simbólico: "La casa en la colina", "El diablo sobre las colinas", "Entre mujeres solas" y "La luna y las fogatas".

Frente a los títulos de las primeras novelas Pavese apuntó: "Naturalismo", en su diario (26 nov. 1949). En todas ellas ya aparece —y para siempre— el tema de la soledad como una constante de su mundo, pero aún lo trata al modo del naturalismo, sin que pese el mito y su significado. El sentimiento básico es que estamos separados unos de otros no sólo en cuerpo, sino en espíritu, y de igual modo incomunicados. En las primeras novelas "naturalistas" la soledad es un sufrimiento y no un sentido de la vida. Recién en novelas como "Entre mujeres solas" cobrará ese sentido y podrá decirse axiomáticamente: "Quien no se salva por sí mismo, no se salvará" —Clelia, de "Entre mujeres solas" o Corrado, de "La casa en la colina"—; no es aún la soledad que se busca como un alivio a la batalla cotidiana porque el espíritu se ha hecho a ella y por momentos no soporta la presencia —y la existencia— de los otros. En "El hermoso verano" Ginia se entrega a Guido por amor, es decir por el ansia de superar el aislamiento y volcarse a otro ser, y es por eso que al descubrir que Guido la quiere como a cualquier otra mujer —sólo la apeste sexualmente— se siente violentamente restituida a su soledad —y esta vez con todo el peso de la desilusión— de la que sólo podrá salir aceptando la sordidez humana y la muerte de su adolescencia.

El concepto de madurez implica, para Pavese, la desilusión en la vida, con la que se salta de la adolescencia al mundo. Por eso los personajes del segundo período ya no se "hacen ilusiones", no esperan (actitud patentísima en las mujeres de "Entre mujeres solas", del intelectual de "La casa en la colina" o en los amigos de "El diablo sobre las colinas"). Y la soledad —en estas últimas novelas— ya es un sentimiento endurecido, estoico, que se ha fundido a la existencia y devenido parte de la condición humana.

Todavía para los jóvenes de "El hermoso verano", "La playa", y para Rosetta en "Entre mujeres solas", la soledad es experiencia de iniciación a la vida, a la destrucción del mito y a la madurez. Pero Rosetta nunca alcanza esa madurez; se mata. En cambio Ginia acepta las leyes del juego, se resigna, aprende a decir "con-

dúceme" (así termina la novela). La madurez es, entonces, aceptar, y soportar estoicamente luego de haber aceptado. Cuando Pavese publicó su última novela colocó como epígrafe un verso de Shakespeare, de "King Lear": "Ripeness is all", condensando así su culto a la madurez. Pero ya había explicitado ese sentimiento y ese verso en su propio contexto, cuando en 1946 publicó un ensayo sobre F. O. Matthiessen ("madurez americana"). Allí transcribía más enteramente: "Men must endure / their going hence as their coming hither: / Ripeness is all". En español: "Los hombres deben soportar / venir aquí como también irse: / la madurez lo es todo".

De modo que frente a la soledad, el hombre actúa de acuerdo a su madurez, su aceptación, resignación o sufrimiento. Por eso es tan distinta la reacción (el modo de vida) de las tres mujeres de "Entre mujeres solas". Clelia es algo así como la conciencia crítica de la sociedad en que vive por razones de trabajo y por éxito en la vida. Viene de Roma a Turín a instalar una casa de modas, pero su viaje es también de regreso, ya que en un miserable conventillo de Turín había nacido y transcurrido su infancia. Clelia es la mujer madura, voluntariosa, dueña de sus sentimientos y reacciones, especialmente frente a los hombres. Pero la suya es una madurez conquistada con esfuerzo y voluntad alimentados desde la infancia por el deseo de "llegar" al mundo desde la miseria. Es como el personaje de "Trabajar cansa", definido por Pavese como el "joven que llega a la ciudad y allí encuentra la soledad" en vez de la imagen del calor del mundo. Igual que al muchacho de campo el sueño de la ciudad lo desarraiga de su medio y lo arroja a otro más inhóspito aún, a Clelia el sueño de "la sociedad" la ha sacado de su conventillo para arrojarla en un mundo frío y desesperanzado. Es como una nueva interpretación del verso del Infierno: "Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate". Pero para llegar a la absoluta madurez le falta a Clelia destruir el mito que aún la ata a su infancia. Porque detrás de ese aplomo de mujer madura, subsiste la niña que era. (Momina lo dice: "Probablemente usted ya no tiene nada que ver con la muchacha que nació en

Turín". En otro capítulo, Clelia piensa: "Nadie sabe que tú eres aquella Clelia".)

Momina, por su parte, tiene otra clase de madurez, mezclada con el cinismo de la clase ociosa. Pero Rosetta, que ha tratado de matarse en un cuarto de hotel, no alcanza la madurez, es demasiado ingenua y carece de la esencial "astucia" para vivir. Su drama no es otro que el de la soledad: "...pensando que volvía a hallarse sola una vez más y que no podía hacer nada".

La soledad se acentúa como el otoño después del verano. Porque durante todo el "verano" de la existencia, la alegría se da con plenitud, y entre hombre y naturaleza existe una comunión perfecta. La historia posterior es la tentativa por lograr nuevamente ese perdido lazo (como por el cuerpo desnudo en "El diablo...", o por el olvido del presente bélico en "La casa en la colina"). Es el "hermoso verano" en que el hombre vivía inmediatamente al mundo. Es la edad de la inocencia, del primitivismo y la pureza, a cuya embriaguez de vida el hombre querrá retornar con otras embriagueces, artificiales, al modo ritual en que el mito debe perpetuarse.

Ese mítico "hermoso verano" abre la novela homónima con una exaltación lírica de la vida: "En aquellos tiempos era siempre fiesta. Bastaba salir de casa y cruzar la calle para volverse como locas y todo era tan hermoso, especialmente de noche, que al volver muertas de cansancio esperaban todavía que ocurriera algo, que estallase un incendio, que en la casa naciera un niño o, quizá, que se hiciera repentinamente de día y todo el mundo se lanzara a la calle y se pudiese continuar, anda que te anda, hasta los prados y hasta más allá de las colinas. 'Son sanas, son jóvenes —les decía la gente—; son chiquillas y, claro, no tienen preocupaciones'".

Gusdorf ha hablado de la función del mito en las sociedades primitivas: el mito como retorno a la naturaleza ("El buen salvaje hace soñar desde Rousseau y Diderot hasta Melville y D. H. Lawrence, en una suerte de retorno al seno maternal del universo"), como tentativa de reingreso al orden natural del que el hombre está separado como por un "pecado original de la existencia". De ahí que en Pavese, el

campo o la naturaleza (la colina) se opongan a la ciudad, y que nadie "regrese" a la ciudad (excepto Clelia) sino al campo. El regreso, para Pavese, es regreso a la naturaleza, a lo natural. En principal instancia, eso natural se halla en la infancia, por lo que Clelia encuentra no en las colinas sino en la niña que fue la realidad que busca. Otros personajes encuentran lo natural en las colinas y el niño. O meramente en la tierra. En "El diablo sobre las colinas" los amigos de Oreste no comprenden por qué éste estudia medicina y no se dedica a trabajar las tierras del padre, ya que la tierra es el medio natural del hombre, el origen al que debe volver para conocerse. Pero si no en ésta, en "La luna y las fogatas" está la respuesta a la pregunta de los amigos de Oreste: para recobrar la tierra y darle valor de conocimiento, es necesario partir, irse lejos, perderla.

El tema del regreso aflora ya desde "Trabajar cansa" (el primo, en "Los mares del Sud") pero es de advertir que el tema se dibuja y se precisa, a lo largo de las novelas del realismo simbólico. En "La casa en la colina" hay todavía mucho fragor a metralla y bombas, mucho temor y actividad guerrillera. No obstante, Corrado siente la atracción de la colina, de la soledad, de la tierra, como si el sentido de su vida no radicara en la lucha clandestina o guerrillera sino en el regreso a las colinas, a la casa natal, como ocurre hacia el final de la novela, porque en ellas está condensada su infancia, que la guerra no puede perturbar ("Pensé, incrédulo, en las viñas y en las colinas. Que también allí hubiera tiros, se tendieran emboscadas, que las casas ardieran y la gente muriese, me parecía increíble, absurdo").

En "El diablo sobre las colinas" el retorno, más que a la región natal, es a la tierra como elemento, a lo natural por excelencia. En los tres amigos hay un culto al nudismo, el súbito y deslumbrante descubrimiento de la "relación entre los cuerpos, la luna y la tierra". Por ello bajan a la laguna y toman el sol desnudos, como por un antiguo rito, sintiéndose en las "entrañas de la tierra". La embriaguez de vida al aire libre —de buen salvaje— con el cuerpo desnudo, es un regreso al con-

tacto primero y perdido con la naturaleza, un esfuerzo por vencer la quiebra original del hombre. Con esta tentativa por lo menos se recobran sensaciones primarias, goces inmediatos, y una intimidad casi erótica con la Madre Natura, donde "toda la vida es como un juego a la luz del sol".

En realidad, la infancia, la naturaleza y el origen, ya no están en un lugar determinado del mundo sino en la memoria o en la sangre. Es por eso que sólo en la soledad pueden encontrarse los mitos que dan sentido a la vida y, en consecuencia, el sentido de la vida misma. Es por eso que "quien no se salva por sí mismo, no se salvará". De modo que puede decirse, como uno de los personajes del "Diablo sobre las colinas": "Lo único que importa es descender a nuestra intimidad y descubrir qué somos".

El regreso al origen —infancia— es regreso a Turín para Clelia, a Cassino para Corrado, a la Mora para el huérfano de "La luna y las fogatas". Regresos que implican la tentativa de contacto con el niño que fueron, y muchas veces a través de otros niños, quienes toman sobre sí, la tarea de simbolizarlos. Porque tanto Corrado a través de Dino como el huérfano a través de Cinto, creen verse a sí mismos, y llegan a reconocerse. El viaje de la infancia es así símbolo del conocimiento. La infancia, que está en la sangre, despierta, se hace presente a cada estímulo, ya sea éste otro niño o una colina, ya el olor a heno o a mar.

IV

LA LUNA Y LAS FOGATAS

Creemos, como Mario Sansone, que "La luna y las fogatas", "es sin duda la más bella de las obras de Pavese y se cuenta entre las más hermosas de la literatura italiana contemporánea". Es difícil, sin embargo, determinar aquí, como en muchas otras obras, por qué es bella. Pero no podríamos equivocarnos en mucho si afirmáramos que esa belleza descansa en el maduro y clásico equilibrio del realismo simbólico —del realismo por un lado, del símbolo por otro— que se logra en una obra a la vez narración e imagen total del mun-

BEJAR/1964

do y de la vida. Cuando la obra literaria se interna por estos caminos suele arribar a la visión melancólica de las cosas, a la tristeza que surge de confrontar el hoy con el ayer idealizado en el recuerdo. Tal cosa existe en "La luna y las fogatas": la melancolía, la desilusión, que van armándose a medida que aquel mundo vuelve a presentarse, en la memoria para el personaje, para el lector en la novela.

La novela comienza sencillamente con el regreso de Berto a la aldea que abandonó antes de hacerse hombre. Es un regreso —luego dirá— al que lo empuja una fuerza no del todo consciente, acaso una añoranza, acaso la necesidad de comprender o de cumplir un destino. Pero sólo con el desarrollo del relato —y paso a paso— se puede reconstruir el pasado. Y no sólo eso: sólo entonces —y paso a paso— ese pasado va clarificándose y llenando, como en la solución de un puzzle, de significado. Esto se logra con el relato en sí, claro está, y con los diálogos. El punto de vista narrativo elegido por el autor —narrador en primera persona— que es, por otra parte, casi un rasgo constante de todos sus relatos, impide, de raíz, la útil y facilitadora "omnisciencia", de modo que los hechos del pasado y el valor o significado que ellos pueden ir cobrando para el personaje, los conoceremos a medida que el personaje los conozca por su parte.

Los diálogos del realismo simbólico son asimismo claves del sentido sobre los que se desarrolla la novela. No son diálogos naturalistas, en los que se reproduzca hasta el hablar por hablar cotidiano, en un alarde de realismo, sino que por sí mismos van iluminando y desarrollando la trama, como sólo podría quererlo la inteligencia: "Comencé a comprender", dice el narrador en "La luna y las fogatas", "que no se conversa porque sí, para decir 'he hecho esto', 'he hecho esto otro', 'he comido y he bebido', sino para expresar una idea, para comprender el mundo". Podemos ahora valorar los diálogos funcionales y significativos de novelas tales como "Entre mujeres solas" y más especialmente de "El diablo sobre las colinas", en que la construcción novelística, se basa más en el diálogo que en lo narrativo propiamente dicho.

En "La luna y las fogatas" hay un sensible contrapunto entre el presente y el pasado, que luego se disuelve a medida que el pasado entra a nutrir el presente como pasado, infancia, origen, que es. Y la imagen más clara de esta infancia u origen es, en la novela, Cinto, el niño que inconscientemente despierta en el narrador su propia infancia perdida, y en ella no sólo al niño que fue sino a todo su entorno. Ante la presencia de este Cinto descalzo, inválido, sucio, toda una descarga de recuerdos se opera en el narrador: "De repente me acordé de que había tenido sabañones, las costras en las rodillas, los labios hendididos. Me acordé de que calzaba zuecos solamente en invierno. Me acordé de cómo mamá Virgilia arrancaba la piel a los conejos después de haberlos destripado".

Pero "La luna y las fogatas" no es sólo la historia del huérfano de la Mora que regresa de América y a la vista del mundo cambiado e incambiado, revive su infancia. Es también la historia de la tierra, de la región, la crónica del tiempo en que Berto había vivido en América y no obstante en Italia la vida continuaba: el tiempo de la resistencia, de la guerra, del horror. Aquí, por supuesto, el personaje desaparece. Y es Nuto, el amigo que nunca había pasado mucho más allá de las colinas, quien le narra, paso a paso y con mucha reticencia, un pasado que quisiera olvidar pero que el diálogo va reviviendo, iluminando, comprendiendo, hasta esa imagen final, furiosa, triste, salvaje, de la hermosísima Santina, quemada por los guerrilleros y reducida por el tiempo primero a una fogata, luego a un rastro y finalmente a un mero recuerdo.

Así, hasta esta imagen final, la novela se desarrolla en un perfecto equilibrio entre la historia social y la individual, entre los mitos colectivos y personales, evidenciando una interrelación esencial. Obviamente el sendero elegido es subjetivo por cuanto tiende a la comprensión de las cosas, al desentrañamiento de la trama simbólica de la vida; pero no se hace introspección psicológica sino simbolismo. Consciente de los límites literarios, reduce así el mito a figura, reduce todo ese complejo no digerido ni eliminado de sensaciones,

sentimientos, experiencias, de la infancia, a un nítido desarrollo literario de acontecimientos, de iluminaciones y de símbolos.

El texto que finalmente se reproduce es el comienzo del capítulo XXVI de "La luna y las fogatas", donde se condensa la visión melancólica de la vida; la idea del rito, ciclo o destino; los mitos del viaje y el regreso; la existencia que pasa ante la ignorancia de los hombres:

"De todos estos hechos, de la Mora, de nuestra vida, ¿qué nos queda? Durante años me había bastado una ráfaga aromada de tilo, al atardecer, para respirar con energía, para recuperarme del trabajo de la jornada, para sentirme yo mismo sin saber siquiera claramente la causa. Una cosa en la cual siempre pienso es que mucha gente habita aún en este valle y en

el mundo, viviendo ahora los episodios que vivíamos nosotros entonces, y ni lo advierten, ni lo meditan. Quizá coexistan una casa, muchachas, viejos, una niña —y un Nuto, un Canelli, una estación, y uno como yo que quiere partir para hacer fortuna—, y en el verano trillan el grano, vendimian, y en el invierno salen de caza, hay una terraza; todo sucede como a nosotros nos sucedía. Debe ser el destino... Los muchachos, las mujeres, el mundo, en nada han cambiado. No usan ya la sombrilla, los domingos van al cine en vez de ir a una fiesta, entregan el grano al montón, las muchachas fuman; y sin embargo la vida es la misma, y todos ignoran que un día se mirarán a sí mismos y para ellos también todo habrá terminado".

Jesús C. Guiral

Sobre la seriedad del humor

Introducción: De la amargura del siglo XX

En este siglo nuestro todos —a pesar de que no nos guste— exhibimos serias arrugas de ancianos. Aun los que no hemos transitado, día a día, la sorpresa de los últimos sesenta y seis acuciantes años nos encorvamos bajo el peso de su acontecer agobiador.

Las dos devastadoras conflagraciones mundiales —se ha hablado hasta la saciedad de ello— nos han marcado el rostro con el rictus inseguro de la incertidumbre. A todos. A los conformados con este aciculado mundo tal cual está. Y a los lanzados a intentar una revalorización de lo heredado.

Porque sabemos —unos y otros— que revalorizar implica lisa y llanamente revolucionar. Por muchos paliativos y distingos que se interpongan. De ahí que los conformistas sientan, en su fuero íntimo, la amenaza cotidiana de la posible revalorización de los inconformables. Tienen el ejemplo de los sesenta y seis azarosos años transcurridos. Y a los inconformables el lastre de esos años les hace pensar que la vía revalorizadora total no puede ser más que la revolucionaria.

Me he preocupado desde tiempo atrás de actualizar la “experiencia” bélica del mundo. Con la escueta frialdad de un fichero podría reavivar la memoria del lector. El cómputo ofrece *más de cincuenta* guerras, revoluciones, invasiones. Téngase en cuenta que sólo pienso en las que, literalmente, han ensangrentado algún pedazo del planeta a partir de 1945. No incluyo, pues, los dos diferendos armados que me tocó vivir. Uno como mero espectador cercano, otro como alucinado participante infantil. El recuerdo sería desde aquel año en que, oficialmente, a todos nos regalaron la paz.

Ante este resbaladizo panorama ni siquiera le ha quedado al hombre la esquina amable y recoleta de otros siglos: la filosofía. Hasta la temática más influyente en

el nuestro —la existencialista— ha injertado en nuestra carne el ácido enfrentamiento a la realidad de la elección angustiosa.

Temas duros. Amargos, todos ellos.

Cabe preguntarse, pues, si a los que de una manera u otra nos abrimos doloridamente al mundo nos estará permitido reír. Si no habremos desembocado en una (¿explicable?) “agonía del humor”. En un progresivo “malhumoramiento de la cultura”. (1) O si realmente ocurre que “ya no hay nada más de qué reírse”. (2)

1. De la Risa y lo Cómico.

Y, sin embargo, uno de los caracterizantes inherentes al hombre, menos cuestionados tradicionalmente, es su capacidad para reírse. Desde Platón hasta hoy, la risa se ha supuesto siempre como algo propio del ser humano. Constituía una referencia cómoda para la confirmación de algún aserto. *Omnis homo est risibilis, Homo est risus capax*, ejemplificaban en triunfo los filósofos medievales al aclarar la naturaleza del elusivo *proprium*. Bergson elevó la risa al nivel de lo abiertamente discutible —por sí misma, y no como ejemplo subalterno— en los graves cenáculos de los filósofos. Y aun para él, nada que no sea una actitud “propiamente humana” puede provocar a (o captar) lo cómico en una risa.

De este consenso secular forma parte aun esa corriente contemporánea, llevada al extremo por Koestler: la superfluidad de la risa. Si bien la risa queda enmascarada bajo un nuevo y —aparentemente opuesto— calificativo en sus páginas, confluye, de hecho, en la tradición ya conocida. La risa en su opinión es un “reflejo superfluo”. Es decir: que como *reflejo* es una respuesta a un estímulo cómico; y como todo lo *superfluo*, algo no indispensable. (3)

De que la risa sea algo “propiamente” humano a que sea un reflejo “superfluo”, no existe más —ni menos— que un malen-

tendido fundamental. La debilidad koestleriana consiste 1º) en creer que pueden darse verdaderos reflejos superfluos. Aparte de la llamativa imagen literaria, "reflejo superfluo" es una combinación huera, carente de sentido. Los reflejos —todos— son absolutamente necesarios al hombre. Imposible defender la superfluidad o la prescindibilidad de la risa en el hombre si es un reflejo. Al menos hasta que se encuentre un sujeto de estudio en que *ningún estímulo cómico* situacional —de entre todos los posibles— provoque algún tipo de respuesta correlativa. 2º) En realidad Koestler y sus seguidores circunscriben la risa a la *mueca* facial y a las demás manifestaciones externas (sonidos, movimiento). Lo que, en rigor, nos llevaría a admitirla —con todas sus consecuencias— en los animales. Pero, desde luego, nadie se atreve a defender esa tesis en su totalidad. 3º) El Señor O., afectado de parálisis facial, sigue riéndose. Jamás podremos negar la aparición de una —llamémosla así— "risa interior" en él. Porque no pretendemos privarlo por ello de su sentido del humor. De una capacidad para apreciar una situación cómica dada. De la posibilidad de respuesta a un estímulo cómico por medio de otras categorías de reflejos (musculares, viscerales) aunque no haya signos convencionales externos perceptibles para el observador. 4º) Más aún: ni siquiera puede afirmarse que la risa-mueca sea un reflejo superfluo. Habría que restringirla con exactitud a lo que es en realidad: Un *reflejo condicionado complejo*. Que se da, por consiguiente, en una secuencia temporal posterior al reflejo condicionado primario (el que no se "constata" fácilmente ab extra). Y que si no hace su aparición espontánea es, normalmente, a causa de factores inhibitorios. De alguna clase siempre científicamente comprobables y clasificables. (4)

Claro está que el problema se traslada. Tenemos aún que saber en qué consiste un estímulo cómico. Y aquí el terreno cede peligrosamente a lo subjetivo. Estudiemos un ejemplo simple. En una función de circo se nos muestra a un chimpancé vestido de militar que monta guardia (con fusil, gestos, zancadas de centinela) ante una caja vacía. A esta situación-ejemplo la llamamos estímulo (E). De entre los espectadores

ocasionales elegimos tres (A, B, C) para clasificar sus respuestas simultáneas (R). Y observamos:

	(.....	A	R ₁
E	(.....	B	R ₂
	(.....	C	R ₃

Ante un mismo estímulo hemos obtenido tres respuestas simultáneas *diversas*. R₁ (risa), R₂ (sonrisa), R₃ (aparente indiferencia).

Pero sucede que tomamos a un mismo espectador (A) como objeto de estudio. El acomodador, supongamos. Alguien que, por su trabajo, presencia noche tras noche las monerías mecánicas del animal. Y queremos estudiar sus respuestas (R) en tres situaciones sucesivas (Sa, Sb, Sc).

Con sorpresa, notamos, por ejemplo:

(Sa)	E	A	R ₂
(Sb)	E	A	R ₃
(Sc)	E	A	R ₁

Esto es: en cada una de esas situaciones, separadas temporalmente una de otra, apreciamos en un mismo sujeto y ante el mismo estímulo-tipo un orden de respuestas inconexo. R₂ (sonrisa), R₃ (aparente indiferencia), R₁ (risa).

Y es que la pregunta del carácter del estímulo cómico se adentra no en el estímulo mismo sino en la naturaleza de lo cómico en sí. Pero, a su vez, la búsqueda de lo cómico en sí retrotrae —boomerang incómodo— hacia el ángulo de lo subjetivo, nuevamente. Porque la índole de lo cómico se enraiza en nosotros y no en el mundo, como veremos de inmediato.

Freud y Bergson han sido sin duda los más empeñados en descifrarnos lo cómico. (5) Seriamente. Ese ha sido, entre otros, su mérito principal. Aquí necesitamos una aproximación más breve: la del lenguaje. Mejor encaminada, por otra parte, al matiz de este trabajo. Pero que nos enderezará, con éxito, al enfrentamiento de lo cómico.

¿Qué entendemos por *cómico* en nuestra lengua? Como adjetivo,

- todo lo relativo a la comedia,
- el actor dedicado a representar papeles "que hagan reír",
- todo lo que impulsa a la risa (persona, gesto, etc.).

Como sustantivo, el actor, en general.

Hay, pues, un nítido eslabón que trasciende el vocablo. Lo cómico es lo actual, lo remedativo. Lo *imitativo*, en una palabra. El estímulo cómico proviene siempre de una situación imitativa, representativa —de algo. Respondemos a él subjetivamente. De acuerdo a la mayor o menor riqueza de series anteriores de reflejos (condicionados por nuestra educación, carga emocional, etc.) a los que habitualmente reaccionemos. Somos *nosotros* los que apreciamos lo imitativo. Los que relacionamos conectamos y juzgamos el grado de imitación de algo. Los gestos del chimpancé estimulan *ahora* mi respuesta porque me recuerdan el rostro sorprendido de mi amigo X *aquel* día, en *aquella* situación. La conexión imitativa del gesto es, pues, un fenómeno que sólo en mí puede producirse. A la situación que consideramos imitativa respondemos, en suma, de acuerdo a una categoría más amplia y aproximable: nuestro *personal* sentido del humor.

2. Del humor como relación.

En la expresión “sentido del humor” se desliza un término multívoco: sentido. Conviene precisarlo. Por sentido del humor se entiende una actitud, una disposición estable hacia la apreciación de lo cómico. Algo que, dados los condicionantes circunstanciales precisos (estímulos), podrá manifestarse o experimentarse en una respuesta de cierta intensidad. Un examen detenido de lo que acabamos de señalar descubrirá que hemos penetrado de lleno en el ámbito de los sentimientos. (6)

El tan traído y llevado sentido del humor es *un sentimiento*. Adquirido, como todo sentimiento, por el condicionamiento de reflejos anteriores. Es un sentimiento característico de relación vital con el mundo. (El niño adquiere paulatinamente su humor. Por ello se muestra incapaz en cierto período de distinguir lo ficcional de lo real. Y se asustará ante una escena filmada que a su hermano mayor le provocará risa.) De ahí que el humor enriquezca progresivamente nuestro entorno social, como cualquier otro sentimiento también. De ahí, igualmente, que sólo se manifieste en el hombre cuando éste ha alcanzado un

grado suficiente de desarrollo relacional.

Al ser fundamentalmente un sentimiento relacional, el humor tiende, de sí, al contacto social. El grupo participa de un coordinado y próximo modelo de humor. Responde ante estímulos similares. No es tan difícil como se piensa condicionar a un grupo, a una nación entera, hacia un tipo de humor. Por eso es que uno de los caracterizantes más espontáneos (y casi siempre poco estudiado) de las ambiguas, polémicas “generaciones” sea la fuente estimulante de su humor. Aquello de que (y ante lo que) una generación se ríe.

3. La Revista de Humor.

Toda generación vierte su mensaje a la sociedad en una publicación. Desde que apareció la imprenta, al menos. Antes era más dificultoso. Y el fenómeno humor se endereza, por su propio carácter de sentimiento relacional, a la extroversión comunicativa. En algunos casos brillantes consigue la nacionalización de “su” patrón humorístico (imitativo). Son las épocas de apogeo del humorismo. Las que lo estereotipan para la posteridad. (7) Los períodos fugazmente supranacionales (humor gris, humor negro) se asimilan a corto plazo a las características ya fijadas por el humor indígena en una de sus “épocas de apogeo”.

Una prueba efectiva la tenemos en la siguiente observación de Cunliffe:

“Aunque Jamer Thurber y algunos de sus humoristas contemporáneos viven aún (8), el humor en los EE.UU. de N. A. ha perdido un poco de su *élan*”.

¿Las causas? Algunos tópicos cruciales en que se basaba en los siglos XVIII y XIX (siglos *fijadores*, épocas de apogeo) cuando

“los indios, los negros y los inmigrantes extranjeros eran aún “blanco” legítimo para la agudeza (...), se han constituido en algo mucho más delicado desde entonces.”

Y añade Cunliffe:

“Volvemos de nuevo al problema de la sociedad estadounidense y de su falta de cohesión. La violencia de la creación literaria en EE.UU. de N.A. implica la negación de las relaciones

sociales. Probablemente sea esta subyacente negación, más que la realística brutalidad o el lenguaje "ordinario", la que escandaliza a los ingleses (y atrae a los franceses, cuya sociedad tampoco es muy sólida. Pero la falta de cohesión en Francia es primariamente ideológica —lo que fomenta el tratamiento intelectual; mientras que en los EE.UU. de N.A. como la falta de cohesión se debe primariamente a razones étnicas y geográficas, ese tratamiento es imposible).” (9)

Creo que en esas palabras está sintetizado el por qué sólo pueda comprenderse bien a un grupo humano cuando se penetran los esquemas que impulsan a sus integrantes a reír en común. Uno de los principales elementos a descubrir debe ser su vehículo humorístico.

Pero no interpretemos mal. Un país puede presentar un plantel de excelentes profesionales del humorismo, contar con agudos libros de humor... y no gozar de humor propio. Eso sólo lo da la publicación periódica. La que corre al par de la vida nacional. La que semanal o mensualmente analiza, educa, trascurre, destruye mitos o tabúes.

Tomemos algunas revistas concretas como punto de referencia paradigmática. Las que aquí incluyo continúan publicándose en la actualidad.

PAIS	TITULO
1. Gran Bretaña	PUNCH
2. Eire	DUBLIN OPINION
3. U.R.S.S.	KROKODZIL
4. Argentina	PATORUZU
5. España	LA CODORNIZ
6. EE.UU. de N.A.	MAD

AÑO FUNDACION	PERIODICIDAD
1841	semanal
1922	semanal
1922	semanal
1936	semanal
1941	semanal
1941	semanal
1955	mensual

Puede sorprender la longevidad de algunas.

Ninguna de ellas se limita a la regular tarea de la inoculación chistosa. Extrañamente, la revista de humor explícita, por lo general, un lema. El humor mantenido semana a semana, mes a mes, requiere una dosis de seriedad de miras. Los lemas pueden ser trascendentes o intrascendentes. Pero sólo las revistas que siguen fieles al lema genuinamente madurado son las que perduran.

Un ejemplo clásico de esta seriedad lo tenemos en *Dublin Opinion*. En el curso del primer año de su recién bien ganada independencia, el Estado Libre de Irlanda estrenaba una sonrisa nueva y propia. D.O. surgió con un preciso lema: “El humor es la válvula de escape de una nación” (10) Pero subrayemos que se trataba en él de buscar lo nacional por todos los medios, con otro humor, con otra perspectiva adecuada al futuro de un país libre. Precisamente porque *Punch* —la actual decana centenaria— había seguido fiel a su propio lema: “the London Charivari”. Un lema de aislacionismo capitalino —bueno para la metrópoli del Imperio, feliz con su corpulenta población consumidora. Pero que poco podía proporcionar a una nación como Irlanda, sólo niña en su forma de gobierno, a la que —curiosamente— pertenecen las formas mejores y más agudas de la sátira en las letras inglesas.

En esta misma línea, *La Codorniz* continúa su presentación como “la revista más audaz para el lector más inteligente”. (Línea de humor de sobreentendidos a media luz que en algún momento de la postguerra española le costó más de un problema.) *Patoruzú* lleva “humorismo para toda la familia”. (Comunidad de miras, frente al especialismo en chicas de Rico Tipo, por ejemplo.) Y, entre nosotros, *Peloduro* fue el “órgano de la parroquia”. (Con el consabido critiquero del microcosmos que representa toda parroquia); *Lunes*, la “revista dedicada a suavizar el día más áspero de la semana”.

4. “Finale”: la Revista de Humor en el Uruguay.

Pero en nuestro país la Revista de Humor ha culminado un ciclo accidentado.

La revista comienza o termina a la sombra de algún diario de gran circulación.

Lunes, nacida entre las páginas de un matutino, se independizó. Mantuvo con bravura su cuota semanal. Durante años. Le ayudaban las jóvenes sin temor al frío de la carátula y las recatadas "pin-ups" de sus páginas finales. Algo no muy original. El método era practicado obsesivamente en publicaciones argentinas. Aún así luchó por encontrar su faz autóctona. "Montevideo, qué lindo te veo", "Don Benedito" y "el Flaco Cleanto" buscaron proporcionarla. Por eso cuando desaparecieron las peripecias de este último de las páginas centrales, *Lunes* había perdido ya —antes de su definitiva muerte— una buena parte de su andamiaje característico.

El incansable Julio E. Suárez tentó el destino varias veces. Su talento, personalidad y agudeza sostuvieron (como su "*Peloduro*", "el Pulga" o "*La Porota*") la fe en el pueblo. Sin embargo, y a pesar de su inigualable estilo, *Peloduro* revista no pudo mantener independencia editorial. Por eso *Peloduro* fue Julio E. Suárez en sus diversas, heroicas intenciones. Y con él terminó, en su tercera (¿o cuarta?), tras el último ciclo público en las páginas de otro diario matutino.

Historias breves. "Y el resto es silencio". (11)

El fracaso de la Revista de Humor en el Uruguay ¿a qué se debe? Intentaremos sintetizar algunas de las razones particulares.

Una justificación remota puede imputarse a los costos de mantenimiento, desde luego. De ahí el prolijamiento de la única publicación poderosa del medio: la prensa diaria.

Una segunda explicación podría ser que no se ha conseguido llegar a una verdadera "clientela" lectora. Pero en esto no se esgrime un argumento convincente. La masa lectora *no es reducida*. No lo prueba así la adquisición devoradora de diarios. Lo único que comprobaríamos es que no se ha encontrado "un" esquema de humor que haya llegado a todo tipo de lector nacional. Tal vez las extintas revistas hayan resultado demasiado "capitalinas". Tal vez la atracción psicológica sobre la masa la ejerza una revista de "aparición de dia-

rio". Dejo el problema a estudio de los sociólogos.

La tercera causal sugiere que el país ha perdido el sentimiento del humor. En esto reflejaría la realidad continental. La gente no tiene tiempo (ni quiere) reírse. Y por tanto no hay respuesta al esfuerzo mancomunado que representa una revista. (La desaparición de *Lunes* y *Peloduro* coinciden con momentos económicamente difíciles del país.) A este respecto se me ha dicho que la TV (está de moda culparla de todo) provee la suficiente cuota de humor (?) que requiere el uruguayo medio, sin que tenga que hacer el esfuerzo de leer. Admito que, en parte, sea así. (Aunque creo que en algunos programas pretendidamente serios es donde uno encuentra insospechados estímulos cómicos. Libretistas y elenco de nuestro mejor programa humorístico —Telecataplúm— lo han descubierto en sus imitaciones más felices.) Pero ¿será esta pérdida colectiva del humor, la causa total?

Sospecho que hay otra justificación —no tan lejana ya, ni tan comprensible: la dificultad de conseguir un auténtico equipo homogéneo. En nuestro medio es arduo hermanar voluntades para una aventura como la de una revista seria. No abundo en ejemplos que el lector domina mejor que yo. Mucho más difícil, pues, conseguirlo para una revista de humor. Porque, a pesar de que algunos piensen lo contrario, repito que una Revista de Humor no es empresa humorística en sí. Necesita una finalidad concreta. Una línea y un lema mantenidos que representen algo más que la simple dedicación periódica a la anestesia colectiva "en" la agudeza.

El tema no se agota, por supuesto, con todo lo escrito. Mas conviene reflexionar —como resumen— en que una revista de humor autóctono es la muestra clave de la integración y madurez de un grupo, de una generación, de un país. Una de las más humanas de nuestras actitudes —admitámos— es el relacionarnos con nuestro entorno social por medio del humor. Por eso el sentimiento humorístico adquiere tanta importancia (y tanta seriedad) como cual-

quier otra de nuestras conexiones con el mundo.

Esta es la razón de por qué he querido mostrar en estas páginas que el Humor, como sentimiento relacional característico, tiene una vigencia social de primer orden. Deseo que se me muestre algún cambio duradero en la historia de los pueblos que no haya estado acompañado de una dosis de acre humor (antes) y de magnánimo humor (después). En este sentido una revolución triste es una revolución fracasada.

Las Revistas Humorísticas —he insinuado asimismo— son los vehículos mejor dotados para construir el humor propio de un país. Las de larga duración influyen hasta crear, con el tiempo, un modo de enfrentar la realidad nacional, adecuado al medio. Con un sentido menos provinciano, paradójicamente, que el de algunos anestésicos “collages” que pasan por revistas de humor. Sólo en estos últimos es donde se dispersa un grupo humano hacia otras realidades inabarcables y ajenas.

Por último, recordemos que si el humor es propio del hombre y un individuo, un grupo, una generación, un país entero, lo van perdiendo, entonces el individuo, el grupo, la generación y el país se van deshumanizando más y más. Cada vez su relacionarse con el mundo irá siendo más egoísta. Más “criticonamente” destructivo. Más amargamente individualista, solitario. Sin dar jamás el auténtico paso definitivo hacia una concreta (y optimista) reconstrucción social.

NOTAS

(1) Ambas calificaciones han sido sugeridas por **J. Benet**. Véase “Agonía del humor” (Rev. de Occidente, Nº 11, Feb. 1964, págs. 235-241).

(2) Opinión de **Abe Burrows**. Véase “American Humor: Hardly a Laughing Matter”. (Time, March 4, 1966).

(3) **Koestler, Arthur**: “Insight and Outlook”. University of Nebraska Press, 1949, págs. 3-17.

(4) Véase **K. M. Bykov y otros**: “Text-book of Physiology”. Peace Pub., Moscow, s/f. Part XIII, págs. 504-654.

(5) **Bergson, Henri** en “La Risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico”. Trad. de A. H. Raggio. Losada, Bs. As., 1962.

—**Freud, S.** en “El chiste y su relación con lo inconsciente”. Bib. Nueva. Madrid, 1948. O. C. Tomo I, págs. 819-930.

(6) “Por sentimiento entendemos también una actitud emocional estable, un estado psíquico estable que se manifiesta como una “afición” peculiar por un círculo determinado de fenómenos de la realidad (o de “alejamiento” de ellos), como una “orientación” firme hacia ellos, como una cierta “atracción” por ellos. Así, por ejemplo, hablamos del amor a la Patria (...), del amor de la madre por sus hijos...”

(**Iakobson, P.**: “Psicología de los sentimientos”. E. P. U. Montevideo, 1959, pg. 32).

(7) ¿Por qué, si no, hablamos de humor ‘inglés’ (contraste de lo obvio), de humor ‘germano’ (de proceso explicativo), de humor ‘galo’ (de picardía rápida)...?

Profesión de personaje

Regresaba a su casa. A las seis de la tarde Lima tiene el cándido descaro de suavizar su muerta arquitectura. Y hasta el cielo gris que la aplasta parecía ahora filtrar un poco de luz y tibieza.

Acaso esta misma especie de suavidad propiciaba en nuestro personaje un motivo para liberar su encono. Como si una oportunidad fugaz se abriera a sus pensamientos en la blanda entrega del ambiente.

Se vió a sí mismo: caminando, con el traje gastado y las piernas que cada día amenazaban con pesarle; sentía esta amenaza y apretaba el paso como si con otro cansancio pudiera derrotar esa fatiga primera. Se supo solo. Una soledad particular.

No se trataba de una manera melancólica de sentirse solo, de esa manera un poco sentimental de contemplarse y, al fin y al cabo, de amarse en extraña venganza. Sentía su soledad, más bien, como una exasperación al verse caminando entre tanta gente; que parecía cerrada, sellada sobre sí misma, ajena en absoluto a la posibilidad de advertir una soledad exasperada. (Palpaba su cuerpo con un pensamiento fatigado, sentía sus huesos como de madera: dos detalles que completarían esta descripción en desuso).

Había sido un día horrible. Se dijo esto y recordó que se lo venía repitiendo, día tras día. Al menos así, dentro de lo horrible, cada día podría cobrar una neta diferenciación, o un calificativo individualizado en una serie idéntica. El espectáculo de la luz del cielo perdiéndose en las calles, acabándose en esa hora, le hizo pensar que las calles, diariamente, vencían a la naturaleza, a los nombres propios, a los viejos símbolos elementales, y los reemplazaban con su exasperado cuerpo, con sus ojos agotados, en un concierto de oscuridad, de fatigadas afinidades.

Había escrito un penoso editorial en el periódico. Y ahora recordaba aquellos años

de su juventud, cuando, ligeramente, casi sin notarlo, desarrollaba en tres carillas el origen, estado y posibilidades de los problemas; un esquema clarificador habitaba en él, con alegre disposición.

Hoy aquellos editoriales podía hacerlos con otra facilidad. Podía recordar, bastaba eso; y ordenaba un par de detalles con citas que glosaba. Pero esto, que en el acto de escribir no ofrecía ningún problema, parecía cansarlo desde otro extremo: como si en las mismas cosas o asuntos que trataba, se hubiese instaurado un roedor y el deterioro de los temas amenazara a su propio cerebro...

Esto, que hace algún tiempo le preocupaba, le parecía ahora una vaguedad insostenible. O, peor, un ocio más que lo entretenía. Había terminado por relegar el asunto y su imagen inquietante. Quizá lo recordaba ahora, en las calles del regreso a su casa, porque la tarde se adelgazaba en torno a la ciudad...

Volviendo a esto, sintió que en la misma tarde y su cualidad ahora diáfana, se escondía un extraño límite. La tarde se cierne levemente y todo lo suaviza, se dijo, es cierto; pero no podría decir, si estuviera escribiendo sobre esto, que la tarde se cierne leve sobre la tierra o el mundo. El paisaje que se ofrece a mis ojos me constriñe en un círculo de verosimilitud que castigaría a mi prosa. El lector se sentiría estafado, y tendría razón: él tampoco imaginaría la tarde sobre el mundo.

A lo más, continuó, la tarde envuelve a esta ciudad; la tarde envuelve a Lima, y decir esto, en prosa o en verso, sería declarar un estado de pobreza, y la frase o verso no podrían tener sino una finalidad irónica... El destino de la ironía parecía envolver a su ciudad en un paisaje jamás recuperable por la poesía.

Recordó que muchas veces había escrito en sus cuentos cosas sobre Lima que la crítica calificaba de "exactamente desa-

gradables". Estaba considerado entre los escritores rebeldes, entre los hombres que habían denunciado una ciudad sin espíritu. Pero ahora, mientras bebía de la escueta tibieza de la tarde, sintió que su prosa estaba amenazada por una hipérbole: había proseguido por su propia veracidad en un áspero presente, donde buscaba denunciar ante sí mismo el desapego de su razón. Y ahora, mientras caminaba, comprendió que ese paisaje dulzón, seguramente despreciable desde el punto de vista de sus relatos, lo aliviaba con una mediocre ternura.

Estaba a punto de despreciarse. Lo había conseguido algunas veces; sobre todo cuando terminaba un ensayo o un discurso en el que destruía un mito más de esta ciudad enfermiza: después de armar su pensamiento, sentía que en esa armazón una curiosa facilidad se imponía; comprobaba que su libertad para decir cualquier cosa estaba garantizada por un juego lingüístico, por una brillante sinonimia que, para él, no escamoteaban el cabeceo de tautologías... Y esto le exigía una frase nueva, otro ángulo, un nuevo trazo para un dibujo que había iniciado fácilmente y que ahora lo consumía en su perfil cerrado. Odió profundamente esta ciudad cuya desahogada naturaleza había querido pensar y salvar arriesgando su propia imaginación.

Acaso, se dijo, todo ese esfuerzo no es sino idéntico a la débil intromisión de esta tarde suave y tibia. Una tarde que no podía ser referida al mundo y que se consumía sin belleza en una estúpida ciudad.

Y además, igual a esta tarde, lo sintió, él había ganado una serie de desprecios. Y el alejamiento de los más jóvenes, que lo miraban de lejos; un poco admirados, pero de lejos. Un desprecio que en otro tiempo lo había llenado de orgullo y justificación, pero que ahora, mientras caminaba hacia su casa, lo sofocaba. ¿No habrá nadie, se dijo, que ame mi obra por lo que ella, precisamente, no ha dicho nunca?

Toda su obra se le aparecía ahora como un castillo en el que había trepado para juzgar y condenar la miseria cotidiana que

lo rodeaba. Pero ahora amaba más la sombra de ese edificio...

Y ahora estaba exigiéndole a su ciudad no ya la adhesión; acaso solamente la mirada de una persona ingenua que lo viera caminando por una calle, de regreso a su casa, consumido por rápidos placeres y rápidos esfuerzos... Una persona más joven que, como él mismo tantas veces, diera muerte a sus mayores, y a él entre ellos, salvándolo del marasmo de Lima, de esta ciudad que no reflejaba el mundo ni la tierra, ni siquiera el propio país.

Una muerte, al fin y al cabo, que lo hallaría caminando hacia su casa, juzgándose y rechazándose, vencedor solitario en su derrota pública.

Ya en la puerta de su casa, sonrió. Ahora podía contemplar el espectáculo irónico de la vida intelectual en su país: las traiciones de la clase media, el desmenuzamiento político, el pedante futuro de la Universidad. Creyó comprender que los escritores limeños —el adjetivo parecía un insulto— estaban destinados a ser muertos por los más jóvenes porque sólo la muerte podría transformar a esta ciudad y la miseria con que debilitaba la vida.

Sí; estaba condenado a la negación. El sentimentalismo contra el que tanto había luchado, se apoderaba ahora de él como una seca añoranza... Hubiera querido comprender todo esto hace mucho tiempo. Hubiera querido estar cerca de los más jóvenes, mirando en ellos, con inevitable amor, la mano que lo fustigaría como escueto producto de una Lima condenada a una muerte violenta.

Desde su ventana, miró cómo la tarde y su levedad se perdían para siempre. Ahora la noche se expandía como una sima familiar a la que ya no temía.

Volvió a sus papeles, a sus libros. Empezó a trabajar. (Detalle final donde el telón no debe caer ni correrse, salvo se sospeche mal humor en la vasta metáfora).

Lima, 1966

Jorge Medina Vidal

los dormitorios

1

Un resto de palabras jóvenes
queda.
Es posible mover el antiguo instrumental
de la noche.
Mover los cortinados, desubicar las sábanas
y al prestigioso contacto
 (que su noticia quede engarzada
 en los viejos poemas)
lo tocaremos con un silbido
y se moverá con recién adquirida soltura
 (tus ojos de perro observarán febriles
 el silencio)
por los dormitorios.

No creo que sea hermoso
recordar
el olor a madre,
el intenso mirar, el gusto
a todas las injusticias que rodearon
tu infancia,
la masacre.
Pero sí el gesto de una muchacha
peinándose
mientras los vagones cargados
de naranjas
la enervan al atardecer.

Pienso que nunca dijiste
ante un grupo de amigos
que tus manos
pesadas y gomosas, como un buzo
nocturno,
tantean los colchones
mientras levantas la cabeza
casi un gato,
olfateando Las Camas
 donde todo sucede con levedad
 de furias
 y nadie quiere ver.

Los muchachos se tocan las nalgas:
Y después levantan hijos
con la punta.
(Entonces el mundo se cubre de silencio
y se sumergen en el abismo
de la columna vertebral,
o se mueve como un diluvio o vuelan
como mariposas,
las veintisiete acepciones de la palabra
amor.)

Pero fíjate, fíjate,
el mundo arrastra por el espacio
su forma de cometa
y su cola y su luz.
Es una túnica maravillosa
y la fatiga del telar se ejecuta
en los altos dormitorios
en la muralla cresta de ligustros,
en la orilla del mar.

Solo en la orilla
del verdadero
mar.

2

Los pupilos se acuestan en silencio
caídos

pero el Maligno los reviste de una capa
de mosto, casi besos.

Se entregan a la luna su marea
de grandes peces
que iluminan toda
la oscuridad del mar.

Los pupilos bucean en el gran dormitorio

parecen, poco a poco
el deshielo de un polo misterioso.
El sueño los arranca
a la deriva.

*Pasan de cama en cama
los grandes iceberes.*

Ahora los pupilos

*(que parecían dormidos, despiertan de súbito. En vez
de dialogar con gestos incontrolados y solemnes, miran
enloquecidos a un hombre del Cuaternario que pasea
entre ellos su melancolía.)*

3

La muchacha duerme.

El sueño que la domina es el mejor economista.

*Si quieres
una rosa
sobre una máquina registradora.*

*Porque Dios
cuando la hizo
sabía que estaba trabajando en serio.*

*Se llama Alicia
y está preñada
de maravillas.*

*En su ventana, ciega a los paisajes.
En su cabeza, donde no vaga el aire
y no hablo del aire
porque duerme
en un apartamento
y en su puerta
que da a un camino de cemento
sin senderos.*

*No siente melancolía porque todo
ya es otra cosa.*

*Y tiene libros y discos
y cintas magnéticas
y nunca leyó un poema.*

*Porque este juego
es otra cosa
y es otro juego.*

*Se llama Alicia
y está preñada
de maravillas.*

4

*El Paraíso debe estar hacia el sonido,
hacia el sonido de la palabra
—visceras—
hacia la orilla de la amante satisfecha,
cuando se siente un trasgo
—el sexo como un arroyo
entre los muslos—
y balbucea.*

*El Paraíso debe estar hacia adentro,
hacia adentro de la amante,
hacia las vísceras,
hacia el diminuto factor cromosoma
y su inmantada perfección
sin palabras.*

*El Paraíso debe estar más allá.
del sonido, más allá,
en algo donde crece una zarza y arriba
Fuego.*

Carlos Germán Belli

Poemas

ROBOT SUBLUNAR

*¡Oh sublunar robot!
por entre cuya fúlgida cabeza,
la diosa Cibernética
el pleno abecé humano puso oculto,
cual indeleble sello,
en las craneales arcas para siempre!*

*envidiole yo cuánto,
porque en el escolar malsano cepo,
por suerte se vio nunca
un buen rato de su florida edad,
ni su cráneo fue polvo
en los morteros de la ilustración;*

*que tal robot dichoso,
las gordas letras persiguió jamás,
y antes bien engranaron
en las dentadas ruedas de su testa
no más al concebirlo
el óvulo fabril de la mecánica;*

*y más lo envidio yo,
porque a sí mismo bástase seguro,
y ágil cual deportista,
de acá para acullá expedito vive,
sin el sanguíneo riego
de ayer, hoy, mañana ineludible.*

EL ENMUDECIDO

*La fúlgida ganzúa
de los hados yo sueño solamente,
que el candado destape
de la boca por tanto tiempo muda,
y tal como los otros
esta mi tarda lengua yo descosa.*

*Porque se fían tantos
no en el vaso de pírex de la mano,
que el abecé derrama,
sino en la lengua que desempeña loca
las prendas del garguero
en el gran laberinto de la oreja.*

*Pues si cosa real
fuera al cabo, y no sueño, dar podría
la fúlgida ganzúa
y revocar del ave, planta o risco,
deste sublunar globo,
la afasia por los cielos natural.*

*Y por victoria tal,
nunca jamás veríame medroso,
y mi existir cuán vario
sería del cual hoy discurro mustio,
que desalado Ford
habré entre ocios, y yo al fin valorado.*

ROBOT ROCIN

*Un robot exclusivo tú eres, Marcio,
por quien trocado fuiste un mal día,
en moldes de esquelético rocín,
a tu linaje ajenos;*

*pues tus discos, cilindros, o tornillos
son fúlgidas quijadas, patas o ancas,
a fuerza meneadas desde el alba,
y jamás a tu grado.*

*Un cuadrúpedo autómatas ferroso,
mas aguardando cuán viciosamente
la chispa de una súbita chiripa
para resucitar.*

*Pero déjate, Marcio, de melindres,
que si los hados otra vez te tornan
al sublunar vegetativo feudo,
muda en rocín, y calla.*

La poesía de Carlos Barral

El poeta español Carlos Barral (nacido en Barcelona en 1928) ha reunido en un solo volumen (*Figuración y Fuga*. Ed. Seix Barral: 192 P.) toda su obra poética incluida en cuatro títulos ("Metropolitano" "Las Aguas retiradas" "Diecinueve figuras de mi historia civil" y "Usuras").

En un reportaje que le hiciera el crítico y poeta argentino Ruben Vela ("8 poetas españoles" Ed. Dead Weight) para la presentación de su obra en un marco antológico, Barral había afirmado: "Un poema es, a mi juicio, una representación, un sistema de referencias organizado según una estructura estética única, que el lector (como el poeta) cargará de sentidos a expensas de su propio mundo de experiencias. Poco importa, las más veces, lo que el poeta se proponga decir: el sentido profundo del texto y los sentimientos en que se desarrolla no se transmiten de autor a lector sino en grado de meros indicios; en realidad se producen en el acto de cada lectura, a partir de una virtud dada en la estructura idiomática y en los elementos —cualesquiera que hayan sido en origen, pero transformados en ella— del poema".

Esta afirmación, con esbozado sentido de *ars poética*, es una especie de confirmación de su poesía. Es decir que la poesía de Barral, vista así, con la perspectiva que dan los años y los libros, como diferentes etapas de una labor creacional encerrados en esta *Figuración y Fuga*, se nos manifiesta en una serie de datos, de claves, que más que mostrarnos el mundo interior del creador nos llega a las partes esenciales de nuestro mundo.

Es decir que el poeta a partir de su mundo interior crearía un sistema de referencias tal, donde se conjugarían lo íntimo y lo cotidiano, lo absurdo y lo real, lo hermético y lo confesional. Partiendo de una premisa esencial, su mundo, elabora una especie de cofradía creadora (lectores) que debe participar en la creación, en la

terminación de esta poesía que queda pendiente siempre, como una provocación, como una sugerencia, como un esbozo de sutiles ambigüedades. Adivinamos también una postura muy personal en esta poesía de Barral, conformada entre otras por un innumerable acopio de citas, por la adopción de técnicas pictóricas que irían desde el más ortodoxo impresionismo hasta la frecuente utilización del "collage", por esa condición de secuencia cinematográfica sutil y minuciosa que tiene su última poesía.

Adivino, también, que no es una postura "épatante", sino que todo esto responde a un estilo, a una manera muy particular de la concepción poética, a la necesidad de ofrecernos su mundo (nuestro mundo íntimo y real) en varios planos, seccionado en diferentes cortes, enfocado con distintas luminosidades, montado a partir de una estructura idiomática simple y antiefectista.

Luego del entusiasmo que provoca el dominio de un lenguaje, la creación de un mundo personal, los aciertos parciales de carácter metafórico, comparativo, etc. ("Los marítimos vientos / y fluviales contornos verificas / Oh escogida mañana / semejante a la lágrima de un niño") y esa incalculable frescura juvenil que supone toda poesía en sus orígenes y pasamos al mundo maduro y que marcara definitivamente en sus esencias (no en su forma) la creación poética de Carlos Barral. El primer mundo sería el de los poemas previos de "Las aguas retiradas", el segundo sería el coherente, firme, apasionadamente experimental de "Metropolitano".

Es aquí, en "Metropolitano", donde se halla esa cantera temática o motivadora que será desarrollada en toda su posterior obra poética, pero con una impostación estilística menos hermética. En "Metropolitano" vemos una furiosa inconciencia recorriendo su obra, la ruptura o disolución

de un mundo extrañamente cotidiano que se nos confiesa sólo a través de indicios sugeridores: la posterior y esforzada composición de ese mundo disuelto dado como salida o liberación a la fresca realidad ("Hemos edificado sobre grietas / ¿Oh que ciudad / fundamos instantánea? Pág. 77).

Este es el mundo del desacomodo esencial, de la constante agitación, un mundo subterráneo y oscuro del que, muchas veces, es difícil escapar, en que todos los elementos se confunden creando las reiteraciones y absurdos de la realidad ("Se oye llover sobre el metal marino/ morir el agua sobre el agua viva" Pág. 34).

Barral se complace en ubicar nuestra mirada al mundo desde una posición provocadoramente insólita o molesta.

Este mundo "visto desde el subterráneo" es un motivo que se repite en este libro y esta deformación de nuestra visión es una manera de acomodarnos frente al flanco revelador que nos oculta este mundo. Tenemos reunidos en "Metropolitano" una serie de elementos de raíz ciudadana pero que se nos convierten en una realidad que atormenta. Deja de lado su condición asignada tradicionalmente para aludir a su condición aterradora ("Timbre" "Puente" "Mendigo al pie de un cartel"). A veces llegamos a la absoluta disolución como en el poema "Ciudad Mental".

Es decir que "Metropolitano" sería una actitud en la poesía de Barral, un hermetismo condicionado, muchas veces, por el tema que trata, tema que se desarrolla, que se amplía, que pierde su coherencia, pero es asimilado con otro lenguaje en "Dieci-nueve figuras de mi historia civil".

En este libro aparece la idea del poeta de integrarse a la historia. Pero no es una mera participación individual sino que a través de figuras, de momentos, de cuadros, vemos la revitalización del tópico del artista afanoso de integrarse al respirar colectivo. Es, en última instancia, otra forma de captar la realidad, por medio de su realidad, y esos informes o deshilvanados modos y maneras adolescentes que nos pinta no son meros mecanismos orgánicos de desnudar su "ego" sino que son grabados de una historia que lo perime, lo condiciona. De ahí ese largo ademán de pin-

tura de un mundo perdido (rescatable) de juventud, fragmentado por las limitaciones de la memoria y por la escasa posibilidad de ésta de aprehender un todo.

Barral podía coronar este ejercicio historicista que encuadra sus momentos o "figuras" con aquel digno, majestuoso y humilde autorretrato del maestro Don Antonio Machado ("Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla").

Surge en estos poemas la magia, el sortilegio de un elemento natural y fresco que lo margina y lo inserta al poeta: el pueblo ("Almuerzo de domingo / en el tibio balcón encristalado / Cestas, servilletas a cuadros, termos / de café. Venían / los amigos / del pueblo. Mire usted como ha subido el mar esta semana. Pág. 93).

Esta poesía, por momentos, se vuelve coloquial, la envuelve un tono de afectividad, de grandiosa sencillez, de pequeños detalles que nos muestran un mundo abierto, de plenitudes, de acechos, pero también de amor integrado a la naturaleza, que es algo más que un escenario ("Y tú, amor mío ¿agradeces conmigo / las generosas ocasiones que la mar / nos deparaba de estar juntos? ¿Tú te acuerdas, / casi en el tacto, como yo, / de la caricia intranquila entre dos maniobras" Pág. 147).

En todo momento integra, el poeta, a los otros en sus libros, hace vivir esas criaturas que fueron marcando en él un gesto, una visión, un recuerdo que en todo momento se convierte en un estilo de ver y de decir.

También la muerte aparece, no como símbolo, sino como una realidad caliente y que fija en Barral un amargo recuerdo de las debilidades de ese mundo ("Miraba en la ventana / el lugar que termina a un hombre solo / miraba el grito, el muro / la sombra del coraje ametrallado". Pág. 108).

Usuras, último libro de Barral, está integrado por un grupo de poemas que pertenecen a ese criterio de "secuencia cinematográfica" que utiliza el autor como enfoque y a ese lenguaje que cae, de expreso, en lo narrativo como estilo.

Hay una gran madurez estilística en estos poemas: comprobamos aquí la presencia del artista afiatado, hábil (aunque todavía disfrutablemente experimental) que

no se deja llevar por los empujes imaginativos de sus primeros poemas.

Quizá, el poema más hermoso de este conjunto sea "Prosa para un fin de capítulo", donde vemos, en cierta manera la comprobación de virtudes técnico-expresivas que caracterizan esta última producción del autor.

"La dame a la Licorne" es otra deliciosa muestra de este último conjunto poético de Barral y nos dá reminiscencias de un mundo de una fresca sensualidad, de audacia y timidez adolescente. No sé qué sistema de referencias me hace pensar en los pastores y pastoras de nuestro Herrera y Reissig al leer este poema, este mundo bucólico arrancado de las estampas griegas y ahora aquí trasladado al espíritu de una juventud románticamente temerosa, pero actualísima ("O Renuncia y corrómpenos. Recoge / precipitada el pantalón crujiente / y póntelo y la blusa de colores / y toma

por los cuernos el animal sumiso / y pisa el polvo de tu gloria. Entonces, oscuros y dañinos, detrás de cada duna, saldremos a mirarte / y el pico que no viste se detendrá un instante". Pág. 192).

En definitiva, hay en el conjunto de este volumen con carácter revisional la voz de un poeta con un mundo propio, que recorre las necesarias etapas del artista, que pertenece a esa nueva promoción literaria española que ha aprendido a darle otra vuelta de tuerca a un idioma que en otras voces se reducía a fórmulas huera y poses académicas.

Orientados, en distinta medida, por algunos poetas de la promoción anterior (Hierro, Blas de Otero, etc.) toman conciencia de "su realidad" y la expresan con "su lenguaje", rompiendo todo residuo de un idioma poéticamente mal utilizado que tendía al anquilosamiento o academismo.

Centro Uruguayo de Promoción Cultural

Galería de Arte

Exposiciones 1966

García Reino, Luis Mazzei, Hilda López.

Mesa y Slepak, Giancarlo Puppo, Enrique Fernández,
Glaucio Tellis, Ruisdael Suárez, Luis Arbono,
José Gamarra, Carlos Fossatti, Miguel Bresciano.

Lunes a Sábado

Edificio Ciudadela — Plaza Independencia — Montevideo

La narrativa de Mario Vargas Llosa

Si *La ciudad y los Perros* era la novela del tránsito a la adultez, de la asunción dolorosa, peleada, cruel, de cierta condición humana, *La Casa Verde* (Ed. Seix Barral, Biblioteca Formentor, Marzo de 1966, 430 pág.) ilustra un tránsito vital semejante. También a través del dolor, del brutal ejercicio de la crueldad, se trata aquí de mantener o alcanzar cierta existencia; pero los personajes de esta novela ya están situados, predominantemente, en la edad adulta, y el proceso que se muestra es el de su degradación, el de su corrosión progresiva.

El autor trabaja esencialmente con dos dimensiones del tiempo, los personajes principales viven sus vidas en, por lo menos, dos momentos diferentes, los escenarios de la acción están, también, sometidos al cambio. Incluso dentro de la novela hay dos grupos de historias: la de Piura y su casi mítico prostíbulo que da nombre a la obra, la de Don Anselmo, la Chunga (su hija), el Padre García, los Inconquistables, las habitantes de la Casa Verde, la cieguita Antonia Quiroga; y por otro lado la del Maraón, Iquitos, Sta. María de Nieva, las Religiosas de la Misión, Fushía, contrabandistas de caucho, el botero Aquilino, los indios aguarunas, huambisas y shapras, el práctico Adrián Nieves, la Guarnición de Borja.

Es el manejo que Vargas Llosa hace del tiempo el que instala la dualidad en la novela. El tiempo verbal del relato es básicamente el presente, pero con él se narran sucesos de un pasado a veces casi mítico, a veces, también feliz, y de un presente siempre doloroso. Las distintas historias se van narrando en forma paralela, pero en ninguna de ellas el autor respeta la sucesión temporal. Pasado y presente de cada personaje alternan constantemente, y este orden peculiar de cada historia no se co-

rresponde siempre con el de las otras. El lector se ve inmerso de este modo en un vaivén temporal que lo obliga a relecturas cuidadosas, a un silencioso trabajo interior de reconstrucción del orden real del devenir. Estos adelantos y retrocesos temporales no ilustran tanto sobre una concepción peculiar, de índole filosófica, de la duración, sino que están al servicio de las necesidades narrativas. No creo que el autor quiera mostrar una dimensión temporal diferente que postule verdadera, sino que usa el tiempo, lo distorsiona, lo entrecruza, para ponerlo al servicio del relato.

Este uso del tiempo condiciona y se revela en algunos rasgos del estilo.

Así por ejemplo los distintos modos narrativos: una manera que podríamos llamar "tradicional", aplicada preferentemente en las descripciones de Piura, la construcción e incendio de la Casa Verde, la historia de la familia Quiroga (tres páginas magistrales que constituyen ellas solas un relato); otra que integra en un solo discurso pensamientos, acciones, palabras, de varios personajes (algunas escenas de Urukusa, de la Misión, de la historia de Lalita etc.); un tercero que integra en un monólogo interior vertido en modo subjuntivo, toda la intimidad y los actos de un personaje y su espera tierna, temerosa, esperanzada, de las mudas reacciones de otro (es el caso de los episodios de Don Anselmo y la Toñita; las páginas más llenas de asombro, de dolor, de ternura, de poesía de la obra. Merecedoras, por otra parte, de un afinado estudio estilístico); otra técnica frecuente y a la que el novelista hace rendir altos beneficios, se asienta en los diálogos que reconstruyen la historia de Fushía. Consiste esencialmente en conectar fragmentos de diálogos que se dan en tiempos y lugares diferentes, entre personajes distintos, cuya secreta vinculación se nos va descubriendo. Una forma primera de este recurso ya estaba presente en *La Ciudad y los Perros*: en las páginas finales, la conversación del Jaguar y un amigo está entretrejida con la del primero y

Teresa, la tía vieja y el cura; pero acá la conexión entre ambas era más estrecha y previsible.

Otro recurso narrativo muy vinculado al manejo del tiempo y a la creación de personajes, es la técnica de la anticipación. Este recurso de tan antigua data en la poesía épica, está afectado en la novela a las mismas funciones. De todos los personajes principales, sabemos desde el principio, su suerte última. Ya sea que en su primera aparición el autor lo muestre al final del proceso que después reconstruirá (caso de Fushía, de Aquilino, de Josefino), o que inmediatamente después de mostrar sus comienzos aparezca por sí mismo (Lalita) o por palabras de otros (Bonifacia) en lo que será su condición final. Los casos de Fushía y Bonifacia son muy reveladores. El primero aparece ya en el bote de Aquilino, por el Maraón, que lo conduce al leproario donde acabará sus días. Su vida anterior va siendo reconstruida en las conversaciones con el botero, en los pensamientos de ambos y en los de otros seres que le fueron cercanos. Bonifacia es una adolescente indígena recogida desde muy pequeña por las Madres de la Misión de Sta. María de Nieva, donde cumple funciones de celadora de las pupilas más recientes. Un día las deja escapar y es castigada con la expulsión del Convento. Pero aún está en él cuando llega a Piura, después de años de ausencia, el Sargento Lituma; reunido con sus amigos, brinda por Bonifacia y uno de ellos le enteras: "Se ha hecho puta, hermano —dijo Josefino— está en la Casa Verde". En el episodio que sigue inmediatamente a éste, Bonifacia aún está en la Misión. Estos son apenas dos ejemplos de cómo funciona, en su aspecto más externo y formal, la anticipación en la novela. Lo que realmente importa es la riqueza, la creación de tensiones, de sutiles vínculos y escondidas relaciones que cada anticipación crea. Por otro lado, como también sucede en la épica, este recurso aumenta la mejor expectativa del lector: la que se dirige al ¿cómo? de los sucesos antes que al ¿qué?. Y hace de estos sucesos, de la vida de cada ser, un destino. El creador que anticipa la suerte de sus personajes, abandona el azar para instalarse en la fatalidad. La elección, la aceptación impotente o la

rebelión frente a ese destino, hace la distinta calidad humana de sus criaturas.

La vida consumada y consumida en ese destino y el momento anterior a su cumplimiento, son esas dos etapas en la historia de cada personaje, que señalábamos al comienzo. Son dos momentos cuya clara diferenciación se hace patente con el uso de la anticipación y la consiguiente vuelta atrás. Pero el proceso fundamental de la novela —ya que su estructura se asienta más que nada en la anticipación— es la morosa o elusiva recreación del complejo entresijo de circunstancias que hacen la historia de cada ser.

Con esta trama de situaciones, sentimientos, actos, rasgos de carácter, Vargas Llosa hace de cada personaje una persona viva. Esta capacidad para crear "personajes atrozmente vivos" como señaló Mario Benedetti en su comentario de *La ciudad y los perros*, es tanto más asombrosa en cuanto el proceso de creación del personaje es el mismo por el que se muestra su paulatina degradación.

El ejercicio de las más variadas formas de la crueldad, el inevitable pasaje por el dolor, el sufrimiento de las peores humillaciones son, en esta novela como en la anterior, los trances inescapables a que están sometidos los seres de Vargas Llosa; los que edifican sus historias mientras destruyen sus vidas. Pero en todos ellos hay, de una manera secreta o escondida, una asombrosa capacidad de amor. Comentando la primera novela, Angel Rama decía: "En la novela de Vargas Llosa lo sorprendente es la custodia más secreta y fiel de la sensibilidad amorosa a la que vemos crearse de un modo muy misterioso, como un hemisferio incomprensible que se genera en contraste con la realidad oprimente del mundo en que se vive. Se diría que la vemos crearse como una necesidad interior de compensación para oponerse —¿y por qué? ¿partiendo de qué raíz?— a la realidad despiadada, biológica en la cual se existe y se progresa". Esto es fundamentalmente cierto para los seres de *La Casa Verde*. Aún Fushía, el más "lleno de odio", el más brutal y despótico, revela su capacidad —avergonzada, cuando se le hace conciente— de ternura en su relación con Aquilino, y en el recuerdo de su amor por

la Shapra. El mismo Julio Reátegui, poderoso comerciante y primer Gobernador de Sta. María de Nieva, cuya prosperidad se asienta en la explotación de los indios, es capaz de velar durante una noche el sueño de una pequeña indígena, protegiéndola del apetito desenfrenado de sus compañeros de expedición y de raza. Y Don Anselmo, el personaje de mayor riqueza y hondura de la obra; un hombre enigmático, lleno de simpatía, que llega a Piura no se sabe de dónde, construye inesperadamente la fabulosa Casa Verde en medio de tormentas de arena y dunas movedizas, "envenena" las noches piuranas con el sonido de su arpa, este ser se enamora extrañamente de Antonia Quiroga, la cieguita recogida por la lavandera Juana Baura. Dije antes que las páginas dedicadas a Anselmo y la Toñita me parecen de las más poéticas de la obra; es que Vargas Llosa hace del relato de tan extraño amor, todo un canto al amor; en él descansa no poca de la fuerza de la magia del libro. Finalmente, junto a Anselmo y Bonifacia, Lalita es el ser más profundamente marcado por el amor. Pero con un signo distinto. Mientras la vida de los dos primeros es destruida por las variadas formas del amor, Lalita, que no conoce su ausencia, alcanza primero la felicidad y luego cierta paz, cierta seguridad, que le provee su propia capacidad de amar. Lalita es un personaje al que el autor siempre presenta amando, de distintas maneras y con distintas consecuencias, pero siempre en la misma actividad fundamental. Y es esta sana, vigorosa capacidad amoratoria la que la libra de cualquier forma de la destrucción.

La acción de algunos de estos personajes los convierte en una especie de centro magnético que condiciona la vida y el desarrollo de lugares y de seres. Así, respecto de Fushía, por ejemplo, hay un Aquilino, una Lalita, un Pantacha, un Adrián Nieves, una isla, una tribu huambisa, antes y después de él. Julio Reátegui ordena dos tiempos distintos para Jum, para Urakusa, para Sta. María de Nieva. Lo mismo sucede en Piura con Don Anselmo. Estos distintos tipos de poderosos están sometidos, sin embargo, a la destructora reacción dialéctica de los acontecimientos

que suscitan. Así Reátegui debe esperar para cumplir su venganza un cambio de Ministerio en la capital, pero a la postre no consigue realmente lo que quiere. A Don Anselmo lo pierde su amor por Toñita, pero éste es solo una excusa para la ira de curas y mujeres que su Casa Verde ha desencadenado. Fushía, el más poderoso interiormente, es acabado por la lepra, pero también porque la humillante brutalidad de su trato instaura la soledad a su alrededor, y finalmente la debilidad en su alma.

Pero esos dos tiempos de que hablamos marcan, más que nada a la Casa Verde. Porque la Casa Verde son dos: la del pasado, la de Don Anselmo, que se vuelve casi un mito para el lector y para algunos personajes, y de la que sólo se nos narra su construcción e incendio, y en las últimas páginas la muerte de Toñita; y la de la Chunga, la del presente, la que es casi real para el lector porque sólo muy hacia el fin descubrimos claramente que todo lo que ocurre en la Casa Verde, ocurre en ésta de la Chunga y no en la primitiva.

Este clima mágico que envuelve la existencia de la Casa Verde planea también sobre toda la novela. Es en gran parte consecuencia de la imprecisión temporal; así, desaparece en los episodios de Fushía y de Lalita en el epílogo, que nos enfrentan a circunstancias muy precisamente determinadas y situadas. Es un aura de magia que permanece en el episodio final, cuando cerramos el libro, por obra de esa última pregunta de la Selvática acerca de la Casa Verde cuya contestación se escamotea; por obra de las reticencias de Angélica Mercedes; por obra además de esa primera discusión (que imaginamos constantemente renovada) acerca de la verdadera procedencia de Don Anselmo.

Es en este clima de magia en el que Vargas Llosa atrapa a su lector; es de él que se vale para hundirlo en la entraña desgarrada de amor y de dolor de sus seres; para obligarlo a compartir con ellos la atrocidad del mundo; para conducirlo finalmente a una toma de conciencia radical, a la asunción del compromiso más pleno y más auténtico. Y no es sólo eso lo que logra esta estupenda novela.

Un gran film: El fuego

Por fin, en esta temporada tan abundante, tan pródiga en estrenos, pero tan pobre, también, de calidad, aparece un film grande, en serio, cuyo recuerdo perdurará, sin duda, entre los amantes del buen cine.

De su director, Vilgot Sjöman, hemos conocido previamente dos films: "La amante" de 1962, con Max von Sydow y Bibi Andersson, que era un promisor primer film y "491", con actores no conocidos, y que tuvo lamentable notoriedad hace poco tiempo en Montevideo. Vigot Sjöman es, además, novelista, fue colaborador de Ingmar Bergman y estudió la realización de libretos en Hollywood durante dos años. Ha realizado, en 1964, otro film, no estrenado aquí: "El vestido".

Después de lo conocido por nosotros de este director, no esperábamos, realmente, una realización de este calibre, de esta madurez, ya que "El fuego" es, sin exageración alguna, una obra maestra.

El argumento del film está lejanamente inspirado en una obra teatral de John Ford, autor de la última época del teatro isabelino, titulada "Tis a pity she's a whore", de 1633. Pero sólo lejanamente inspirado. Tiene un tema delicado, el del incesto (el único "tabú" generalizado, Lévi-Strauss dixit), tema no tan infrecuente en el arte como tan fácilmente se afirma, ignorando muchas cosas, desde la tragedia griega hasta "¡Absalón, Absalón!", de Faulkner.

Pero el incesto es quizás sólo la superficie: hermano que vuelve junto a hermana después de cinco años de ausencia, que tienen relaciones, de las que nace un hijo. Aquí está el incesto, pero no es como tal sino como culpa y perdón en relación a la Trascendencia que aparece como tema profundo; esto es lo que explica que más de la mitad del film esté fuera de "Cama para hermano y hermana", como parece ser la traducción de "Sysskonbadd"; así se explica también la importancia primordial que adquieren todos los personajes, aún aque-

llos que no hablan y que son, singularmente, los únicos inocentes. Porque todos los personajes que importan en la película son *culpables* en mayor o menor medida y, casi en todos los casos, su culpa tiene relación con el incesto.

La sabiduría con que este cuadro está compuesto es seguramente previa a la realización misma de la película, en la escritura de uno de los libretos más formidables que yo recuerde. Y cuando digo "libreto" no hablo de literatura, hablo de un término estrictamente cinematográfico (sin duda Sjöman aprendió muy bien la lección de Hollywood).

Dije más arriba "compone un cuadro", pero éste no es un cuadro social; quien es capaz de pensar, escribir y realizar una escena como la de la semiconfesión del viejo conde a Charlotte (que yo pondré en mi colección de secuencias magistrales), parece preocupado más por lo profundo de los individuos que por lo superficial de las comunidades. La tragedia (*es una tragedia*), de los individuos se enriquece, sin embargo, en el marco, reducido, de los espectadores inocentes de lo que ocurre en ese castillo dieciochesco; y en ese contraste llegamos al meollo del film: se trata de una película diabólica, negativa, blasfema, pero tampoco esto es novedad para el hombre de cultura y menos para el conocedor mediano de la literatura de nuestra lengua, donde tenemos a "La Celestina", obra tan cercana en espíritu al de esta película. (Pienso que Vilgot Sjöman sería un excelente traductor cinematográfico de la obra de Rojas y lo digo con la tranquilidad de quien no percibió el menor rasgo de teatralidad en "El fuego").

Cuando empleo el término "diabólica" lo hago prefiriéndolo al de "inmoral" o "amoral", porque me parece más adecuado al clima de la obra, clima poético más que filosófico, obra de quien cree (o creyó) en Bien y Mal, Dios y Diablo, Cielo e Infierno, Perdón y Castigo; es la esfera

del pensamiento poético-religioso, que puede ser tan profundo como el filosófico o moral.

Son diabólicos los personajes: la pareja central en primer término, Jacob y Charlotte, que actúan, se aman, que no piensan, casi, en la culpa; es diabólica la relación culpable extrañamente amorosa o enamorada de Charlotte con su novio, después marido; es diabólico el riquísimo personaje del marido (que si no es amado, tampoco, ciertamente, es odiado por Charlotte), cuya pasión llega hasta a querer compartir el amor que descubre entre su esposa y su cuñado, amándolos a ambos. Este personaje, además, nos lleva a otro ámbito, el de la orgía cortesana, fuera del castillo (él es Ministro del Rey) y vuelve a veces herido de tales fiestas.

En el mismo grupo encontramos al viejo conde, conciente de su pecado, en una busca casi masoquista del castigo. Entre todos éstos, la vieja madre del idiota (que no aprendió a hablar y nació de la relación de la vieja con su propio padre) parece ser la única persona que busca intensamente su salvación y es, de los personajes que importan en la película, el único que pertenece al pueblo. (Sería interesante poder comprobar cómo no se trata de un film de denuncia de corrupción de las clases altas, como algún incalificable editorial lo ha dicho, sino que está por el pecado y que la aristocracia es tal porque es pecadora. ¿Qué diría ese redactor, entonces, de "Ricardo III" de Shakespeare?).

El final del film es de difícil determinación, pues plantea nuevos problemas, dado su súbito e inesperado carácter; de Jacob y Charlotte nace un niño sano. Esto puede querer decir varias cosas: 1º) que no hubo culpa, o por lo menos que no hay castigo o que la culpa está perdonada, y, por lo tanto, Charlotte y la vieja están salvadas. Sería un "buen" final. 2º) Que no hay, que no existe la culpa, que no hay castigo, ergo, que no hay Trascendencia. Dejo el problema a resolver.

En cuanto a la factura técnica del film, no son suficientes los grandes elogios. Hay una formidable, aunque discreta, reconstrucción de época, en interiores, vestuario, etc. La fotografía está totalmente al servicio de lo que se quiere mostrar.

Hablar de excelencias interpretativas en el cine sueco es casi un lugar común; sin embargo, en este caso, es tal la calidad interpretativa, que llama la atención, sobre todo en dos papeles masculinos: los que hacen Gunnar Björnstrand, uno de los más grandes actores del cine, y Jarl Kulle, formidable, sutil, decadente, precisa imagen de su personaje. Pero sobre todas estas excelencias, una, la del libreto de Sjöman.

Enojosamente, nos vemos de nuevo frente a la censura. Hablar en contra es obvio. No puede haber discusiones. La censura es un crimen, un atropello, un atentado, se ejerza donde se ejerza y contra cualquiera y por cualquiera que la ejerza, sin caber excusas ni motivos. A algunos de los que la favorecen podría recordárseles unas palabras dichas hace 2000 años: "La verdad os hará libres".

Una novela alemana

GISELA ELSNER: LOS ENANOS GIGANTES (Die Riesenzwerge) Seix Barral / Barcelona / 1965 / 243 pp.

El subtítulo que Gisela Elsner eligió para su novela —"Contribución a un estudio"— provee la clave de su intención así como de la forma narrativa. Todo estudio presupone la metódica y objetiva observación del fenómeno que se propone describir y estudiar, que en la casi natural tendencia antropológica de la literatura, lo constituyen el hombre y su mundo, si no un determinado hombre y una determinada época. En esta novela el narrador es un niño, sujeto ideal para transmitir sus percepciones de la realidad en estado casi puro, original y virgen. Este niño todo lo ve, todo lo oye; es, evidentemente, un recurso, como lo era también la tradicional (ahora desechada) omnisciencia del autor. Pero lo que importa en verdad es que tanto el procedimiento como la intención se mantienen, a través de todo el relato, notablemente fieles a los principios básicos. Un ejemplo significativo son esas cinco o seis páginas en que el narrador describe una breve frase que ve —ya que no sabe leer— en un

cuadro, y que el lector paciente debe reconstruir lápiz en mano. La frase resultante permanecerá desconocida o ininteligible para el niño, que no puede hacer la síntesis de lo que descompone con tan aguda percepción. Pero es que realmente no importaría que el niño la entendiese o no, ya que sólo oficia de testigo, de transmisor, o, acaso mejor, de ojo a través del cual somos nosotros, lectores, quienes debemos percibir el análisis y efectuar la síntesis que dará, implícitamente, el sentido.

Esta visión analítica del mundo se lleva a cabo así por medio de la descripción objetiva, a que la nueva novela francesa nos ha acostumbrado. Pero aquí todavía se enriquece internamente por un marcado gusto por el dibujo, la simetría en las formas, la visión geométrica, y el contraste de color, figura y dimensiones. Todo ello es índice de la atención formal dispensada por su autor, quien busca sustituir el usual "esprit de finesse" por un "esprit geometrique" que en la nueva novela francesa no ha alcanzado madurez ni perfección.

No obstante, frente a esta corriente a la que parece necesario acudir cuando se habla de objetivismo y técnica descriptiva, Gisela Elsner tiene el mérito de relevar su tema —heréticamente— mediante un intencionado ciframiento teológico, el grotesco, el símbolo y el humor. La frase antes aludida, descripta por el niño, dice algo significativo respecto a Dios y nosotros; y aún insiste el tema en todo el capítulo llamado (también significativamente) "El Señor", donde unas antológicas abuelas relatan cómo han robado una imagen de Cristo que ahora agasajan vistiéndola y tomando con ella el té (y en que implícitamente se describe, con muy lograda técnica expresionista, ese "via crucis" que se ha hecho símbolo de la existencia humana, especialmente desde la posguerra). Gisela Elsner se propone así dibujar, dentro de su esquema geométrico del mundo, figuras del grotesco; las mismas abuelas, el doctor Trautbert y sus perros, el tullido señor Kecker, un acto de canibalismo, el aniversario del carnicero —figuras todas que integran una realidad deformada pero reconocible. En el mismo capítulo que señalá-

bamos, es de notar incluso cómo hasta el ritmo (imitando el estilo bíblico, y nuevamente evidenciado el cuidado formal) acompaña el trazo en las figuras de su movimiento.

En una palabra, la novela constituye una construcción inteligente (e intelectual), que presupone una estética formal de la novela. Oponiéndose a las leyes de la narración tradicional, si se puede decir con términos de Forster, abandona el "plot" (trama, causalidad de los hechos narrados) por la "story" (mero relato), y si pone así en duda la estructura de lo que consideramos "novela", a la vez logra la integración del lector en el fenómeno narrativo, esta vez no como mero testigo sino como un hacedor que debe culminar la síntesis y dar al todo un sentido.

J. E. Ruffinelli

Carlos Fuentes:

Cantar de Ciegos

Joaquín Mortiz, México, 1964. 209 pp.

Si el narrador resuelve o expresa su "visión del mundo" en estilo, no en concepto, es a través de ese estilo que debemos buscar su visión original. Carlos Fuentes quiere expresar muchas cosas en los siete cuentos de "Cantar de ciegos": lo actual mexicano, el grado de europeización de México, pero también el "orden de la angustia frente al desorden de la realidad" —que es a la vez un juicio y un modo de reacción humana—, e incluso, pulsando cuerdas más íntimas y profundas, un juego con variaciones sobre la impotencia de la "triste memoria", y el conflicto desgarrador entre la ilusión y la realidad. De ahí que su estilo fluctúe entre un cuento y otro. Que en "Las dos Elenas" y "Fortuna lo ha querido", como en ribetes de "Vieja moralidad" y "A la víbora de la mar", la vena sarcástica o duramente irónica se da a propósito de las modas, perversiones y otros ítems de nuestro mundo moderno, y le permita referirse, en una confluencia de elementos y productos variados a la cul-

tura presente, al Pop art, a "Jules et Jim" y su "ménage à trois", o al agente secreto 007. En esta vena el autor está más libre para enjuiciar, mofarse, herir, todo lo que merece su actitud.

Sin embargo, es cuando retoma la tradición del cuento y afina el estilo para lograr así su tensión característica, que demuestra nuevamente su maestría narrativa y culmina escribiendo tres o cuatro cuentos excepcionales, como "El costo de la vida" (por su técnica brillante), "Vieja moralidad", "La muñeca reina". Puede compararse simplemente la versión de este último cuento publicada en "Marcha" (7-VIII-64) con la del libro, para advertir que las correcciones y variantes tienden a producir una tensión rítmica en base a la expresión más concreta y esencial, y a resolverla luego por medio de un gran final de efecto. A quitar, en fin, todo lo espurio, todo lo que no conduce a la expresión directa y desnuda de algo que no es directo y sí complejo.

No parece ser un simple gusto estético ese final de efecto, casi constante en el libro, sino, más hondamente, responder a una personal visión de la realidad, de la vida (como en Quiroga, aunque éste explotaba aún más la capacidad efectiva del cuento). Es evidente que el nudo tanto en "La muñeca reina" como en "A la víbora de la mar", "El costo de la vida", "Un alma pura", se desata sorpresiva, impenzada y terriblemente. La visión así expresada es, por un lado, la del realismo ortodoxo: realidad fuerte, cruda, sin tregua para los hombres y sus sueños. Por otro lado, recorrida ya por una ironía esencial, una realidad que se permite temporariamente confundirse a la ilusión —cuántas veces el hombre, animal iluso, vive no en la realidad sino en sus sueños—, para al fin revelarse como es: fuerte, cruda, sin tregua.

Se ha hablado de Faulkner, Joyce y muchos otros como de grandes influencias fecundantes de la revolución narrativa latinoamericana.

De ese modo podríamos tratar de explicar al Fuentes de "La región más transparente" (1958) o de "La muerte de Artemio Cruz" (1962) por el mejor Faulkner o el mejor Joyce, respectivamente. Y en

"Cantar de ciegos", la sobriedad y tensión de "El costo de la vida" por el mejor Hemingway, o "Vieja moralidad", con su extraña mezcla de erotismo y farsa, religión e hipocresía, por el mejor Caldwell. Pero tanto o más que la lección de los maestros norteamericanos e ingleses, la excelencia artística de los escritores latinoamericanos actuales la ha hecho un original aprendizaje del uso que hace el cine de la imagen, hacia un realismo ya no pictórico y descriptivo sino imaginativo y dinámico. No sólo Alejandro, en "Fortuna lo ha querido", alude a ello: "La grafía en movimiento, ¿me entiendes? No como la danza, que es movimiento alegórico... Gracias al cine el movimiento real se vuelve arte: abrir la puerta, caminar por la calle, menear la cuchara dentro de la taza...". Los mismos cuentos son testimonio. Basta observar el desenlace de "El costo de la vida", o las imágenes fijas y sucesivas de Amilamia. El ritmo o movimiento que en el cine se logra con la imagen, tiene para la narrativa un excursus, o una salida, para el callejón del estilo.

J. E. Rufinelli

Socialismo más desarrollo

En 1963 se publicó, en París, un libro de René Dumont que causó sensación en los medios africanos de lengua francesa. Era un inventario minucioso de las corruptelas políticas, las insuficiencias técnicas y el "amateurismo" económico que se estaban sistematizando en la mayor parte de las nuevas repúblicas descolonizadas del continente africano.

Ese libro, *L'Afrique noire est mal partie*, se acaba de publicar en español (1), así como otro del mismo autor aparecido en su idioma original en 1964 dedicado a los problemas de conversión de la economía cubana, *Cuba, socialisme et développement*, que ahora aparece en español con el título de *Cuba, intento de crítica constructiva* (2).

René Dumont es un ingeniero agrónomo francés nacido en 1904, que ha dedicado prácticamente toda su vida y su inteligencia a combatir el hambre en las regio-

nes subdesarrolladas del mundo. Desde el surgimiento de las nuevas naciones africanas, puso su experiencia, su inteligencia y su pasión al servicio de esos países y actuó en la mayor parte de ellos como especialista en problemas de economía agraria. Tropezó, naturalmente, no sólo con los problemas de aprovechamiento del suelo, de métodos arcaicos de trabajo y explotación del mismo, de ignorancia cultural y rutinarismo, sino con la frivolidad, el desinterés, la politiquería o la corrupción en las altas esferas. Su libro es, por lo tanto, un alegato en favor del desarrollo de esos países y una denuncia de las nuevas capas dirigentes, que en muchos casos están extendiendo un colonialismo interno que sólo ha cambiado de color y de bandera, pero no de significación profunda: la explotación y la injusticia.

El cambio verdadero, para Dumont, empezará cuando se acometa en ese continente una verdadera revolución agrícola. Pero esta revolución, a su vez, está supeditada a los cambios político-culturales que la hagan viable y durable. Para eso es necesario que los nuevos dirigentes africanos dejen de copiar servilmente las formas de vida occidentales y acaben con la mitología del lujo, con el drenaje de los automóviles costosos, los palacios climatizados, la inflación burocrática y el nepotismo, generosamente dispendiados a costa del sacrificio de los campesinos confinados en sus chozas y en sus poblados primitivos.

Muy distinta es la visión que aporta Dumont de su experiencia cubana. Allí, el desinterés y la generosidad de los dirigentes no le ofrecen dudas de ninguna clase. No hay, en su libro, ni acritud ni reproches a sus normas de vida. Señala, por el contrario, el entusiasmo que abunda abajo y arriba. Los problemas son, verdaderamente, los de la reconversión de una economía de propiedad privada a otra de propiedad colectiva o del Estado. Solamente que esos problemas existen independientemente del entusiasmo y la generosidad de los dirigentes. Básicamente, son problemas de inteligencia y planificación. Son problemas técnicos además de políticos. Y ahí surge la falla puesto que en Cuba se los

ha encarado prioritariamente como problemas políticos. Movilizar a los estudiantes y a los ministros, por ejemplo, para la zafra de caña de azúcar es una buena idea política, pero también un posible desastre para las plantas de caña, que deben ser cortadas de determinada manera y a determinada altura para su rendimiento futuro.

En la isla, los problemas que crea una planificación de signo prioritariamente político son, para Dumont, los más difíciles. Señala, por ejemplo, importaciones millonarias de semillas inadecuadas para el clima, o la formulación apresurada de planes "milagrosos" de producción, un tipo de error que Kruscheff ejemplificó y en el que también ha incurrido Fidel Castro, cuya eficiencia como agrónomo puede ponerse justificadamente en tela de juicio. Dumont advierte, pues, del peligro en que incurre cualquier régimen en el que los improvisadores se hagan cargo de todos los resortes de mando.

Para Dumont, el régimen cubano gana una batalla política al encarar su revolución agraria y socializar su economía frente a la inocuidad de los programas verbales contenidos en otros tipos de reformas sugeridas para aliviar el deterioro económico de América Latina. Pero arriesga este triunfo si no lo inserta en un plan inteligente de desarrollo, en vez de burocratizarlo. Y su libro en un prontuario de los síntomas de burocratización observables desde el principio en el régimen cubano. Al denunciarlos en forma constructiva y empleando un lenguaje amistoso Dumont va más allá de un simple propósito técnico: aspira al mismo tiempo a desbrozar el difícil camino del socialismo y a preservarlo de sus desviaciones autoritarias.

B. M.

(1) EL AFRICA NEGRA HA EMPEZADO MAL, por René Dumont. Editorial Seix Barral, Colección Testimonio, Barcelona, 1966.

(2) CUBA, INTENTO DE CRITICA CONSTRUCTIVA, por René Dumont. Editorial Nova Terra, Barcelona, 1965.

Brújula

ACTUALIDAD DE OCTAVIO PAZ

El año pasado, casi al final, Octavio Paz nos remitió desde de Delhi otro de sus grandes poemas, **Viento Entero**, que la revista *Eco*, de Bogotá, recogió en una de sus últimas entregas. Se trata de una de las piezas poéticas más intensas que se han publicado ultimamente en América Latina y segurante en idioma español. También este año se han publicado en Francia traducciones de dos de sus libros más importantes: **Libertad Bajo Palabra** y **El Arco y la Lira**, este último en traducción de nuestro colaborador Roger Munier. Vemos así crecer en el mundo el nombre de este poeta extraordinario, cuya obra justifica, por su exclusivo valor, la resonancia que suscita y la acompaña.

URUGUAYOS A OTROS IDIOMAS

Dos escritores uruguayos, Juan Carlos Onetti y Mario Benedetti, están siendo traducidos a otros idiomas. El primero al francés, al inglés y al portugués; el segundo al portugués y al checo. En efecto, las editoriales Fayard, de París, Scribners, de Nueva York y Civilização Brasileira, de Río de Janeiro, publicarán **El Astillero** y **Juntacadáveres**, las dos grandes novelas de Juan Carlos Onetti. Una editorial de Praga editará **La Tregua**, de Mario Benedetti y la Editorial Civilização Brasileira, de Río, **Gracias por el Fuego**, la más reciente y exitosa novela de este autor.

CENSURA Y MORAL

El Uruguay, uno de los pocos países de América que cuenta con un cine exclusivamente dedicado a la exhibición de películas pornográficas, que funciona públicamente y anuncia en los diarios de Montevideo sus programas "incitantes", está siendo, al mismo tiempo, acometido por el furor de los censores contra las películas extranjeras y las publicaciones que no les caen en gracia. Un movimiento cultural

contra las depredaciones de la censura, que recientemente prohibió la exhibición del film sueco **El Fuego**, se ha formado en Montevideo. Su finalidad será la de impedir el asalto de los burócratas contra las obras de arte.

MAS NOVELAS DE CARLOS FUENTES

Según noticias, Carlos Fuentes tiene terminadas dos nuevas novelas, una de ellas de muy largo aliento, tituladas **Cambio de Piel** y **Zona Sagrada**. La primera aparecerá probablemente en inglés antes que en español, publicada por la editorial norteamericana Farrar & Straus. Hace un par de meses se convirtió en "vedette" de la prensa literaria francesa, que lo reportó largamente con motivo del lanzamiento simultáneo, en París y en Milán, de su novela **La muerte de Artemio Cruz**.

URUGUAYOS EN NUEVA YORK

Asistieron a la reunión anual del PEN internacional, que se celebró en Nueva York a mediados de junio, los novelistas uruguayos Juan Carlos Onetti y Carlos Martínez Moreno. También el crítico literario Emir Rodríguez Monegal. Entre los latinoamericanos que estuvieron en la reunión figuraban Carlos Fuentes, Pablo Neruda, Mario Vargas Llosa.

Colaboradores

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL, profesor de literatura y crítico literario de renombre continental, dirige actualmente en París la revista Mundo Nuevo. Un libro suyo sobre Pablo Neruda aparecerá este año publicado por Editorial Losada, de Buenos Aires. El texto que publicamos integra el volumen Literatura Uruguaya del Medio Siglo, de inminente aparición.

ENRIQUE IGLESIAS es profesor de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Montevideo y Presidente

de la Comisión de Inversiones y Desarrollo Económico. Como tal, dirigió una de las más importantes obras de investigación sobre la realidad uruguaya contemporánea, concretada en el "Plan" que ha de inspirar toda posible política de recuperación socio-económica del país.

HECTOR A. MURENA, escritor argentino, ganó enorme notoriedad con su ensayo *El pecado original de América*. Últimamente ha venido publicando una importante trilogía novelesca —*Las leyes de la noche*, *La fatalidad de los cuerpos*, *Los herederos de la promesa*— que está siendo traducida y publicada en francés, en inglés y en italiano.

ALEJANDRO PATERNAIN es profesor de literatura y periodista. Prepara actualmente una Antología de la nueva poesía uruguaya que aparecerá este año en las Ediciones Alfa.

JESUS C. GUIRAL es profesor de filosofía. Publicó una novela, *Los altos muros*, con la que obtuvo el Premio de Novela Alfa. Tiene dos nuevas novelas en preparación.

JULIO ORTEGA nació en Perú, en 1942. Es profesor auxiliar en la Universidad Católica de Lima. Publicó en 1964 un libro de poesía: *De este Reino*. En 1965 un libro de teatro con varias piezas cortas. Colabora en periódicos y revistas de su país y del extranjero.

CARLOS GERMAN BELLI está considerado como uno de los más importantes poetas peruanos actuales. Ha publicado varios libros de poesía.

JORGE MEDINA VIDAL es profesor de Literatura en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Montevideo. Entre

sus libros de poesía, se destacan *Las Puertas* y *Las Terrazas*, aparecidos en Buenos Aires.

NELSON MARRA, nacido en Montevideo en 1942, ha publicado artículos de crítica literaria en varias revistas uruguayas y en el diario EPOCA. Estudia Literatura en la Facultad de Humanidades y Ciencias y su primer libro de poesía, que apareció en 1964, obtuvo un notable éxito de crítica. Actualmente prepara un nuevo libro de poesía.

GRACIELA MANTARAS LOEDEL estudia en el Instituto de Profesores de Montevideo, ha publicado artículos de crítica literaria en el diario LA MAÑANA e integra el grupo de redacción de la revista LA RUEDA.

ESTEBAN OTERO es profesor de Literatura y escribe poesía y crítica cinematográfica, rúbrica que ejerce habitualmente en esta revista y en el boletín Pedagógico de Artes Visuales.

OCTAVIO PAZ pronunció las palabras del texto que publicamos hoy en un acto organizado en París, en 1951, en homenaje al pueblo español, que en julio de 1936 se alzó heroicamente contra la sublevación de los militares y las organizaciones fascistas. Lo rescatamos para los nuevos lectores de América como un lúcido y emotivo testimonio de uno de los mejores poetas del Continente, que estuvo en España junto a sus combatientes, para los que tuvo después el emocionado recuerdo que estas palabras reflejan.

JORGE E. RUFFINELLI nació en Montevideo. Estudió Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias y colabora con notas críticas en la sección literaria del diario HECHOS, de Montevideo.

Publicaciones de la Editorial Sur

El libro por el cual el autor —el escritor ruso Andrei Sinjavsky— ha sido juzgado y condenado, en su país, a siete años de trabajos forzados.

EL PROCESO CONTINUA

por Abraham Terz

Abraham Terz es el seudónimo de Andrei Sinjavsky, quien ha sido condenado en estos días justamente por haber escrito y enviado clandestinamente este libro, entre otra de sus obras, a Europa Occidental para ser editado. Este trabajo incluye también otra obra del mismo autor: **Qué es el realismo socialista?**, una apreciación de la situación social, ideológica, estética de la Rusia de nuestros días. Este libro fue editado por Sur en 1960.

APARECIO LA TERCERA EDICION LOS SIETE PILARES DE LA SABIDURIA

por T. E. LAWRENCE

ETIENNE BALASZ: Civilización China y Burocracia (4º título de la Colección "Tercer Mundo")

INGMAR BERGMAN: Cuatro Obras ("EL MAGO", "CUANDO HUYE EL DIA", "SONRISAS DE UNA NOCHE DE VERANO", y "EL SEPTIMO SELLO" con una introducción del autor)

ROGER CAILLOIS: Poética de Saint-John Perse

GRAHAM GREENE: Tallando una estatua

JURGEN HABERMAS: Teoría y Praxis (3º título de la Colección Estudios Alemanes)

C. G. JUNG: Paracélsica

VICTORIA OCAMPO: 338171 T.E. (Lawrence de Arabia)

V. SACVILLE WEST: Toda pasión concluída

NATHALIE SARRAUTE: Retrato de un desconocido

TENNESSEE WILLIAMS: Caramelo Fundido

Pídalos en las mejores librerías y en
EDITORIAL SUR S. A.

Viamonte 494, 8º piso

Buenos Aires

novedades alfa 1966

LITERATURA URUGUAYA DEL MEDIO SIGLO
por Emir Rodríguez Monegal

LA NOVELA ESPAÑOLA DE POSTGUERRA
por Juan Carlos Curutchet

LA TREGUA
por Mario Benedetti
(3ª Edición)

NOCHE DE CIRCO
por Jorge Musto

NORA PAZ
por Milton Schinca

CALLE HACIA EL MAR
por Delia Orgaz

En el extranjero las Ediciones Alfa pueden adquirirse en:

México: Avándaro, S. A., México D. F.; **Argentina:** Tres Américas Libros, Buenos Aires; **Chile:** Editorial Universitaria, S. A., Santiago; **Perú:** Librería Juan Mejía Baca, Lima; **Estados Unidos:** Stechert Haffner Inc., Nueva York; **España:** Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona; **Puerto Rico:** Librería Hispano-americana, Río Piedras; **Inglaterra:** International Book Club, Londres.



EDITORIAL ALFA
Ciudadela 1389 - Montevideo