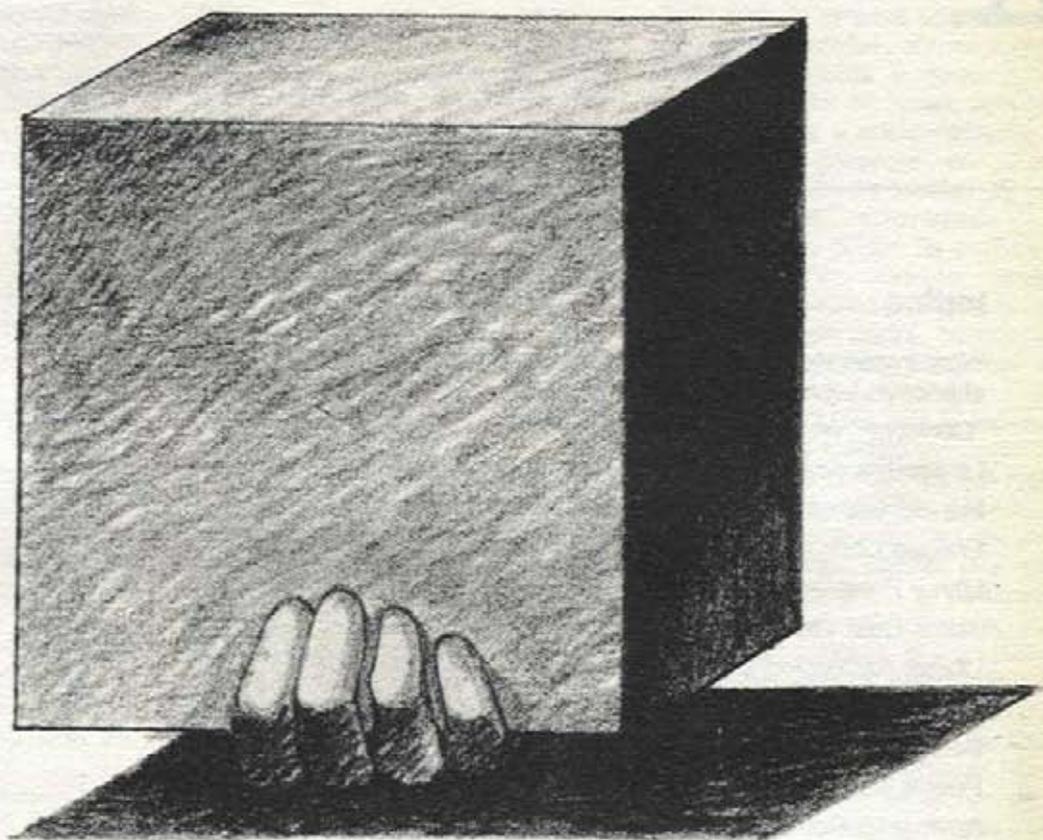


PUNTO DE VISTA

Revista
de cultura

Año 1, número 4,
noviembre de 1978
1.500 \$



**MARTINEZ ESTRADA
Y "MARTIN FIERRO"**

Reportajes a Enrique Lihn y Joan Miró

REVISTA CONTORNO

Antropología/Psiquiatría

Cine/Festival de teatro en Caracas

Textos de Jaime Rest/A. G. Romero/Alicia Dujovne Ortiz

Angel Núñez/Dibujos de C. Boccardo

PUNTO DE VISTA

Revista de cultura

Año 1, número 4,
noviembre de 1978

Director:
Jorge Sevilla

Colaboran en este número: José Ignacio Andrade, Josefina Delgado, Alicia Dujovne Ortiz, Enrique Lihn, Carlos Martínez, Cristina Mayer, Angel Núñez, Miguel Angel Palermo, Jaime Rest, Amílcar G. Romero, Washington Victorini.

Indice

Washington Victorini: Martínez Estrada: de la crítica a "Martín Fierro" al ensayo sobre el ser nacional	3
"Contorno" en la cultura argentina	7
La mentira de Roberto Arlt por Gabriel Conte Reyes	7
Manuel Gálvez: el realismo impenitente por Marta C. Molinari	9
Enrique Lihn: "Cada cual tiene sus ilusiones"	11
Lihn y Pompier (fragmento)	12
Jaime Rest: Relectura de Tolstói	13
Libros: Antropología e historia de vida	14
Historia del cuerpo y su represión	16
Servicio de novedades	18
Poesía no es verdad: poemas de Alicia Dujovne Ortiz y Angel Núñez	19
Amílcar G. Romero: La otra novela de un novelista	21
José Ignacio Andrade: IV Sesión Mundial del Teatro de las Naciones. Caracas '78. Búsquedas y encuentros	24
Cine: Jean de Baroncelli: Hollywood glorioso y desilusionante	26
Joan Miró, de la guerra de España al destape	28

Carlos Boccardo, ilustrador de este número, nació en 1933 en San Fernando, provincia de Buenos Aires. Trabaja como diseñador gráfico. En 1977 realizó una exposición de pintura-objeto. Los dibujos que se publican pertenecen a una serie de estudios vinculados, también, a su obra reciente en escultura.

Punto de vista fue diagramada por Carlos Boccardo, compuesta en Linotipia Avellaneda, 12 de Octubre 265, Avellaneda, e impresa en los talleres gráficos Litodar, Brasil 3215, Buenos Aires. Es una publicación periódica que recibe toda su correspondencia en: Casilla de Correo 5628, Correo Central, 1000 Buenos Aires, Argentina.

Punto de vista. Registro de la propiedad intelectual en trámite. Hecho el depósito que marca la ley. Impreso en la Argentina.

Suscripciones:
Argentina 6 números 9.000 \$ (correo simple)
Exterior 6 números 15 u\$s (correo aéreo)

Cheques y giros a Casilla de Correo 5628, Correo Central, 1000 Buenos Aires.

Martínez Estrada: de la crítica a "Martín Fierro" al ensayo sobre el ser nacional

Las notas que siguen quieren ser, por una parte, una conmemoración: la de los treinta años de aparición de *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, sin duda uno de los pocos libros importantes que ha producido la crítica literaria en la Argentina. Quieren poner a prueba, por otra parte, una certidumbre: la de que en el interior de esa obra excesiva, a menudo incoherente y arbitraria, se hallan diseminados los mejores análisis escritos hasta ahora sobre el poema de Hernández. Esto último requiere una delimitación. El libro de Martínez Estrada no es un trabajo de "mera" crítica literaria. Su mismo subtítulo —*Ensayo de interpretación de la vida argentina*— señala la pretensión de suministrar, a través de una lectura del *Martín Fierro*, las claves de la sociedad nacional o, para ajustarlo más a la ideología que sustenta el proyecto, del "ser nacional".

Si existe en la literatura argentina un texto capaz de producir, superpuestos al análisis o la evaluación crítica, los motivos característicos del ensayo de interpretación nacional, ése es el *Martín Fierro*. Ricardo Rojas, Lugones, Carlos Octavio Bunge, Carlos Astrada, entre muchos otros, escribieron a propósito del poema de Hernández páginas que no le estaban única ni completamente referidas. En 1913, Lugones despierta la atención del *tout* Buenos Aires con sus conferencias sobre el tema en el teatro Odeón; seguidas por el presidente de la república y sus ministros, se recopilarán más tarde en *El payador*. En 1917, Rojas publica los dos primeros tomos de su *Historia de la literatura argentina*, dedicados a los gauchescos y, por supuesto, al *Martín*

Fierro. Se abre un espacio propicio para la polémica que, años antes, la revista *Nosotros* había iniciado con su famosa encuesta sobre esta obra. Cabe preguntarse porqué estos ensayos galvanizaron el campo intelectual de las dos primeras décadas del siglo XX e involucraron, con cierta pasión, a escritores, filósofos, políticos, juriscultores: porqué el *Martín Fierro* y su crítica desempeñaron la función de una especie de filosofía de la nacionalidad y su correlativa teoría de la cultura argentina.

Tanto Rojas como Lugones definen al *Martín Fierro* como texto generador de la literatura nacional, pero no sólo de la literatura, sino también de la moral, la estética y la espiritualidad argentinas. Sobre el *Martín Fierro* —se afirmó— puede construirse nuestra nacionalidad cultural (amenazada en su cuna, según un sentimiento generalizado hacia 1910, por la marea inmigratoria) de la que la obra de Hernández es a la vez piedra fundamental y texto clásico. Comparado con los poemas homéricos y con los cantares de gesta medievales, *El gaucho Martín Fierro* es a un tiempo testimonio de una campaña que ya ha cambiado totalmente y arquetipo de una Argentina por fundarse. Radicado tanto en el pasado como en el futuro, el personaje y el poema de Hernández se convertían en objeto de una búsqueda: cuál es la tradición cultural argentina, cómo demarcar, en un país cuya fisonomía estaba cambiando con rapidez, los hitos de la historia y el destino nacionales. Rojas y Lugones sentían el descontento de una Argentina sin tradiciones, cuyos valores espirituales sucum-

bían ante el embate arrollador del progreso material. Su nacionalismo, espiritualista y esencialista —mas popular en Rojas, decididamente elitista y aristocratizante en Lugones— proyectó en *Martín Fierro* los valores ideales de una nacionalidad "amenazada". La operación se ocupó de purificar a ese gaucho matrero, medio insolente y peleador: Rojas lo convierte en buen padre, buen esposo y buen cristiano y Lugones celebra la inevitable sangre derramada en la lucha por la independencia y con el indio.

Así, ocuparse del *Martín Fierro* no fue, en la segunda década de este siglo, una actividad de pura crítica literaria. Lugones casi ni lo intenta (excepto en la pedantería disparatada de sus observaciones filológicas) y Rojas, si bien describe prolijamente el poema, lo considera en función de la evolución de la cultura argentina, cuyo sistema esboza en su "ensayo filosófico de la cultura en el Río de la Plata". Lo mismo sucede con Bunge, con Manuel Gálvez, con Ugarte y, por supuesto, como se verá, con Martínez Estrada. El también es un descontento de la sociedad nacional, su moral y su cultura. No es difícil discriminar que las causas de su desaliento inconformista son diferentes de las que asediaron a sus predecesores.

En 1948, los motivos que promueven la reflexión sobre el "ser nacional" no son la inmigración europea, chacareros italianos o judíos en el campo, artesanos y semiproletarios en la ciudad; no es la inquietud social de las huelgas que coincidieron con la celebración del Centenario de Mayo, ni la restructuración del espacio cultural por la presencia de las capas medias urbanas que presio-

nan sobre la universidad, sobre las redacciones, sobre los periódicos. En 1948, Martínez Estrada debió —se sabe— desolarse hasta la enfermedad física por la presencia del peronismo, con su elemento plebeyo y revulsivo, que remodelaba las relaciones de fuerza en la sociedad nacional. El diagnóstico de una "crisis moral", de un "episodio de barbarie" abre el camino de la parábola hacia la reflexión sobre el "ser nacional".

El mal que aqueja a la Argentina es moral, puede leerse en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. Una nación mal constituida, cuyo pecado original se esconde en las estancias, las vacas y la sangre india de la "expedición al desierto", sufre de bastardía y barbarie espirituales. La liquidación del indio y el posterior reparto de sus tierras revierte sobre la sociedad nacional, barbarizándola. Al releer *Muerte y transfiguración...*, treinta años después de su primera edición, surge la pregunta de cómo fue posible acumular en ese libro tal cantidad de juicios sólo a medias correctos y equivocaciones en las que la ideología juega un papel de protagonista.

Por ello es vana cualquier tentativa de rehabilitarlo en bloque. La crítica que hace ya más de diez años desarrolló Sebrelli (*Martínez Estrada, una pasión inútil*) fue justa y, en su momento, desempeñó una función imprescindible. Sin embargo, en la década que corre desde entonces parece necesario repensar algunos puntos de lo razonado por Martínez Estrada. Su teoría de la historia, su filosofía y su psicología son inaceptables. Reúnen varios de los lugares comunes del pesimismo filosófico con una ética abstracta y un inconformismo moralista. Se mezclan los tópicos del esencialismo con los del irracionalismo, sin descartar por el camino algunos prejuicios vulgares (sobre la mujer, sobre la raza, sobre el mestizaje). El psicoanálisis y una psicología prefreudiana se entrelazan, con frecuencia, con las evidencias del sentido común. El eclecticismo teórico preside las líneas generales del libro y contribuye a acentuar su carácter abigarrado, contradictorio y parcelado. Cualquier lector de

Muerte y transfiguración... sabe que resumirlo es imposible y ha padecido, sin duda, por su carácter asistemático por completo.

El ajuste de cuentas con estos aspectos del ensayo se revela como de repetición innecesaria. Su fragilidad obedece a razones homólogas a las que ponen en cuestión los frágiles ensayos de interpretación nacional de Bunge o Lugones. La temática de la crisis moral, de la barbarie casi innata de la sociedad argentina es insostenible por su fatalismo elitista y su pesimismo, crecido a la sombra de una reparación reputada como imposible. Y sin embargo, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* contiene, desde su título, un repertorio de ideas interesantes que le aseguran, en el conjunto de la crítica a la obra de Hernández, la enunciación de las observaciones más originales y del punto de vista más moderno.

Precisamente, los treinta años transcurridos desde la primera edición no han rebajado el relieve de algunas observaciones y, más bien, sorprende que la posterior crítica al *Martín Fierro* no haya incorporado casi nada del ensayo de Martínez Estrada. Agobiada por el peso de las ochocientas páginas de sus dos tomos, su lectura del *Martín Fierro* merece una revisión que consista en discriminar el análisis del poema del ensayo sobre el "ser nacional". Es correcto afirmar que uno y otro aspecto de la obra pueden ser escindidos.

En primer lugar, vale la pena detenerse en la colocación que adjudica Martínez Estrada al *Martín Fierro*: ni piedra fundamental de la literatura argentina ni texto clásico. Por el contrario, es una obra completamente excepcional, cuya "anormalidad" produce una reestructuración del sistema literario argentino. Rojas, y también los contemporáneos de Hernández, habían considerado al poema como culminación casi natural de la poesía gauchesca, noción con la que se abarcaba desde los diálogos de Hidalgo hasta el caricaturesco *Fausto* de Estanislao del Campo. Martínez Estrada señala la dudosa continuidad de esta tradición, definiendo al *Martín Fierro* como producto de una fractura excepcional en la literatura de tema,

versificación y lenguaje campesino. Así, el poema no sería una sencilla síntesis superior de los elementos ya elaborados por Hidalgo y Ascasubi. Por el contrario, el gesto de Hernández es el de la insubordinación frente a la poética de la gauchesca y, también, de rebelión ideológica y social. En detrimento de la supuesta continuidad estética, Martínez Estrada subraya el salto de calidad en la escritura y el hiato en las ideas, producidos por Hernández.

Pero esta fractura no se limita sólo a la poesía gauchesca. También se inscribe como corte en el interior del sistema literario argentino. Martínez Estrada comprueba que *Martín Fierro* no ha generado una tradición posterior. Ni siquiera una corriente —que prescindiera, por supuesto, de la forma gauchesca, cuya continuidad después de 1880 sería artificiosa—. Hernández escribió una obra realista y crítica: hizo excelente literatura y, al mismo tiempo, denuncia sociopolítica. ¿Qué sucede en la literatura argentina —se interroga Martínez Estrada— para que el poema haya permanecido aislado, más como caso excepcional, incómodo y difícil, que como punto de partida de una tradición crítica e inconformista?

O más bien: ¿por qué el *Martín Fierro* es una fractura, una interrupción en la literatura argentina? Por su carácter anómalo y por su categoría estética reestructura el campo literario, pero no logra componer una continuidad. Una vez más, como ocurrió con la generación de 1837, la cuestión de la tradición literaria y cultural es abordada como una carencia: una línea que separa más de lo que enlaza. El problema de nuestra literatura, continúa Martínez Estrada, reside precisamente en no haber podido trazar ese eje de continuidad que hubiera debido vincular al *Martín Fierro* con una tendencia de literatura crítica. El poema de Hernández, se concluye, permanece aislado no sólo por su jerarquía estética sino también por su ideología.

La idea de un sistema literario en el cual *Martín Fierro* funciona como anomalía y ruptura se vincula, lateralmente, con la reestructuración de una pareja clásica de la literatura del siglo XIX: Fa-

cundo y *Martin Fierro*. Al movimiento que construye una analogía entre ambos textos, Martínez Estrada opone el movimiento inverso. En realidad, afirma, *Martin Fierro* es un anti-*Facundo*: si Sarmiento caracteriza a la Argentina en la oposición ciudad-civilización/interior-barbarie, de la que se infiere que la reducción de la contradicción sólo puede dirimirse por una victoria de la ciudad sobre el campo incivilizado, Hernández invierte los términos. Efectivamente, en el *Martin Fierro* puede leerse una contradicción que enfrenta al gaucho y el campo con la ciudad, origen de todas las miserias, las injusticias sociales y las arbitrariedades políticas. Si, en el esquema de Sarmiento, de la ciudad emanaba la salvación de la república, en el de Hernández es de la ciudad de donde proviene el mal, que sólo una organización más justa y la desaparición de ciertas instituciones bárbaras (la leva, el contingente de frontera, el poder discrecional del juez de paz) impuestas por la ciudad a la campaña, podrán liquidar. Concebir, como lo hace Martínez Estrada, al *Martin Fierro* como un anti-*Facundo* supone haber captado lo que es un rasgo esencial de la ideología —cultural y política— de Hernández: su ruralismo.

Por otra parte, Martínez Estrada fue el primero en llamar la atención sobre la complejidad estructural del poema. Hasta entonces, tanto para los panegiristas como para aquellos que le otorgaban un reconocimiento condescendiente, la obra era de una sola pieza. Para cualquiera de estas alternativas, que compartían al campo de la crítica hermandiana, la unidad del poema era un dato, no un problema. Más aún: esta unidad era tal que se podía transitar fácilmente de las intenciones expuestas por Hernández en sus prólogos al texto, mismo del *Martin Fierro*, como del programa a su realización literaria. Martínez Estrada puso en cuestión esta simplicidad aparente, señalando su heterogeneidad interna, sus tensiones y sus contrastes. Ponía así en práctica un modo de leer el *Martin Fierro* que, excepcional hace treinta años, sigue siendo inusual todavía hoy.

CATALOGOS SRL

Distribuidora de libros -
Importación/Exportación

EDITORIAL LUMEN (España)

- O. BOHIGAS:** Reseña y Catálogo de la Arquitectura modernista
L. F. CÉLINE: De un castillo a otro
J. CONRAD: El corazón de las tinieblas
U. CONRADS: Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX
G. DORFLES: Del significado de las opciones
G. DORFLES: Naturaleza y artificio
G. DORFLES: Nuevo ritos, nuevos mitos
U. ECO: Apocalípticos e integrados
U. ECO: Tratado de semiótica general
S. EISENSTEIN: Reflexiones de un cineasta
J. GIRAUDOUX: La mentirosa
W. GOLDING: La pirámide
R. GUBERN: Mensajes icónicos en la cultura de masas
L. JACOBS: La azarosa historia del cine americano (2 vols.)
J. JOYCE: Dublineses (Trad. de G. Cabrera Infante)
J. JOYCE: Escritos críticos
J. JOYCE: Stephen el héroe
F. KAFKA: Diarios. Vol. I (1910-1913), Vol. II (1914-1923)
F. KAFKA: El proceso
F. R. KARL: La novela inglesa contemporánea
V. NABOKOV: Mashenka
M. NADEAU: Gustave Flaubert, escritor
J. C. ONETTI: Tan triste como ella
A. SANCHEZ BARBUDO: Los poemas de Antonio Machado (3ª ed.)
S. WEISS: Adiós a los padres
P. WEISS: Informes
P. WEISS: Punto de fuga
V. WOOLF: Entre actos

- V. WOOLF:** Las olas
A. CARPENTIER: El derecho de asilo
F. DURRENMATT: Hércules y el establo de Augias
F. HERNANDEZ: Las Hortensias
F. KAFKA: Carta al padre
S. SONTAG: Aproximación a Artaud
T. CAPOTE: El invitado del día de acción de gracias
P. WEISS: El duelo
L. WOOLF: La muerte de Virginia
J. BATLLO: Antología de la nueva poesía española
F. GARCIA LORCA: Poeta en Nueva York
C. J. CELA: Izas, rabizas y colipoterras
C. J. CELA: Toreo de salón
D. DEFOE: Robinson Crusoe (2 vols.) (Trad. de Julio Cortázar)
U. ECO y otros: Psicología del vestir
R. GUBERN: Historia del cine (2 vols.)
D. MITCHELL: El lenguaje de la música moderna
W. SHAKESPEARE: Coriolano
M. VARGAS LLOSA: Los cachorros
R. ALBERTI: Marinero en tierra
BLAS DE OTERO: En castellano - Pido la paz y la palabra
G. CELAYA: Los poemas de Juan de Leceta
J. A. GOYTISOLO: Del tiempo y del olvido
 Taller de arquitectura
PABLO NERUDA: Canto general
 Defectos escogido / 2000
 El corazón amarillo
 El mar y las campanas
 Estravagario
 Los versos del Capitán
 Veinte poemas de amor
CATULO: Poesías
HORACIO: Odas
PETRONIO: Satiricón

Solicite por correo Listas de precios de estos y otros fondos en distribución a:

CATALOGOS S.R.L. Avda. Independencia 1860 / Tel. 38-5708 /
(1225) Buenos Aires, Argentina

En efecto, considerar significativamente las omisiones, detenerse largamente en los eufemismos, captar las fracturas de un texto aparentemente liso y homogéneo, analizar sus enunciados contradictorios y relacionar todo ello con la articulación ideológica del poema, era un hecho singular en el panorama de la crítica argentina. No nos referimos tanto a la diferencia, ya canonizada por lo demás, entre la "Ida" y la "Vuelta". Martínez Estrada problematiza incluso la unidad interna de cada una de las dos partes. Y si bien la resolución general que dará a la cuestión —la unidad del texto está en su estilo— es sólo verbal, al plantearse el problema abrió una línea de análisis y de interrogación del *Martin Fierro* que no ha sido, en general, retomada.

Un ejemplo claro de lo que acabamos de afirmar puede verse en el modo en que abordará la cuestión de la continuación del poema, la cuestión de la "Vuelta". Puesto en la tarea de escribir una segunda parte y determinado a ello por diversas circunstancias —el éxito de la "Ida" entre éstas—, Hernández debía resolver varios problemas que hacían a la composición y la articulación del relato, pero que suscitaban también opciones ideológicas y políticas. La huida de Fierro a la toltería, señala Martínez Estrada, representaba una condena del orden rural de la frontera; pero también de la "civilización" cuyos agentes tornaban insoportable la vida del gaucho dentro de sus límites. Pero Hernández no podría haber optado por continuar la historia de Fierro integrándolo al mundo de los indios, porque sen-

tía contra ellos la misma hostilidad que la mayor parte de los habitantes blancos de la campaña. Martín Fierro debía entonces retornar. Pero, se pregunta Martínez Estrada, ¿retornar para qué? Cuando Hernández escribe la "Vuelta", las levadas forzadas ya no se practicaban como método de reclutamiento porque la cuestión indígena había sido liquidada. Ahora bien, eso no había resuelto el problema del gaucho y a Hernández le hubiera resultado difícil prolongar el poema insertando pacíficamente a Fierro en un nuevo orden que no era tal. ¿Cómo hacerlo sin invalidar la "Ida"? Y además: ¿escribir la segunda parte reiterando los infortunios de Martín Fierro y sus enfrentamientos con la justicia? La colocación política de Hernández ya no era la misma de siete años atrás y la perspectiva de que una acción legislativa reformara la situación parecía abrirse ante sus ojos.

De este nudo de cuestiones Martínez Estrada derivará el carácter de la "Vuelta" o, más bien, su imposibilidad, ya que la segunda parte del poema resultará en lo esencial un paréntesis para una nueva ida: Martín Fierro sólo se reúne con sus hijos para despedirse de ellos, después de haberlos escuchado y aconsejado.

Otra de las interrogaciones sobre las fracturas del texto tiene que ver con la función de Cruz: personaje doble de Martín Fierro para una lectura ingenua, es —en opinión de Martínez Estrada— su verdadero opuesto. Si Cruz habla, Fierro debe callar y el cambio de narradores, en el final de la "Ida", obedece a que, cuando Cruz termina de contar su historia, Fierro

no puede retomar la palabra y restablecer su supremacía narrativa sobre el poema. En este mismo registro de duplicación-oposición son analizadas las peripecias de la vida de Cruz: desdoblamiento cínico y vulgar —continúa Martínez Estrada— de la verdadera tragedia gaucha de Fierro.

Digamos, por último, que estas notas no han sabido escapar al carácter inorgánico de *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* o, mejor dicho, al modo en que se hallan dispersas en él sus mejores ideas. Si éstas tienen un punto de articulación es por su referencia a la tradición crítica contra la cual ha sido escrito el ensayo. Para Martínez Estrada, la historia de la crítica hernandiana constituía un capítulo central de la historia de la cultura argentina que era necesario impugnar. Después del juicio de los contemporáneos de Hernández, contestes en la veracidad del poema aunque no demasiado atraídos por su dimensión literaria, después del eclipse dentro del público que le sucederá y que durará hasta la primera década del siglo XX, se iniciará la operación cuya finalidad era la "transfiguración" del *Martin Fierro*. Contra esta tradición asimiladora escribirá Martínez Estrada: hacer del gaucho un arquetipo, un virtuoso héroe épico equivalía a canonizarlo para no hablar más. Escribir sobre *Martin Fierro* era para Martínez Estrada escribir también sobre su crítica, porque no había otro modo de devolver al poema todo su significado revulsivo.



Contorno en la cultura argentina

Hace 25 años, precisamente en noviembre de 1953, apareció en Buenos Aires el número 1 de una revista que se iba a constituir en centro de un conjunto de intelectuales —escritores, críticos, filósofos, políticos— cuya obra, por su originalidad y su anticonformismo, contribuiría a la definición de dos décadas de la cultura argentina. Dirigida por Ismael y David Viñas durante los cuatro primeros números, se formó en septiembre de 1955 un comité de dirección al que se fueron incorporando, sucesivamente, Noé Jitrik, Adelaida Gligli, Ramón Alcalde, León Rozichner y, finalmente, en la última entrega, la número 9-10 de abril de 1959, Adolfo Prieto. El programa de *Contorno* se articulaba en dos direcciones principales: la de la revisión, desde una óptica nacional-democrática, de la literatura y la cultura argentinas; y la del análisis de las dos formaciones políticas que habían definido (y seguirían definiendo) el campo socio-político antes y después de 1955: el peronismo, al que se le consagra el número 7-8 de julio de 1956, y el frondizismo, tema del último número de *Contorno*.

Son clásicos ya de la crítica de la literatura nacional los trabajos dedicados a Roberto Arlt (número 2), Martínez Estrada (número 4) y la novela argentina (número 5-6). La polémica con la cultura oligárquica, expresada en *Sur* y Victoria Ocampo, o la recolocación de la figura de Martínez Estrada en el pensamiento argentino (recolocación que conservaba, al mismo tiempo, un campo problemático que los hombres de *Contorno* compartieron con el autor de *Radiografía de la Pampa*) fueron, en aquellos años del cincuenta, desprejuiciados, perspicaces y novedosos. Hoy mantienen no sólo un carácter documental o arqueológico: por el contrario, la validez del programa de *Contorno* respecto de la revisión crítica del pensamiento, la literatura y la política nacionales, si bien ha tenido, en el campo de la cultura, continuadores escasos, sigue vigente. Punto de vista ha recopilado para este cuarto de siglo que nos separa y nos enlaza con *Contorno*, dos de sus ensayos que, aparecidos con las firmas de Gabriel Conte Reyes y Marta C. Molinari, es probable que fueran escritos por David e Ismael Viñas respectivamente. "La mentira de Roberto Arlt" fue publicado en el número 2, de mayo de 1954; "Manuel Gálvez: el realismo impenitente", en el 3, de septiembre del mismo año.

La mentira de Arlt

En todo empequeñecimiento (hasta en los Libros) hay una garantía de salvación aunque no sea nada más que por el hecho de que nadie se animará a humillar aún más al que espontáneamente

lo hace, sino que por el contrario, intentará ser generoso otorgándole una mayor medida de la que él mismo se asigna. Pero además de esta confianza en la caridad de los otros, existe otra certeza que únicamente estriba en el que se humilla, en la medida en que al declarar "No soy nada", establece

tácita e irreductiblemente la presencia del sujeto. La presencia y lo intransferible de su calidad. Porque el que se humilla, no acrecienta el mérito de los demás, sino que intenta disminuir los propios. Habla constantemente de sí, de sus errores, de sus cosas, de lo que esas cosas le parecen. Y lo que es más significativo, en ningún momento intenta cambiarse por mejorarse. "Siempre soy más de lo que admito", podría escribirse en la espalda de los que se humillan, agregándose: "Y no me cambio por nadie".

Y de esta manera actúa Arlt:

"¿Cuántas veces he deseado trabajar una novela, que como las de Flaubert, se compusiera de panorámicos lienzos", declara con tono melancólico en el prólogo de *Los lanzallamas*. "Me hubiera agradado ofrecerte una novela amable como una nube sonrosada", insiste en la dedicatoria de *El jorobadito*. Arlt se humilla: "Se dice de mí que escribo mal". Está admitiendo su pecado, exhibiendo su oscura culpa. Podría haber dicho: "Quise ser aquello y no puedo. He caído irremisiblemente". Pero ante estas palabras la pregunta se impone: "¿Quiénes son los santos, los que han hecho bien, los perfectos?". Y el mismo Arlt los señala: "No tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus familias". Y en esto se evidencia la mentira de Arlt que marca el límite de su autohumillación. Se postró para que "los otros" crecieran, pero a condición de que se condenaran, porque su salvación y su falsa humildad es

una emboscada, la agachada en la que parece murmurar por lo bajo: "Sí, sí, ellos son los perfectos, los sin-pecado, pero nadie los tiene en cuenta". La oscura vanidad de la mujer fea que se ve asediada por los hombres. La vanidad que corretea entre las líneas de esas dos declaraciones en las que parece golpearse el pecho, pero en las que realmente está henchido de orgullosa, de terca seguridad: "Soy el pecador, pero me aman. Soy el desdichado, pero vivo. Soy. Soy."

Y estas concesiones a un ideal que no es suyo, configuran —sin-ceras o irónicas, conscientes o involuntarias— una mentira, una quiebra interna que marcará su faena desesperada. Y a pesar de sus constantes afirmaciones de fe en sí mismo —aún por ese reiterar confianza en voz tan alta que parece acusar una fe vacilante—, esa hendidura, esa contradicción, interviene como materia de empobrecimiento y de desorientación, embotellando y desvirtuando la sinceridad propuesta.

Arlt, que odia el orden del mundo que lo rodea, el cosmos en que se ha visto ingresado, acepta y acata nuevos valores elaborados por ese mundo y que forman parte de su orden: su estética, su moral, sus principios.

Hasta donde su obra es un explorar sañudo de sí mismo, tal vacilación acrecienta la tensión expresada por esta exacerbación y otras facetas a su exasperado frenesí expositivo. Pero esa virtud, que lo enriquece como confesión y como aumento de tensiones, apareja riesgos que Arlt no salva ni elude, y en los que, por el contrario, cae. El primero es que, cabalgando sus otras desorientaciones, aumenta el caos en que se mueve, y cuya masa lo aplasta y se le escapa de las manos diluyéndolo y desorbitándolo, en tanta medida cuanto no sabe manejar su interés y superar el material autobiográfico. El otro, es la desviación a que lo somete, introduciendo esta vacilación, esta insinceridad, en el alma de su obra, en el espíritu de sus personajes, y cegándolo para la aprehensión del drama abisal cuya intuición ronda sin lograrlo. Su frenesí de buceo llega así a engastarse en desplantes cuya necesidad le parece a él

mismo transitoria, casi monstruosa. Toda su obra principal, su discurso, sus criaturas, son una convocación de frenesí negativo: un exasperado exorcismo para levantar una vida en contra, seres vivos en contra de la vida jerarquizada que lo rodea. Un invocación al asco, a la abyección, a la teratología que apela a la disolución del mundo por el propio aniquilamiento. Sus personajes reciben la hibridez sentimental de Arlt, y a pesar de que su destino particular se cumple, repiten su indecisión como un alzamiento contra la vida que les proponen; afirmada su existencia en retorcida negación, mienten sin embargo (tanto Erdosain como el narrador de *Las fieras*, como el de *Ester Primavera*) nostalgia de la vida noble, de la pureza, de la belleza, de esa normalidad, y no quieren, no inventan otra. Se torturan y atomizan en sueños, en gestos gratuitos que los desgarran. Y terminan deleitándose en su miseria, en su disolución en su vía canalla y suicida. Esas hileras maniáticas de rufianes, ladrones y prostitutas, de pederastas y de asesinos no intentan salir de sí: se complacen en mentirse un querer salir, en negarse, en destruirse hoscamente, entregados al reconocimiento de la superioridad del mundo contra el que se levantaron. Esa concesión de Arlt, que utilizada como dato inmediato aprehendido y expuesto directamente (*fresco*, podríamos decir) es una riqueza real, se va instalando cada vez más ampliamente en su obra, impidiendo la búsqueda sincera, propiciando el uso de recetas, de fórmulas meramente intelectuales. La primitiva intuición se mecaniza, repitiéndose en disecciones eficaces, en una reiteración de figuras y situaciones de delirio, desmenuzada la invocación, dispersada la creación en deambulares frenéticos, en insistencias verbales, en negaciones, en diluciones oníricas. La inspiración de Arlt, abundosa de material hasta el mareo, a veces indiscriminado, se recarga entonces de episodios, de simbologías verbalistas, de un realismo machacón y onanista, meramente pornográfico, embotellado en meandros y hechos espasmódicos, al servicio de una mecánica terrorista que acumula gorduras flácidas,

CATALOGOS SRL

Distribuidores de libros - Importación/Exportación

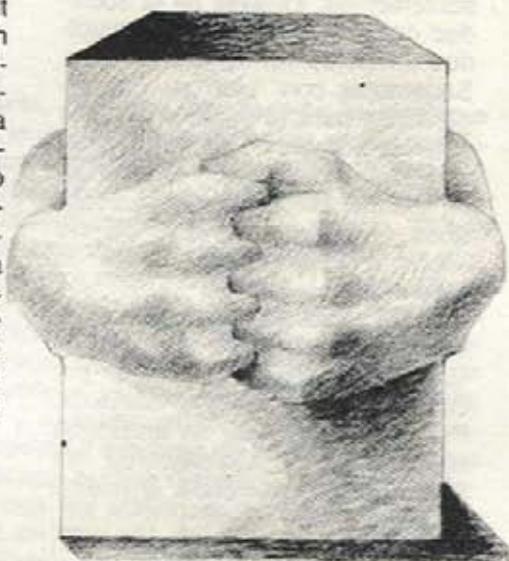
EDITORIAL FUNDAMENTOS (España)

ANALES DE PSICOTERAPIA

1. Psicoterapias y psicoanálisis existenciales
 2. La Catarsis
 3. Terapias de descondicionamiento
 5. El sueño
- M. COHEN:** Manual para una sociología del lenguaje
F. CHATELET: La filosofía de los profesores
F. H. GEORGE: Introducción a la semántica
A. R. LURIA: Lenguaje y comportamiento
M. D. MATISSON: Familia e institución escolar
P. NIZAN: Los materialistas de la antigüedad
R. M. SALAS: Población: una opción internacional
F. TOSQUELLES: Estructura y reeducación terapéutica
A. ARTAUD: Cartas desde Rodez (2 vols.)
F. CHATELET y J. GALARD: La muerte de las Bellas Artes
M. GORKI: La vida de Klim Samguin (7 vols.)
S. M. GREENFIELD: Valle Inclán. Anatomía de un teatro problemático
LOS HERMANOS MARX: Sopa de ganso Naderías
N. MAILER: Maidstone (seguido de "Un curso de realización cinematográfica")
N. SIMSOLO: Jerry Lewis
DZIGA VERTOV: El cine ojo
J. AGUIRRE: Anti-cine
P. L. MONDEJAR: Poesía de la negritud
A. WESKER: La cocina
A. BRETON: Magia cotidiana
BARTHES y otros: Severo Sarduy
T. CARLYLE: Sartor Resartus
J. DERRIDA: La disseminación
REVISTA ESPIRAL
 Nº 2 - Juan sin tierra
 Nº 3 - La casa de la ficción
 Nº 4 - Avances
VARGAS LLOSA, C FUENTES y otros: Juan Goytisolo
J. LEZAMA LIMA: Paradiso (3ª ed.)
H. MELVILLE: El timador
H. MELVILLE: Israel Potter
NOVALIS: La Enciclopedia
GREGORICH y otros: Guillermo Cabrera Infante
OCTAVIO PAZ: Transparencias Teatro de signos
JOHN BARTH: Quimera
SEVERO SARDUY: Para la voz (La playa, La caída, Relato, Los Matadores de Hormigas)
W. THACKERAY: Barry Lyndon

de pesadilla, sobre un esqueleto minimizado. La mentira que Art aceptó o se permitió, termina desconcertando el impulso primitivo, la intuición que lo nutria, dislocándolo y obligándolo a insistir en calcomanías insatisfechas, resignadas ya, y torvas. Tal vez por haberlo advertido, abandonó Art la novela (definitivamente, según dicen) probando renovar en el teatro el lenguaje que se le iba tornando un instrumento preciosista al servicio de una galería de horrores. El coraje de ese vuelco, no sabremos ya nunca si hubiera superado el planteo expreso y consciente de los *temas* que conocía desde siempre. Ya no sabremos nunca si había de superar ese mecanismo un poco demasiado evidente, en mayor distancia de soltura e intuición de la que va de 300 millones a *La isla desierta*.

Gabriel Conte Reyes



novela, hubo manifestaciones callejeras en la ciudad de Paraná.

La revista, *Ideas*, fue considerada órgano de la generación 900. En 1913 se le había dado el Premio Municipal. El Primer Premio Nacional le fue adjudicado en 1932. Valery Larbaud hablaba de él como de uno de los dos o tres escritores representativos de la novela rioplatense. Al mismo tiempo, sus obras eran populares: algunas de ellas alcanzaron una expansión sólo superada por *Stella* o por las novelas de Hugo Wast.

Parecería, pues, que en él se ha dado un hecho casi inusitado en nuestras letras: el de un escritor que al mismo tiempo es considerado tal "por los cultos y por la multitud".

Pero el "caso" Gálvez ofrece circunstancias ni siquiera apuntadas con esa conclusión. Pues podría hablarse de la evolución de Gálvez. O mejor, de las evoluciones. Una, la de Gálvez. Otra, la de la opinión sobre Gálvez.

Cuando Gálvez aparece en la novela lo hace tomando partido estético y político. Frente al modernismo más o menos parnasiano, pero en todo caso muy ornamental de un Chiappori, practica un arte realista, pe-

gado a la descripción de un mundo cotidiano, triste y oscuro, desaliñado de estilo, sin preocupaciones de Belleza. Aun dentro de nuestro realismo, sus novelas ocupan un lugar especial: no es el realismo objetivo, desinteresado, sino militante, cargado de intención, y, a la vez, cerca del naturalismo zoliano. Sus libros describen minuciosamente las miserias argentinas, se lamentan de ellas, las denuncian, habla de "culpa social", de "proletarios", de "injusticias", de imperialismo, de revolución, de Aurora. El folletín de "La Vanguardia" lo recoge.

Pero poco a poco va cambiando. Primeramente, el realismo se mantiene, pero va perdiendo la intención. Finalmente, ésta cambia: el revolucionario se hace tradicionalista; el comefrailes, católico; el rebelde contra la autoridad, panegirista de los hombres fuertes. Una sola denuncia permanece: Gálvez continúa predicando el antiimperialismo, pero ahora en esa postura particular, adoptada por esos años como posición política argentina y que se llamó nacionalismo. Simultáneamente, su realismo se muda en costumbrismo, su prosa se hace un poco más aliñada, más "española". Es decir, deja de escribir historias de prostitutas, de poetas pobres y de empleados, de niños bien encanallados y de idealistas, abandona el voseo y el diálogo de arrabal, y, después de algunas novelas históricas que le valen el Premio Mitre, escribe historias morales y novelas religiosas o biografías periodísticas, hábiles pero contrahechas.

Mientras tanto, la crítica y el público "culto" le vuelven la espalda. Se lo termina por considerar un folletinero, "un narrador popular que no cuenta para la literatura", se lo encaja al lado de Hugo Wast y se lo mira más como un fenómeno social que como un fenómeno literario. Su misma popularidad ha disminuido. En realidad, la que hoy tiene se basa mucho más sobre sus biografías —bien logradas para la venta— que sobre el resto de su obra. Sus versos nadie los recuerda. La revista *Ideas* nos parece un catálogo de lugares comunes. Sus ensayos nos abruma de ramplonería y de suficiencia roma. Sus últimas novelas nos parecen aptas tan sólo para pre-

Manuel Gálvez: el realismo impenitente

En 1914, cuando Gálvez publicó *La maestra normal*, su primera

mios de religión en las escuelas. Y, sin embargo, tenemos la sensación de que somos injustos, de que Gálvez es más novelista de lo que nos parece. Algunos, incluso, han llegado a mencionarlo —en 1954— como el mejor novelista argentino. Sabemos que esto último no es cierto, que esa opinión obedece a razones extraliterarias, pero, de todos modos, encontramos algo en Gálvez que no nos permite desecharlo. En sus primeras novelas hay algo que, a pesar de todo, se impone. ¿Qué? Es difícil determinarlo. No es su denuncia, que nos parece débil y exagerada, retórica, y que, en todo caso, se encuentra en muchos libelistas más eficaces. No es su realismo, siempre vacilante, casi siempre cursi. Lo releemos cuidadosamente: el balance no parece dejar dudas. El lugar común es el alimento habitual de Gálvez. Socialista o derechista, progresista o reaccionario, ateo o católico, siempre usa un bagaje de ideas manoseadas, de opiniones de confección y de catecismo pardo. En el fondo, nunca ha cambiado. Apostrofará a la sociedad o hará aparecer al diablo, pero sólo serán las fórmulas externas lo que modifica, y de esas fórmulas siempre usará lo más grueso. Su visión del mundo, poblado de ángeles y de demonios, de almas buenas y de fuerzas malignas, no cambiará. Su apreciación de una aristocracia de cuna sólo se irá haciendo más explícita con el tiempo; siempre sabrá la distinción entre "verdadera aristocracia" y "gente bien", entre "gente bien" y la otra. Pasará de Zola al confesionario: siempre traducirá "realismo" por "sexo". Es decir, participará de todos los prejuicios, de todos los sentimientos irracionales de su medio: sólo los formulará de diversos modos, en tanto los reciba así establecidos de alguna parte que, ésa sí, elegirá por creerla la más adecuada.

Su nacionalismo dejará de ser grandilocuente, romántico y socialista, pero siempre se mantendrá como una veta irracional, nutrida en la reacción frente a lo externo.

Su estilo permanecerá siempre basto o afectado y cursi, alumbrado por frases de banal rebuscamiento, o ramplón, empedrado de frases hechas.

Siempre opinará en sus nove-

las. Siempre lo hará desastrosamente y del modo más inoportuno.

Finalmente, las psicologías de sus personajes (algunas de sus novelas fueron clasificadas como "sicológicas"), son convencionales y absurdas: prostitutas siempre desgraciadas, llenas de buenos sentimientos; jóvenes de la sociedad depravadas; niños bien perdidos e inútiles, en su época rojiza. Sacerdotes con "toda su vida organizada para el servicio de Dios y de los hombres", después. ¿Hay algo más increíble que Monsalvat, en *Nacha Regules*, de cuarenta años, abogado, aprendiendo asombradamente que existe la trata de blancas?

Y sin embargo, ese mismo balance nos asegura que no todo en Gálvez es negativo. No es, por cierto, nuestro mejor novelista. Pero algo existe allí. Se encuentra en la línea de Cambaceres, de Arlt, donde una novela argentina es posible. ¿Por qué?

Algunas primeras virtudes son señalables. Su eficacia narrativa, la capacidad de mover el relato aun a través de sus debilidades formales, de las situaciones melodramáticas, hasta a través de sus fastidiosas historias religiosas. El tiempo sucede en sus páginas, y en ese tiempo pasa algo. Su mismo estilo se hace a ratos cortado y eficaz.

Luego, frente al arte literario en que abunda nuestra novelística, muerto al nacer, nacido para las antologías, sus obras representan el acierto primario, el arte realista, que cuidadosamente levanta un esquiocidio del natural. Frente a aquel arte bizantino, literatura de literatura, éste es el primer paso —el de la humildad— exigible.

Pero todo eso no basta —ni aun en una literatura tan modesta como la nuestra— para compensar el resto. Con todo eso no se logra más que un hábil repostero literario. Y Gálvez es más que eso:

Primero, está el lenguaje: A pesar de su falta de habilidad consciente, a pesar de su pobreza, sentimos que usa para novelar la lengua de todos los días; este idioma a medias bastardado, a medias recreado que tenemos los argentinos. No es que, únicamente, patoteros y compadritos hablen vulgar y de vos (y ya es algo). Ni

aun que ese idioma del diálogo se extienda a todos los personajes (lo que no es del todo exacto). Es que el autor mismo utiliza nuestra habla, su habla natural e inconsciente. Cierta que hacia sus últimas obras se ha ido españolizando, puliendo su lenguaje —y matándolo. Pero no es a esas obras que nos referimos. Cierta es que, a veces, sus personajes —cuando hablan en puros, en buenos— se españolizan hasta el tuteo. Pero esa vacilación y esa vergüenza no llegan a anular el lenguaje de fondo auténtico. Mantenido en los límites de su mediocridad, sin construir nada sobre el lenguaje hablado, pero allí está, mostrenco, pero vivo. Apto para ser instrumentalizado como lo será luego por Arlt.

Y ese lenguaje corresponde al mundo que pinta: pueblos y ciudades, calle y barrios, que nosotros utilizamos. Cierta que ese dato material —como el uso del vos— no es de por sí motivo para justificar una novela. Pero da la base que la hace posible. Da la posibilidad mínima para un arte que no sea falso y postizo. Y algo de eso existe en Gálvez: de *La maestra normal*, de *Nacha Regules*, de *Historia de Arrabal*, de algún otro de sus libros, se desprende a ratos un olor a humanidad, triste, pegajoso, que reconocemos. Una vida que, por cierto, excede las intenciones de Gálvez; sin elaboración, pero verdadera. Es en ese sentido (tal como para Carriego) que se puede decir que en él está, en borrador, un principio de nuestra literatura. Eso comprende, más que los datos reales que nos trasmite, cierta forma de sentirlos, de palpar la vida, de pertenecer a ella, que nada tiene que ver ni con las filosofías que ha ido adoptando, ni con las que él puede creer sus opiniones, sino con algo más elemental, más cerca de la raíz: de ese gusto turbio, sentimental, que hace de sus novelas algo más cerca del dato aprovechable que de la obra expresiva de los datos de su contorno. Es decir, que su obra, como la de Carriego, como el tango, es más bien señal —o parte— de la realidad nuestra aprovechable estéticamente, que arte que haya utilizado esa realidad.

MARTA C. MOLINARI

Enrique Lihn: "Cada cual tiene sus ilusiones"

Aparentemente contradictorio, con una despiadada lucidez que lo lleva a cuestionar su oficio, la inserción del escritor en las sociedades latinoamericanas, Enrique Lihn viajó desde Chile a Buenos Aires trayendo Lihn y Pompier, libro que, si la tradicional división en géneros lo permitiera, puede clasificarse dentro de la poesía. Difícil tarea, ya que Lihn amenaza permanentemente esta tradición: La miquilla de las pobres esferas y La pieza oscura bordean la narratividad, mientras que sus cuentos Agua de arroz, y sobre todo su novela La orquesta de cristal abordan el peligroso sendero del silencio. Ganador de la beca Guggenheim —su viaje a la Argentina es preliminar de uno más vasto alrededor del mundo—, afirma: "A falta de otra salida, creo que me he propuesto, una y otra vez, poner de relieve, por medio de las palabras —sin concederle a ninguna de ellas un privilegio especial— ese silencio que amenaza a todo discurso, desde adentro. No soy un hombre de fe; los mitos me abruman; desconfío hasta de mi propia ideología en el punto en que ella tiende, como cualquiera otra, a profesarse como una religión o a segregar una mitología. De todo ello habla, como puede, lo que escribo".

P de V: Tu última novela, *La orquesta de cristal*, introduce un cambio respecto de tu obra anterior, en la que, por un lado, una poesía más bien narrativa cuestionaba la lírica tradicional, y, en relatos como los de *Agua de arroz*, se buscaba una expresión de la realidad circundante. ¿Cómo se explica este cambio?

LIHN: Intento en este libro que una sucesión de cronistas, al citar un texto futuro —la novela que los incluye— escriban la sinfonía inaudible, la sinfonía del Amor Absoluto. En realidad, las crónicas se reflejan mutuamente distorsionándose entre sí, y esos textos son meros pretextos: los tales cronistas se sirven de la Orquesta de Cristal para ventilar asuntos que nada tienen que ver con el concierto mudo. Hablan de lo que callan, despreocupados de lo que dicen o escriben.

P de V: ¿Cómo se instala este texto dentro del sistema literario latinoamericano?

LIHN: El tecto es experimental y se emplaza en las antípodas del estilo best-seller, del documento estremecedor y de venta fácil. Hago hiperliteratura, y lo que triunfa en las librerías es lo que

viene del cine comercial o va hacia él, el periodismo sensacionalista, etc. Lo que se consume más y más en forma de libro y bajo la especie de géneros literarios, es menos y menos literatura. Es la expresión formalista de un inconsciente colectivo "rigidamente codificado". Creo que digo todo esto para incentivar la circulación de mi libro y para justificar su mala venta.

P de V: ¿Y particularmente en Chile?

LIHN: A Chile mismo, donde —no por azar— fue escrito, ni siquiera llegaron ejemplares, lo cual, quizás, tampoco sea obra del azar. No hago una literatura conformista pero tampoco comprometida: pretendo liberarla de las ilusiones del realismo, desentramarla de la máquina ideológica, devoradora de escrituras. En otras palabras, como escritor me va mal. Lo cual me ha suscitado —hasta ahora— un resentimiento productivo, positivo a lo menos para mí: cada cual tiene sus ilusiones.

P de V: Esta perspectiva de tu obra actual, ¿de qué forma se conecta con las teorías literarias europeas?

LIHN: No es que funde demasiado el texto en la teoría, porque eso es prácticamente imposible, las utilizo más como ingrediente. Claro que en el momento que tú escribes todo hace eco. Es cierto que, por mi práctica de profesor de literatura estoy acostumbrado a desmontar un texto hasta develar sus significados más ocultos.

P de V: ¿Continúa la novela que estás escribiendo esta actitud experimental?

LIHN: Bueno, la novela está terminada ya. Es un texto que se aboca a la narración prescindiendo o casi, de la anécdota o la historia. Lo que ocurre en *El arte de la palabra* —su título—, sólo es un pretexto para el despliegue del discurso y de la escritura. No importa lo que se cuenta sino quiénes y cómo lo hacen. Algunos de los personajes de *La orquesta de cristal* vuelven al redondeo de la palabra, particularmente el entusiasta anciano valetudinario Gerardo de Pompier: un fantasma que se mantiene ligado a la vida por medio de la retórica. Representa toda la caducidad mental y vital de la que es capaz Hispanoamérica, con su reconocida afición por una concepción meramente verbal del mundo. Logoreo. La historia —en la novela— cuenta cómo un grupo de escritores falsos se reúnen en un país imposible e invivible —la república independiente de Miranda, que inventó Buñuel en *El discreto encanto de la burguesía*— para hacer una vida de escarabajos eloquentes: los ya conocidos congresos de escritores.

P de V: ¿Planteas entonces una nueva relación del signo con sus posibilidades de comunicación?

LIHN: Es muy sabido que el hombre es hablado por el lenguaje, y que la palabra no sirve casi nunca para comunicarse. Es un modo de ocultamiento, una forma de evasión, un ruido que se confunde con el silencio, una producción de signos-síntomas encargados de asociar lo que se dice a lo que no se dice. Este es el espacio lingüístico-geográfico de *El arte de la palabra*: un lugar donde se habla por hablar, una isla de papel. Esto es, un continente y probablemente el mundo.

Josefina Delgado y Carlos Martínez

JORGE AMADO

Losada,
en su colección
Novelistas de
Nuestra Epoca
ha publicado
las siguientes obras de
Jorge Amado:

Cacao - Sudor
Mar muerto
Capitanes de la arena
Romancero de
Castro Alves
Gabriela, clavo y canela
Doña Flor
y sus dos maridos
Tienda de los milagros
Teresa Batista
cansada de guerra

Ahora incorpora
sus dos títulos
más recientes:

El gato Manchado
y la golondrina Sinhá:
una historia de amor.
Ilustrado por Carybé

Tieta de Agreste,
pastora de cabras.

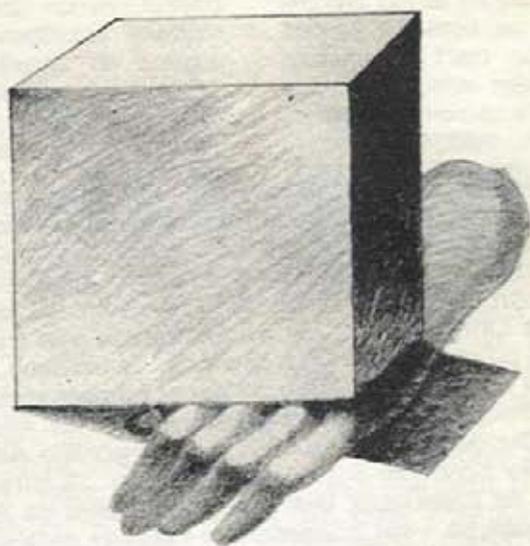
La última
y más exitosa novela
del escritor brasileño.



**EDITORIAL
LOSADA S.A.**

Alsina 1131 - Buenos Aires

LIHN Y POMPIER (fragmento)



Preocupado empíricamente de lo que se escapa a la experiencia inmediata,
pero enemigo mortal de la metafísica y de la teología dogmática,
soy materialmente trascendente.
Creo que el otro mundo es éste, y que entre este mundo y el otro
existe sólo una diferencia de grado.
Mi fantasma de carne y hueso se me aparece cuando me miro al espejo.
Por muy difícil que sea, no puedo temblar ante la propia sombra en tales
o cuales momentos
procedentes de un oscuro pasado:
ésta no es una buena razón para dejarse invadir por una vaga impresión
del más allá.
De lo que se trata, señores, es de aclarar las ideas:
"Les idées sont des êtres vivants",
la vida definitiva ante la cual la vida ordinaria es el supuesto privilegio de
los cuchufletas y pelagallos,
y que constituye una finalidad absoluta:
Vida eminentemente superior, por obra del progreso indefinido de nuestra
alma material
enlazada a este mundo que la nutre por la raíz de ese lazo consanguíneo.
Los cuerpos son almas de distinta cepa; esto es, existen distintos tipos
de espíritus, semejanzas o diferencias morales entre ellos,
y el gusto de reunirse de acuerdo con sus gustos e inclinaciones, lo que
explicaría la virtud y el genio hereditario de ciertas familias.
Las almas de menor cuantía, condenadas a la inferioridad material y a su
evaporación ulterior,
por alguna razón viven en la estrechez:
Plantas perecederas de una sola estación, ellas reciben de la tierra lo
estrictamente necesario.
Pero la opulencia de por sí no garantiza la perfección de la materia,
sinónimo sencillamente de la elevación del espíritu;
a la aristocracia del espíritu, esa categoría última, no la afectan las
diferencias de clases,
en lo que se refiere a sus enojosos detalles, por lo menos.
A mí que me arrojen el guante todos los tontitos de las mejores familias,
y admito la imputación de irrealidad fabulada en mí contra por los
resentidos sociales.

Relectura de Tolstói

Jaime Rest

Punto de vista pidió al crítico y profesor argentino Jaime Rest, cuyo excelente prólogo precede la edición, por Librerías Fausto, de una selección de los cuentos de Tolstói, este texto donde la reflexión sobre la narrativa tolstoiana se entrelaza con un comentario sobre las posibilidades y los límites del género de ficción.

A ciento cincuenta años de su nacimiento y casi setenta de su muerte, la actualidad de Tolstói es una de las pocas que al presente subsisten indiscutidas entre las de aquellos narradores que sobresalieron en el siglo XIX europeo. Acaso la obra que ha constituido el mejor fundamento de su fama, *Guerra y paz*, se ha vuelto excesivamente larga por igual para editores y lectores, pero es una de las contadas muestras del torrentoso género que se practicó en la centuria pasada aún digna de una consideración sería por todo lo que nos dice acerca de lo que la novela fue y también de lo que habría de llegar a ser. La reflexión sobre la naturaleza específica de la ficción que se desprende de la elaborada y magistral exploración que el autor hace de los presupuestos narrativos y los calculados artificios de que se valió para alcanzar una imagen más exacta de la vida y para superar ese efecto de "cuento de hadas" en que toda novela acaba por recaer a causa del "final definitivo" en que suele desembocar lo muestran a Tolstói como una figura decisiva, acaso sólo comparable a la de Sterne, por lo que respecta a la conciencia de sí mismo que ha logrado el género novelesco, al caudal de iluminación metalingüística con que se ha conseguido esclarecerlo. Tal vez apenas menos relevante sea *Ana Karénina*, con su incisiva disección de una sociedad en la que el encubrimiento y la simulación se habían convertido en exitosos sucedáneos de autenticidad moral y de espíritu crítico.

Aunque bastaría la destreza exhibida por Tolstói en estas novelas memorables para recordarlo como una de las personalidades más cabales de la narrativa tanto

por el dominio y conciencia de los procedimientos cuanto por la sagacidad en la observación social, es indispensable tener presente que también fue un precursor en lo que se refiere a la dimensión misma del relato. Sus obras más ambiciosas y monumentales se reducen a sólo tres —si se agrega *Resurrección*—, de las cuales por lo menos las dos mencionadas en primer término resultan indispensables para explicar y comprender las renovaciones poéticas en la ficción de nuestro tiempo. Pero la abundancia de piezas de extensión menor es casi inagotable, y en ellas, al intentarse una relectura en nuestros días, es posible discernir muchas que han conservado plena actualidad e inclusive algunas que son ejemplares como modelos de concepción artística, de riqueza de niveles de significación, de agudeza en el enfoque de la existencia humana, cuya vitalidad resulta inigualada y sorprendente.

En el vasto ciclo de *nouvelles* y cuentos que produjo el escritor ruso a lo largo de su extensa trayectoria literaria hay algunas piezas que, de manera muy especial, sugieren al lector de nuestros días posibilidades de interpretación bastante imprevistas. Tal como cierta vez sugirió Borges, la escritura de cualquier texto siempre es provisional o, mejor aún *potencial*; la versión definitiva o, más exactamente, *actual* corresponde al lector, que cierra el proceso de instauración de la obra poética agregándole su propia experiencia de la literatura. La validez de este esquema es, sin duda, muy cierta en el caso particular de Tolstói. Casi no es imaginable un reconocimiento de *La vestisca* —compuesta en 1856!— sin llegar a la conclusión de

que esta pieza es de algún modo precursora de técnicas utilizadas en la narrativa presente, en la que sobresalen la formulación "objetiva" de los sucesos expuestos, la índole innominada del narrador y protagonista, el efecto calidoscópico de la historia, con sus trineos que surgen y desaparecen en medio de la tormenta, o la construcción fragmentaria del relato, del que están ausentes las habituales explicaciones iniciales y finales acerca de la procedencia, destino y propósito del viaje. Memorar los nombres de Alain Robbe-Grillet y de Samuel Beckett se vuelve tentador, quizás inevitable.

También en la obra tardía de Tolstói, posterior a su explícito repudio de la literatura, es posible hallar narraciones significativamente actuales por sus procedimientos y reflexiones. Entre ellas cabe mencionar *El demonio* y *El padre Sérguui*, pero tal vez ninguna tan representativa como *La muerte de Iván Ilich*, centrada en una situación a la vez ambigua e inexorable que ofrece en su intrínseco patetismo —que no requiere en absoluto ser enfatizado— una exploración de la incertidumbre y el contrasentido que parecen haber sido tan caros a Kafka o Camus. La forma en que la narración evoca la más dura prueba que nos aguarda no pretende consolar al lector con simplificaciones fáciles o vanamente alentadoras: la muerte es un enigma irremediable, una suerte de deslumbramiento en que naufraga cualquier esperanza que se abrigue, convertida en desesperado manoteo en el vacío. Según Tolstói nada en absoluto podrá distraernos en el momento del salto al abismo que entraña la culminación de toda existencia, sin que haya promesas o vindicaciones de especie alguna. Por consiguiente, de cuanto se ha escrito sobre el asunto antes o después nada proporciona respuesta tan extremada como la que enuncia este relato: nada exhibe tal lucidez y precisión al evocar el desamparo que circunda tantos afanes, nada habla en términos tan inequívocos del absurdo en que transcurre esta agitada espera que denominamos vida.

Antropología e historia de vida

Alvaro Estrada. *Vida de María Sabina, la sabia de los hongos (con la traducción de cantos chamánicos mazatecos, cantados por María Sabina)*. Presentación de Gordon Wasson, México, Siglo veintiuno editores, 1977, 168 págs.

Varios son los aspectos de interés que presenta el estudio del chamanismo: su papel en la historia de las religiones; su carácter especializado dentro de las prácticas religiosas de diversos pueblos; la incógnita de su gran dispersión inserta, con fortísimas coincidencias, en grupos de variada organización sociopolítica; su atracción en el campo de la psicología y la parapsicología; a veces —como en el caso que nos ocupa— el uso no adictivo de alucinógenos; el conocimiento del concepto de salud, enfermedad y terapia en pueblos no occidentales, etc.

En algunos de estos temas, no son pocos los elementos valiosos que aporta la recopilación hecha por Alvaro Estrada sobre la vida de María Sabina, chamana mazateca de Huautla (norte del Estado de Oaxaca, México). Pero a ellos se agregan otros: la evidencia del poder destructivo que puede tener sobre un grupo la injerencia del investigador ajeno a él (no es el caso de Estrada), el descalabro que pueden provocar el sensacionalismo periodístico y la atracción suscitada en la patología de ciertos sectores producto de la desintegración de Occidente.

El método utilizado por Estrada es el de la "historia de vida", un camino que no por bastante transitado en antropología deja de acceder a excelentes datos aprovechables en una elaboración posterior. En los distintos autores que abordaron el método la segunda etapa ha presentado resultados diversos, o aun ha sido inexistente. Estrada, sencillamente, intenta en este libro dar testimonio de la vida de María Sabina, la *sabia de los hongos* (humilde personaje involuntariamente promovido en México, cuya real dimensión no fuera apreciada a fondo), proporcionar datos a etnólogos, etnomicólogos, etc. y dar una visión real al público sobre las auténticas características religiosas del pueblo mazateco (al que él pertenece), intentando con ello promover un mayor respeto hacia ellas (hecho vinculado, como se verá, a la invasión de *hippies* y drogadictos a la región). No hay mayor interés académico en el autor (que no es antropólogo sino ingeniero). El resultado, si escaso en complejas elucidaciones, es efectivo en su sencillez. Y si la vida de la octogenaria María Sabina no tiene sesgos aventureros como la del *cimarrón* Esteban Montejo de la *Biografía* recopilada por Barnett, ni es muy amplia en la descripción que hace de su sociedad en general, introduce en cambio con notable sencillez a un área especializada de la cultura, en general de difícil acceso, como es la de las experiencias místicas del chamanismo, inducidas en este caso por el consumo de hongos

alucinógenos: "Veo animales, como gigantescas serpientes, pero no les temo —dice la anciana—. No les temo porque también son criaturas de Dios. Aparecen animales extraños, jamás vistos en el asunto mundano. Nada de lo que enseñan los honguitos debe ser temido. [...] Pero yo nunca he visto los demonios, aunque para llegar adonde debo, paso por los dominios de la muerte. Me sumerjo y camino por abajo. Puedo buscar en las sombras y el silencio. Así llego donde las enfermedades están agazapadas. Muy abajo. Abajo de las raíces y del agua, del barro y de las piedras. Otras veces asciendo, muy arriba, arriba de las montañas y de las nubes. Al llegar adonde debo, miro a Dios y a Benito Juárez. Allí miro a las gentes buenas. Allí se ve todo."

Además de abundantes ejemplos de la vigencia de los valores de la mitología tradicional (la interpretación de la muerte del padre por ofensa involuntaria a una deidad, etc.), resulta de específico interés la descripción del uso de los hongos sagrados, sus distintos tipos, poderes y forma de consumo en el ritual de las "veladas". María Sabina explica ampliamente su uso terapéutico, bajo cuyos efectos los *sabios* diagnostican y curan.

Estas prácticas, de gran dispersión mesoamericana, se extienden con algunas variantes incluso hasta el SO de los EE.UU. (donde existen movimientos indígenas sincréticos de tipo profético-milenarista que combinan elementos bíblicos con el consumo ritual del *peyote* —la yema de un cactus que provoca visiones—) y hunden sus raíces en el pasado precolombino de la zona. Tienen también, como señala en la Presentación a

la obra el etnomicólogo norteamericano Gordon Wasson, notables paralelos en Siberia, región donde suelen verificarse los fenómenos más típicos de chamanismo.

Los hongos sagrados, llamados eufemísticamente *niños*, *niños santos*, etc. para evitar su verdadero nombre, dan a estos *sabios* el poder de la "contemplación universal" y el contacto con los seres míticos. Pero no se acude a ellos tras estas visiones en sí, sino tras el poder curativo, que es intransferible y otorgado por los seres míticos (es de peculiar interés la descripción de la revelación en el primer trance pasado por la chamana). Con todo, estos elementos de vieja cepa precolumbina presentan sincretismos (aunque quizá más superficiales que lo que impresionan a primera vista): la consideración de los hongos como "la sangre de Cristo", la enumeración de santos en las "letanías" del *Lenguaje* chamánico durante el trance, la presencia de imágenes marcan influencias de origen cristiano en peculiar interpretación. Al mismo tiempo resulta notable la asidua participación de los *sabios* —según revela María Sabina— en las hermandades de la Iglesia en la zona.

La vigencia de la figura de Benito Suárez, persistentemente nombrado por la *sabía*, ascendido a deidad que aparece con frecuencia en sus trances, nos lleva a reflexiones sobre los especiales vínculos de lo religioso y lo político en estos tipos de sociedades.

María Sabina comienza su celebridad fuera de su tierra a partir de sus primeras entrevistas con Gordon Wasson en 1955, quien publica sus experiencias en un libro dos años después, graba en 1958 una "velada" o sesión completa y trabaja sobre este material

con un equipo hasta 1974, en que aparece su segunda obra sobre la cuestión. Entre la aparición de ambos libros, además de la edición de un disco con el *Lenguaje* de la chamana, Wasson publica algunas notas en medios periodísticos y revistas especializadas. Pero a éstas siguió el tratamiento sensacionalista por parte de la prensa y luego un aluvión de mexicanos y extranjeros que, en contraste con el cuidadoso uso ritual, pautado y exclusivamente terapéutico, se abocaron a un desenfrenado consumo de un alucinógeno novedoso, potente y barato. En 1969 la situación culminó con razzias policiales a las que no escapó María Sabina, acusada de venta de drogas.

Aunque esto último no tuvo mayores consecuencias para la chamana, prontamente liberada ante su inocencia, los hechos tuvieron un costo mayor para los indígenas: la pérdida del poder curativo de los hongos al comenzar a ser usados profanamente, sin respeto por los cuidadosos detalles rituales. Es de notar que el uso de estos hongos, que producen fuertes alucinaciones visuales, olfativas y auditivas, no implica entre los mazatecos ningún tipo de drogadicción, recurriendo a ellos no por deseos de evasión patológica sino a pedido de los enfermos, con el solo fin terapéutico y sin crear ninguna forma de dependencia física ni psíquica, pudiendo pasar años sin probarlos, como resulta claro en los relatos de María Sabina. El acceso de los "rubios" (fuesen investigadores, drogadictos o *snoobs*) deterioró su poder: "[...] desde el momento en que llegaron los extranjeros a buscar a Dios, los *niños santos* perdieron su pureza. Perdieron su fuerza, los descompusieron. De ahora en adelante ya no servirán. No tiene

HISPAMERICA

dirige: Saúl Sosnowski
1402 ERSKINE ST.
TAKOMA PARK, MD. 20012 - U. S. A.
TEL. 301-434-3806

LIBROS DE HISPAMERICA

María Luisa Bastos, **Borges ante la crítica argentina: 1923-1960**, 356 p.

Hernán Vidal, **Literatura hispanoamericana e ideología liberal: Surgimiento y crisis**. (Una problemática sobre la dependencia en torno a la narrativa del boom), 120 p.

Saúl Sosnowski, **Borges y la Cábala: La búsqueda del Verbo**, 120 p.

Oscar Hahn, **Arte de morir** (poemas), Prólogo de Enrique Lihn, 180 p.

Queda un número reducido de ejemplares del Anejo 1° de **Hispanérica, Literatura latinoamericana e ideología de la dependencia**, que puede ser obtenido con la suscripción al año IV (1975) de la revista.

Suscripciones a **Hispanérica**, revista de literatura, tres números por año:

Individuales: u\$ 12.00

Bibliotecas: u\$ 18.00

Patrocinadores: u\$ 25.00 (sus nombres son mencionados en la revista)

TENEMOS
NUMEROS ATRASADOS

Toda la correspondencia debe ser dirigida a Saúl Sosnowski / **Hispanérica** 1402 Erskine Street / Takoma Park, Md. 20012 / U.S.A.

HISPAMERICA

remedio. Antes de Wasson, yo sentía que los niños santos me elevaban. Ya no lo siento así. La fuerza ha disminuido", dice la chamana. Y otro sabio dice a Estrada: "El Lenguaje ha sido descompuesto y es indescifrable para nosotros [...] ¡Ahora los hongos hablan *nguilé* (inglés)! [...] Los hongos tienen un espíritu divino, [...] llegó el extranjero y lo ahuyentó [...] Vaga sin rumbo por la atmósfera, anda metido entre las nubes. Y no sólo el espíritu divino fue profanado, sino también el de nosotros".

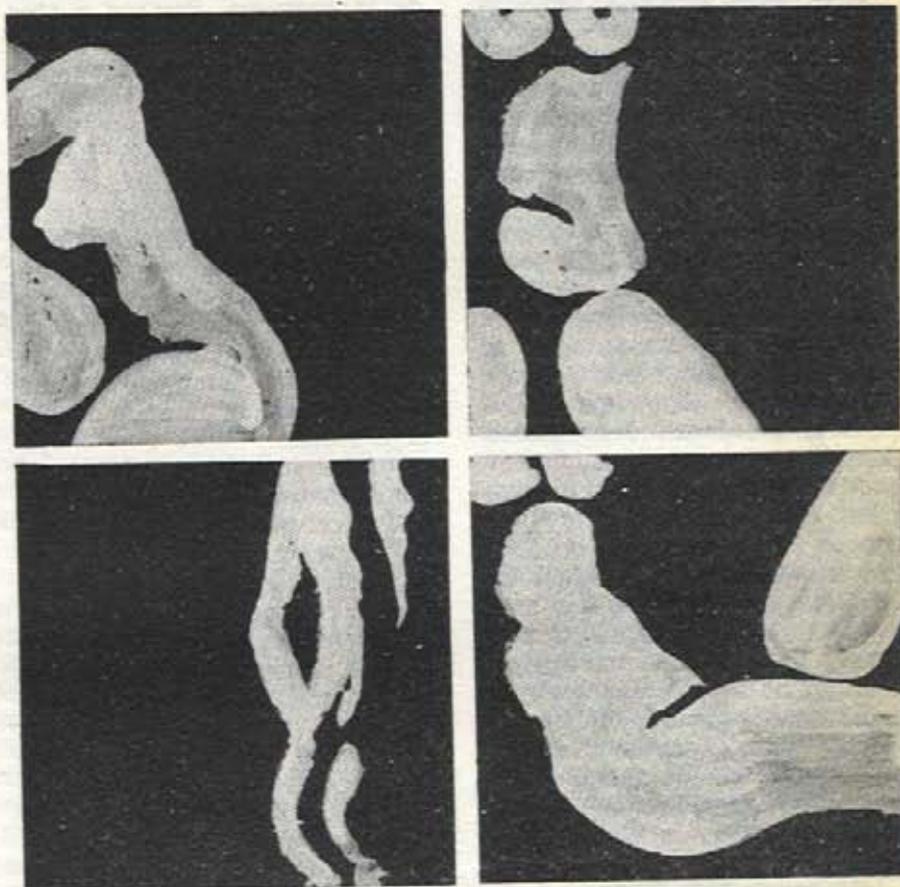
En la Presentación a la obra Gordon Wasson hace un explícito *mea culpa* al efecto, y en su descargo aduce haber optado conscientemente por rescatar un tipo de prácticas y conocimientos que hubieran durado un corto periodo para extinguirse igualmente pero sin registro, perdiéndose así para siempre. Si no se puede afirmar en realidad sea Wasson exclusivamente el causante del desastre posterior, y si resulta discutible la ética profesional a seguir en casos como éste, podemos ver claramente una más de las múltiples formas de matar y destruir —por una u otra causa— que tenemos los occidentales.

En otro orden de cosas, el trabajo de Estrada tiene técnicamente la ventaja de haberlo éste grabado directamente en mazateco —su lengua natal— y traducido luego sin necesidad del intérprete intermediario entre informante (María Sabina no habla castellano) y recopilador, —frecuente factor de distorsión involuntaria de informaciones en las investigaciones antropológicas—. Sus citas aclaran diversos aspectos de la mitología local, las costumbres, etc., y su Introducción resume brevemente los antecedentes del culto. Un apéndice agrega la tra-

ducción del material grabado por Wasson. La Presentación de éste proporciona asimismo considerables datos de interés que explican detalles del testimonio de María

Sabina y señalan sus conexiones culturales de diverso sentido.

Miguel Angel Palermo



Historia del cuerpo y su represión

Michel Foucault. *Historia de la sexualidad*. Siglo XXI Editores, México, 1977, 194 páginas.

Cuando apareció el seductor trabajo de Michel Foucault *Historia de la locura*, inmediatamente fue promovido por la mayoría de

los psicoanalistas al rango, no sólo de emblema de las falacias del pensamiento psiquiátrico, sino también de la verdad de la teoría psicoanalítica. Tanto fervor los volvió descuidados respecto a las consecuencias lógicas de las premisas allí desarrolladas, y directamente borró lo que el propio autor

señalaba en unas líneas tan breves como explícitas: "El médico, en tanto figura alienante, sigue siendo la clave del psicoanálisis. Posiblemente porque no ha suprimido esta última estructura, y en cambio le ha agregado otras, es por lo que no puede ni podrá oír las voces de la sinrazón, y descifrar por sí misma las señales de la insensatez".

Con *Historia de la sexualidad* aquel equívoco se disipa ampliamente. Si en la primera obra se trataba de indagar sobre la racionalidad médica encubriendo y silenciando las voces de la sinrazón; aquí Foucault apunta a encontrar por medio de qué mecanismos, la racionalidad psicoanalítica, su discurso sobre el deseo y la ley —enmascarando otra verdad, la del cuerpo y sus placeres— se hace cómplice de un dispositivo montado para la definitiva sujeción del hombre. Una tesis básica hace posible ese desarrollo: la sociedad contemporánea, lejos de reprimir la sexualidad y el saber que le es inherente, ha consolidado una estrategia de poder tendiente a la constante multiplicación de discursos sobre el sexo.

El primer tomo de esta *Historia de la sexualidad*, intenta, precisamente, descubrir "las razones por las cuales la sexualidad, lejos de haber sido reprimida en la sociedad contemporánea, es, en cambio, permanentemente suscitada". En el develamiento de esa racionalidad, Foucault encuentra que, incluso el discurso sobre el deseo es efecto de aquel deseo de discurso y se inscribe en la producción de una sexualidad que, dispositivo, de poder, ha surgido para enmascarar el potencial liberador del cuerpo y sus placeres. Se trata, entonces, de indagar cómo, cuando y por qué, esa verdad comenzó a escamotearse, hasta

concluir siendo traicionada en el mismo gesto que pretendía liberarla.

"Allí está lo esencial, que el hombre occidental se haya visto desde hace tres siglos apegado a la tarea de decirlo todo sobre el sexo; que desde la edad clásica haya habido un aumento constante y una valoración siempre mayor del discurso sobre el sexo; y que se haya esperado de tal discurso —cuidadosamente analítico— efectos múltiples de desplazamiento, de intensificación, de reorientación y de modificación sobre el sexo mismo". Para Foucault, esa voluntad de saber, y hablar, lejos de ser su efecto, es la condición misma de producción de la sexualidad. A través de ella, el dispositivo político del poder se articula directamente con el cuerpo para sujetarlo.

Elaborado en la edad clásica, y puesto en acción en el siglo diecinueve, este nuevo procedimiento define, con el pasaje de una simbólica de la sangre a una analítica de la sexualidad, el momento inaugural de la burguesía. Desposeída de una ascendencia legítima, invierte el gesto aristocrático: jerarquiza su descendencia a través de un cuerpo dado como sexualidad sana y que ocupará, el espacio vacío dejado por la "sangre azul".

El dispositivo necesitará bastante tiempo antes de multiplicarse y expandirse al resto del cuerpo social. Habrá que esperar al momento en que se entrecrucen dos objetivos de poder: la necesidad de disciplinar el cuerpo, adiestrarlo y distribuir sus fuerzas, y la de regular las poblaciones, en función de la productividad económica, que culmina en una sexualidad descrita "como atrapada entre una ley de realidad (cuya

forma más inmediata y abrupta es la necesidad económica) y una economía de placer que siempre trata de esquivarla cuando no la ignora". En esa construcción, el cuerpo queda definitivamente encadenado. La tecnología del sexo que trabaja en él, adquiere su máxima eficacia por medio de una creencia elevada al rango de ciencia donde se reivindica "La soberanía de una ley cuando en realidad estamos trabajados por los mecanismos de poder de la sexualidad".

Efecto del poder, la sexualidad funciona en el hombre como elemento alienante, de coacción. Contra ella, sostiene Foucault: "el punto de apoyo del contraataque no debe ser el deseo-sexo, sino los cuerpos y los placeres". De allí que el psicoanálisis surja como el cómplice más sofisticado de un método de sometimiento. Si la racionalidad médica silenció la sinrazón bajo la máscara de la locura; la psicoanalítica, propone Foucault, paraliza el cuerpo, a través de su discurso sobre la ley y el deseo. Los planteos inaugurados en *Historia de la locura*, adquieren aquí plena coherencia. Portador de un cuerpo y una sexualidad ajenos a la ley, el hombre reivindicado por Foucault, está más allá de toda diferencia. La sexualidad que historiza, aquella que surge como promovida por la estrategia de poder, se confunde con sus diferentes discursos no casualmente: es la condición necesaria para que el resto, su centro, sea sistemáticamente desechado, en beneficio de una corporeidad y unos placeres que, inmersos en un biologismo mecánico, desechan el desfasaje que los constituye en el registro humano.

Cristina Mayer

Servicio de novedades

- *Nuevos problemas de la novela* es el título del último ensayo de Jean Ricardou, editado por Du Seuil. Estudia allí textos de Flaubert y de Robbe-Grillet así como una de sus propias novelas. La tesis central del libro gira en torno de las relaciones entre la ideología y el inconciente como constitutivas del texto literario.
- Ediciones Megápolis, de Buenos Aires, ha dado inicio a la publicación en varios volúmenes, de una obra vasta y fundamental para la historia y filosofía de las religiones. Se trata de *Dioses, diosas y mitos de la creación*, recopilación en la que Mircea Eliade ha ordenado y comentado textos sagrados que son parte de la historia cultural de la humanidad: los vedas, los sutras, las leyendas y mitos de los primitivos, divinidades africanas, norteamericanas y orientales, mitos sobre la creación y el origen, sobre la muerte, el más allá y el diluvio. Han aparecido ya los dos primeros tomos: "De los primitivos al Zen" y "El hombre y lo sagrado".
- De David Cooper, en su última obra editada por Du Seuil, puede citarse un juicio que aspira a definirla: "todo delirio es una declaración política". En *El lenguaje y la locura*, Cooper señala el tránsito de la antisiquiatría de la década del 60 a la no-psiquiatría cuya clave residiría en que "el comportamiento 'loco', profundamente perturbador, incomprensible, debe ser preservado, integrado y difundido a través de toda la sociedad, como fuente subversiva de crea-

tividad, de espontaneidad (y no de enfermedad)". A esta concepción romántica en su esencia, Cooper agrega un cuestionamiento siempre valioso de las instituciones de represión social de la anormalidad y la locura.

P. U. F., de París, acaba de publicar una historia de la hospitalización psiquiátrica involuntaria bajo el título de *La edad de la locura*. Un conjunto de textos elegidos y prologados por Thomas Szasz sigue la historia de los últimos trescientos años, en los que la internación forzada, las "curas", la represión política y la degradación del individuo se constituyeron en ritos de "salud" social y fueron racionalizados y sacralizados en nombre de los dogmas de la psiquiatría. Entre los autores seleccionados figuran: Defoe, Pinel, Chéjov, London, James Thurber y Valery Tarsis.

Por primera vez se reúnen en un tomo los más importantes trabajos de la literatura psicoanalítica sobre el dinero, nuestras relaciones con él y su origen. Se trata de la selección de Ernest Borneman, publicada primero en alemán y ahora en francés por P. U. F., bajo el título de *Psicoanálisis del dinero*.

- ¿Nouveau philosophe? Más bien un "salto en el espacio filosófico". Jean Paul Dollé intenta la búsqueda de un nuevo punto de apoyo para la reflexión: las pulsiones del placer y su instrumento, la palabra y sus azares. Editado en Buenos Aires por Megápolis, *La vía de acceso al placer* aborda una temática que ha resurgido en la Francia de los nuevos filósofos.
- La editorial Gustavo Gili de Barcelona, en su notable colección sobre comunicación visual, ha

editado una selección de trabajos de Giulio Carlo Argan, Rosario Assunto, Antonio Pinelli y Luciano Patetta bajo el título *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. En el volumen, Argan postula una diferenciación entre "una conciencia de la experiencia histórica que estudia el pasado como tal y el revival que niega la separación existente entre la dimensión del pasado y las dimensiones del presente y el futuro". Según Argan en el *Revival* no se reflexiona sobre el pasado sino que se lo actúa, reproduciéndolo.

- Dos novedades de narrativa hispanoamericana aparecidas en México: *La cabeza de la hidra* de Carlos Fuentes, editada por Joaquín Mortiz y *Aventuras de Edmund Ziller en tierras del nuevo mundo* de Pedro Orgambide, obra que aún no conocemos en Buenos Aires. De ella, en una severa crítica, la revista mexicana *Nexos* ha afirmado que "aspira a dar una visión totalizadora, reflejada en una estructura desmembrada y megalómana: cartas, crónicas, una obra dramática, poemas, cantos a la diosa Yambé..."
- Revista: una vez más —y van 18— Darío Cantón, poeta y sociólogo argentino ha remitido su *Asemal*, seis hojas de poesía. En la presente entrega, figura además un suplemento interesante para escritores y críticos. Bajo el título de "El cuento del poema", Cantón inicia una sección de "Taller". En ella se sigue paso a paso la producción de un texto publicado en el número 13 de *Asemal*: sus correcciones, adendas y supresiones, razonadas hasta la versión definitiva.

Alicia Dujovne Ortiz

Alicia Dujovne Ortiz hasta el presente ha publicado los libros de poesía

Orejas invisibles para el rumor de nuestros pasos (1967),

Mapa del olvidado tesoro (1969)

y Recetas, florecillas y otros contentos (1973).

En 1977 publicó su novela El buzón de la esquina

y, actualmente, trabaja en un libro testimonial

sobre María Elena Walsh así como en su segunda novela,

El agujero de la tierra.

El poema que se incluye a continuación

pertenece a su producción aún inédita.

Morir en cuna de oro

Quando no queda nada, nada ni nada,
pero nada en el mundo,
es decir cuando no queda de vos otra
cosa que apenas

el diente,
la señal de cierta flaca hiena muerta de
risa,
a carcajada limpia o mejor dicho sucia en
pleno corazón,

haciéndome jadear
con ese aliento suyo
a escasísimas flores,
en resumen cuando el miedo a perderse
me saca
esos ocre opacos a la cara y esos col-
millos secos

del vampiro sin suerte
—días propicios y fecundos para desear
morirse ya pero ya—,
restan en pie, o mejor dicho restan ten-
didos

los amorosos cuidados de la almohada y
las sábanas,
especialmente la fresquita de arriba, lisa,
cama que rauda, con la velocidad del rayo
y de la práctica,

se convierte en el río

Paraná,

nunca otro, ni Miño ni Duero ni Tajo ni
Guadiana ni Guadalquivir,

éstos menciono y no aquéllos porque son
los únicos que me conozco al hilo
de memoria,

nunca otro, siempre un ancho y espeso río
dorado Paraná,

por donde vos te vas chiquitito hasta irte
de mis ojos,

en un bote que agoniza de a poco a la
distancia,

no terrible te vas, no de espanto ni sangre,
suave de puro lejos te vas y hasta dulce
de nimia

pizquita soñada:

¡madres del fluir!, madres tranquilamente
de agua que me reman

hasta que yo despierto sin yo,
sin garras, sin anhelos,
desprendida y flotante despierto y mur-
murando que sí, que bueno,

que gracias,
que permanezca el amor
frondoso y de potentes raizotas en mi vida
si quiere

o que se vaya nomás como un puntito
blanco

por el oro del río.

Angel Núñez

Nació en Buenos Aires, en 1939.

Publicó numerosas poesías

dispersas en varias publicaciones,

y el libro Nosotros-Piedra (R. Alonso Editor, 1972).



Vivió en el campo durante muchos años,
y luego en Buenos Aires.
Realizó tareas muy diversas,
y viajó en numerosas oportunidades
por Europa y cercano Oriente.
En la actualidad vive en Caracas.
El poema que publicamos forma parte
de Narraciones, tomo en preparación

Camalote

(una canción para Sara)

En mitad del río,
a pleno sol
de pronto las nubes, el cielo cerrado, la
lluvia
corrida de viajeros en la balsa que cruza
calmadamente
el río Paraná.

Marrón el río, con el cielo cerrado y el
chaparrón
y los camalotes a la deriva, boyando inde-
cisos
yo-camalote recorriendo la costa
yo-camalote salido de la selva, y que hoy
pasa delante de estos ojos
complicado y solitario
hermoso y solitario
dejando atrás la selva colorada

y los curvos edificios de la ciudad, mina-
retes que quizás conozcan el futuro;
camalote con pájaros que anidan en esa
casa flotante que deriva hacia otra costa
hacia el borde de una isla que florecerá
con sus semillas,
o hacia la muerte del mar y la sal.

Camalote de la suerte incierta:
flor futura, o resaca,
verde violento de hoy, de grandes hojas
tropicales,

y mañana árbol
ombú solitario
palmera cimbreante donde benteveos y
zorzaes cantarán de pura vida,
cantarán el largo Paraná que recorrieron
y las ciudades de altos y curvos edifi-
cios
y los ojos del poeta que miraban sus hojas
desde una balsa,
aquél día del chaparrón de verano.

Camalote de pájaros que recogen el polen
y la vida y el agua y el futuro.

Los libros de **PAUL RICOEUR** en LA AURORA

LA METAFORA VIVA

Un itinerario único que comienza en la retórica clásica, atraviesa la semiótica y la semántica y llega finalmente a la hermenéutica. El recorrido es el de las entidades lingüísticas mismas: la palabra, la frase, el discurso. La nueva problemática que plantea el autor es la consideración, ya no de la forma ni del sentido de la metáfora, sino de la referencia del enunciado metafórico como poder de redescubrir la realidad.

EL CONFLICTO DE LAS INTERPRETACIONES

Ricoeur totaliza las intuiciones de las ciencias de lo simbólico: el psicoanálisis, el estructuralismo, la fenomenología, utilizando la hermenéutica como sistematizadora de las interpretaciones. En tres volúmenes:

1. Hermenéutica y psicoanálisis.
2. Hermenéutica y estructuralismo.
3. Introducción a la simbólica del mal.

en todas las librerías

ediciones megápolis



Editorial LA AURORA • Buenos Aires

Doblas 1753 - 1424 Buenos Aires - Tel. 921-5817



Amílcar G. Romero

La otra novela de un novelista

Amílcar G. Romero nació en Quilmes, provincia de Buenos Aires, en 1943.

Periodista, guionista de historietas y libretista de televisión

son algunas de sus profesiones.

De su obra de ficción se ha publicado:

La luna de las sierras de Sañogasta (1968),

Relatos (1969) y Las fiestas (1973).

El texto que presentamos

es parte de una novela aún inédita.

Me miraba con sinceras ganas de seguir conversando.

—Usted la conocía, Briganti —dijo en un momento, casi cansado—. Y bien la conocía, no me lo vaya a negar.

A menos de diez horas de haber sucedido todo, sin embargo yo ya estaba mucho más cansado que él.

—Si es por eso, oficial, no se tendría que haberse molestado hasta aquí —eché una sonrisa al pasar—. ¿Matearnos?

Se tocó la barriga con seria preocupación.

—Me llena de acidez—. Giró sin perderme de vista—. No sé debido a qué buey perdido sacó lo que acaba de decir.

Mi pieza era abundante de espacio como para ser todo: dormitorio, living, cocina. Baño no era porque carecía del agujero. Había que salir y cruzar el patio para llegar a la letrina funcionalmente equipada con la musiquita de los robustos y brillosos moscos coprófagos.

—Siempre he pensado que el mate, el cigarro y la caña son para calmar las ansias de algún duende travieso que llevamos adentro —dije.

Puse alcohol en la cubeta con una vieja alcuza que todavía conservaba rastros de propaganda pintada. La calidez de esa llama azul, o quizá su precariedad y sencillez, me producía un blando sentimiento de amor, ternura y compasión, en una de esas hasta compasión conmigo mismo.

—No se vaya por la otra punta, Briganti —persistió él, conteniendo la impaciencia y la rabia—. Estábamos hablando.

—No hemos acabado ni dejado de hacerlo. —La llama del querosén era grosera, tosca. Lo único que yo podía reconocerle al progreso era la delicadeza del fuego del gas: más puro, más etéreo y menos denso que el del alcohol. Empecé a darle bomba al Primus, precaviéndome con un asco anticipado al acre y corrosivo humito blanco de querosén no gasificado que

empezaría a expeler—. Fue usted el que primero esquivó el bulto, oficial. Le dije que si se había llegado hasta aquí por el mero hecho de mi conocimiento directo de la causa, lo hizo al cuete. Tenía a alguien mucho más cerca, creo que en la oficina de al lado, que sabe más que yo.

El oficial Fosatti hamacó la cabeza con un dejo condescendiente y encubridor.

—Si nos dejáramos llevar por habladurías, Briganti...

Yo ya había puesto la pava y estaba cascando la yerba vieja. Cuando giré para contestar, me di cuenta de que yo ya estaba mucho más viejo, con quién realmente estaba y que había madurado. ¿Acobardado no sería la palabra?

—Entiendo —respondí—. Hay que ponerse lejos para que la sangre no chapotee.

Volvió a hamacar la cabeza, pero como que no corroboraba demasiado mi afirmación que en realidad era muy guacha y malintencionada, tal vez con una carga contenida que él ni llegaba a sospechar todavía.

—Lo que hay que dejar entendido —insistió— es que usted es un hombre que conoce más allá de las simples cosas que dice la gente. —Se tomó un teatral respiro—. ¿Qué dice la gente?

Le eché agua fría para no quemar la yerba y media cucharita de café (que en realidad eran cereales tostados, el presupuesto de un ex preso desocupado, para colmo desde ayer privado de su frugal y única fuente de ingresos, no da para más), después recién me reí. Y creo que hasta lo hice con ganas.

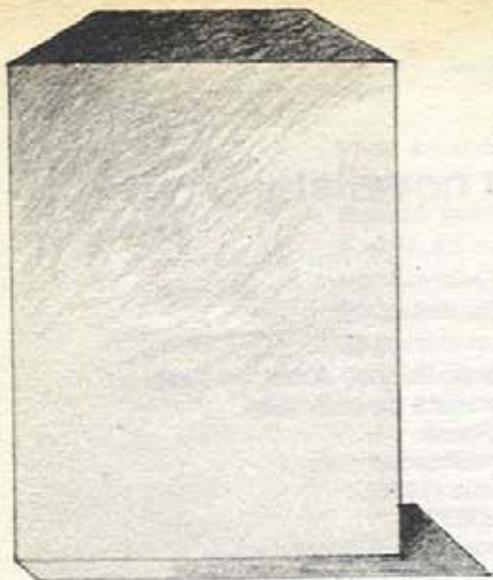
—A esta altura, me imagino, deben estar como un gallinero superpoblado con un par de comadrejas jodonas adentro.

Fosatti asintió, riéndose cortito y con gusto.

—A veces pienso que la gente no es buena —dijo.

—Che, parece mentira en un hombre como usted. Se quedaría sin trabajo si fueran otra cosa.

No le gustó.



—Bueno, ¿se imagina o no lo que todos dicen?
—apestilló.

—El zapatero —contesté sin ganas, como chico al que le hacen repetir por milésima vez una gansada que se toma por gracia—. La comidilla es el zapatero.

—¿Qué le parece?

Me encogí de hombros.

—Pobre Romualdo, tanto trabajar, ¿no? —dije para tapar el hueco—. Además, la versión circulante tendría que llevar el título de una mala película criolla: La mujer del zapatero.

Fosatti miró el mate recién cebado con cierta avidez.

—Mantengo el convite —lo tenté.

Su negativa fue más para uso personal que para mi convencimiento.

—Briganti, no sé si me entendió. Lo que he venido a charlar con usted es un panorama del asunto. Al marido lo tenemos enjaulado desde ayer mismo. Se niega a probar bocado. Ni mea de lo desinflado que está. Pero todos tenemos una corazonada: que él no fue. Sin embargo, hay testigos que lo vieron salir del negocio, cerrarlo, poner el dichoso cartelito de Vuelvo en un rato, y tardar el tiempo suficiente como para matar a su mujer y si la hubiese habido a mano, también alguna cuñadita.

—O al que le estaba haciendo retozar la señora.
—interrumpí.

No me dio pelota. Siguió con toda naturalidad.

—El no quiere decir qué anduvo haciendo durante todo ese rato. Ni un testigo que nos diga que efectivamente lo vieron entrar en su casa, que lo vieron por la plaza Sarmiento, la ruta o el río. Nada.

—Alto ahí, Fosatti; no sigamos con la cháchara. Si fuera una novela policial, esto ya estaría todo listo para que, mate en mano, resuelva el caso por tratarse de un crimen matemático. Pero esto no es novela policial; yo no soy Sherlock Holmes, sino un pobre boludo, encima medio viejón; y esto no es un condado de Londres, poblado por sires, lores, duquesas, leidis y qué sé yo, sino un pueblo de morondanga de la provincia de Buenos Aires, lleno de tamberos bostosos, varios estancieros con tantas vacas

como falta de seso, varios turcos con boliches y fortunas incalculables y la gran mayoría del paisanaje trabajando por nada, porque lo poco que ganan se les va apoyando el codo en algún boliche. En suma, una vida tipo feta de fiambre por las perspectivas.

—Se está pasando, jefe —dijo Fosatti, casi aburrido.

—No vuelvo para atrás. Como si fuera poco, a esta altura de mi vida, después de todo lo que me ha pasado y cuando más que un amigo de la policía me he tenido que hacer de conocidos uniformados a la fuerza, usted me viene a ver para que yo haga de ortiba. ¿Quién se cree que soy?

—Exagera, Briganti. Esto es la ley.

—Mire, che: si no fuera porque usted está en condiciones normales de dormirme de un sopapo, y como si fuera poco luce la pilcha de la institución, lo sacaba a patadas en el culo de la pieza. A otro perro con ese hueso: ¡ustedes, la ley! Hágame el favor, Fosatti; mantengamos la charla entre gente cuerda.

—Hay algunos que ni naciendo cien veces aprenden —dijo él para otro lado, tan sutil y elusivo como un elefante pasando por una puerta giratoria.

—Métase las indirectas en el upite, por no decirle otra cosa que pudiera parecerle grosero. Fosatti, al grano: ¿qué es lo que quiere? ¿Nombres? —A mí también el mate me produce acidez.

—Usted la conocía.

—El comisario también. Y en pelotas. Lo cual es algo más que una manera de decir.

—Me extraña en un hombre como usted.

Me cebé otro para no tener que escupirle la jeta.

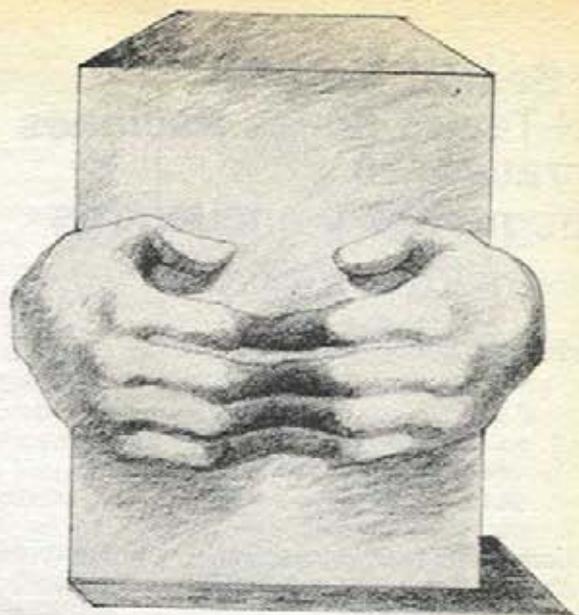
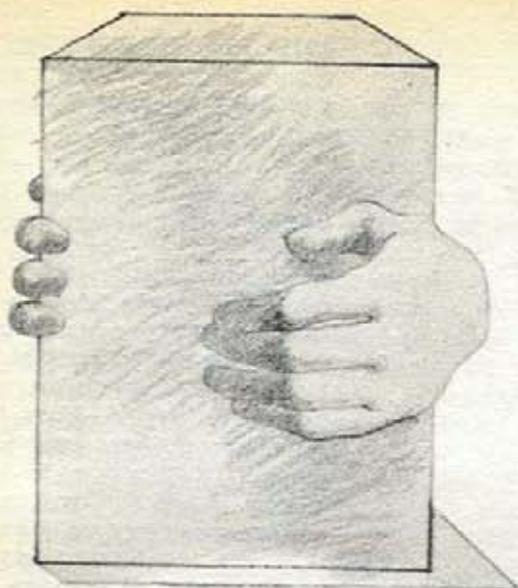
—Habladurías, Briganti —machacó sobre caliente—. Lo que yo vengo queriendo decirle es que usted la conocía de antes y que eso puede ayudarnos.

—Como usted bien lo sabe, es una etapa de mi vida que no recuerdo ni con mucha asiduidad ni con tanto cariño. ¿Me hace el favor de dar vuelta la hoja?

—Es un hombre que nos cuesta entender, usted.

Bueno, pensé, un dilema que ya es un lugar común.

—Vea, Fosatti: eso no debe alarmarnos. Nos han parido en un país que pronto va a cumplir dos siglos



sin que nadie se entienda mayormente con nadie, pero de paso cañazo el que puede tira al llenarse el bolsillo en cuanto enriado le queda a mano. Así que no jodamos más con este tema tampoco. ¿Qué pasa con el bandoneonista? Arévalo se llama, ¿no?

Cabeceó lentamente. ¿Ya desde entonces me estaba perdonando la vida?

—Lo fueron a buscar esta mañana —explicó con demasiado cansancio—. Pero no creo que tenga nada que ver. Quizá pueda aportar algo útil, ya que lo vieron entrar a la casa, lo cual hace suponer que estuvo el último rato con ella. Quiero decir...

—¿Qué es lo que lo hace pensar que no fue él?

Estudió un poco el techo.

—Pavadas. ¿Usted se vendría desde la otra punta del país, hasta este pueblo, a reclamar el cadáver de su padre, se levanta una mujer casada en la calle, se la clava en su casa, la mata y se va a dormir al rancho que ocupaba su viejo, aquí nomás? Es cosa de locos, Briganti.

Vi como un relámpago la rendija para hacerle entrar aire.

—O de astutos. Los inteligentes siempre procuran encarajinar todo, dar una apariencia de caos e irracionalidad para que se pialen los sonesos.

—Es bastante peligroso lo que está sugiriendo—. Se quedó mirándome fijo, atando puntas—. Usted sabe mucho más de lo que puede decir.

Me arrepentí, pero era tarde.

—Estoy pensando en voz alta, con el mate en la mano, oficial. Un ejercicio cotidiano y nacional, cuyo mayor defecto consiste en que se trata de un fin en sí mismo, sin aplicaciones prácticas, directas o inmediatas.

—Me revienta que agarren la guitarra, Briganti.

—Lárguese entonces, viejo, que ni siquiera pagó entrada. ¿Entró de gorra, a lo milico, y encima tiene la pretensión de elegir el repertorio?

Hizo el inequívoco gesto de que yo ya lo tenía sumamente podrido: Atilio, me dije, sacó el pie del acelerador, cartelito de curva cerrada...

—No me va a convencer respectó al bandoneonista, Briganti. Hay algo en todo esto que no está escrito en los libros. Uno se podrá equivocar, cómo no,

pero es la única herramienta que se tiene. Lo demás es mentira.

Sencillo y concreto, el hombre. Un gremio abierto a la polémica, digamos.

—Haga como le parezca. Usted me vino a pedir una opinión. Encima quiere que le dé una que lo conforme. Esto indica que usted ya tiene una y no sabe por dónde empezarla. No pretendí convencerlo de nada acerca del bandoneonista. Lo que sí creo es que toma las cosas demasiado a la ligera, y eso es válido en un caso y en el otro, tanto con el zapatero como con ¿Arévalo se llama? La casualidad es tramposa, se viste con muchos disfraces.

Me paré.

—Bueno, me imagino que usted estará muy ocupado con todo este brete —dije.

—¿Me echa?

—En realidad, tenía pensado ir hasta el baño. Pero desde chiquitito he sentido un pudor increíble por hacer público, incluso ante mis padres o hermanos un hecho de este tipo. Disculpe, espero que no lo haya tomado a mal.

—Vaya, vaya, hombre; haga, no se esté aguantando por mí.

—Faltaba más. Prefiero hacerlo cuando esté solo, con todo mi tiempo a disposición. ¿Decía?

—Lo del bandoneonista.

—Ah, y está el albañil, el chico ése.

—Ezcurra.

—El mismo.

—Estuvo fuera del pueblo, ayer. Ya anduvimos averiguando. Lo vamos a citar, de todos modos, pero difícil que tenga algo que ver. Le coinciden bien todos los datos sobre sus movimientos. No lo podemos acusar porque el asesino haya usado una herramienta de su propiedad.

—Unos cuantos comiendo del mismo plato; ¿eh? Y más que sospechoso cuando todos parecen tener coartadas tan firmes.

Me incliné sobre él, casi lascivo:

—Che, discúlpeme el atrevimiento: el comisario, ¿dónde estaba a esa hora?

—Váyase a la mierda, Briganti. —Y se puso de pie.

IV Sesión Mundial del Teatro de las Naciones Caracas '78 Búsquedas y encuentros

(Especial para Punto de Vista)

José Ignacio Andrade

Durante casi todo el mes de julio, Caracas fue la capital mundial del teatro.

Esta ciudad portátil, donde los únicos objetos inmóviles son los autos (cotidianamente, el caraqueño sufre dos gigantescos embotellamientos, uno al mediodía, otro al atardecer) transformó algunos de sus garages en salas de teatro, reacondicionó escenarios, aceleró trabajos de construcción, y logró el infrecuente milagro de alojar a más de mil participantes en hoteles, pensiones y casas de familia. (Porque, aquí, los únicos objetos móviles son los bienes inmuebles. La piqueta del progreso de que hablan los cursis no pasa día sin tumbar alguna hilera de edificios para instalar un centro comercial o una autopista; y eso incrementa el temible déficit de viviendas y obliga a la clase media a rentar apartamentos que no bajan de los 500 dólares mensuales).

Pero, como dice un ministro: "Nosotros los venezolanos somos pésimos planificadores, pero excelentes administradores de la crisis". Y la crisis se conjuró (ver más arriba). Caracas fue, durante casi todo el mes de julio, la capital mundial del teatro.

Hubo quejas. Tadeusz Kantor, director de uno de los mejores conjuntos que se presentaron en el Festival, el Cricot - 2 de Polonia aseguró que lo habían engañado al garantizarle una organización que luego brilló por su ausencia, y un conjunto boliviano debió partir impensadamente al no entregárseles los viáticos. Pero nadie puede negar que durante casi todo el mes de julio, Caracas fue la capital mundial del teatro.

El teatro de las naciones

Nacido en 1957 de una iniciativa del Instituto Internacional del Teatro, el Teatro de las Naciones posibilitó, durante diecisiete años, que los productores parisinos promocionaran un arte de vanguardia.

En 1966 fue tomado a su cargo por Jean-Louis Barrault y en 1974, ya daba sus últimas boqueadas, reducido a seis espectáculos y algunas jornadas experimentales.

Fue entonces que Barrault decidió convertirlo en un centro internacional de investigaciones, creación y confrontación teatrales. El nuevo Teatro de las Naciones se convirtió en itinerante. En

1975, Polonia se encargó de su organización. En 1976 Yugoslavia y en 1977 Alemania Federal.

Caracas '78

Abriendo el paraguas antes del evento, la revista **Semana** de Caracas alertaba a los amargados de siempre: "No importa que el Encuentro tenga fallas... realmente no importa. Entre hacer y no hacer no hay posibilidad de elección" (Todavía no se ha barajado la otra posibilidad: la de hacer las cosas bien en vez de mal). "Claro, uno tiene miedo" continuaba la nota de **Semana**. "Siempre las cosas demasiado grandes se rompen por lo más débil. Uno tiene miedo que todo este esfuerzo realizado por el Ateneo de Caracas quede en la nada, en un simple Congreso de Teatros. Uno tiene miedo que cuando pase el vendaval, solamente queden en pie los tres o cuatro heroicos de siempre, que seguirán haciendo teatro pese a quien pese, y a despecho de los farsantes que tanto abundan en este medio. Queremos creer que no. Es necesario que así sea si pretendemos alguna vez tener un movimiento teatral fuerte y coherente, desentendido del esfuerzo de dos o tres

Participantes

Argentina: el equipo de teatro Payró se presenta con la obra "Visita" del dramaturgo argentino Ricardo Monti y bajo la dirección de Jaime Kogan. Bolivia: la Diablada de Oruro, una creación colectiva en base a bailes populares del carnaval. Brasil: el Teatro Gamboa con la obra "Chek-Up" del brasileño Paulo Pontes bajo la dirección de Eduardo Cabus. Cuba: participa con el grupo "El Escambray", dirigido por Sergio Corrieri. Colombia: el grupo Gesto con "La Guerra y la Paz" una creación colectiva dirigida por Jorge Herrera. El grupo La Candelaria con "Los diez días que estremecieron al mundo" bajo la dirección de Santiago García. El grupo El Local con una versión de "La increíble historia de la cándida Erendira y su abuela la desalmada" dirigida por Miguel Torres. El Teatro Nacional de Bogotá con "La Primera Independencia", una creación colectiva dirigida por Ali Triana. Costa Rica: el Grupo Tierranegra con "El Testamento del Perro" del dramaturgo brasileño A. Suassuna. El Grupo Inctus de Chile con una creación colectiva: "Cuántos años tiene un día". Ecuador: los Yumbos Chaguamangos, un grupo de danza popular ecuatoriana. El

grupo mexicano, con la dirección de José Tamayo, presenta "Luces de Bohemia" de don Ramón María del Valle Inclán. Por Nicaragua participó el grupo de Investigaciones Niquinohomo con una creación colectiva: "El Güegüense". El grupo Bread and Puppet representa a Estados Unidos con una versión de "Juana de Arco" dirigida por Peter Schumman. El grupo la Mamma con "El Arquitecto y el Emperador de Asiria" del dramaturgo Fernando Arrabal. El grupo La Kora Mali participa en representación de Mali. El Ensemble Musical de Níger representa a Nigeria. Uganda trae la Abafumi Company con la obra "Amairikire-Edikekenke" dirigida por Robert Serumaga. Irán presenta al grupo Charsu con "Un caballero apareció" bajo la dirección de Arbi Ovannessia. La India participa con "Kathakali", una creación colectiva de la Troupe du Kalamandalam. El grupo Rostock, de Alemania Democrática trae "Cimarrón", una historia de un negro esclavo de La Habana del siglo pasado. Bélgica se hace presente con el Theatre Elementaire y la obra "Crusoe-Crusoe". España participa con la Compañía de María José Goyanes y "La hija del Capitán" de don Ramón María del Valle Inclán. Peter Brook representa a Francia con una versión de "Ubu Rey" de Alfred Jarry. "El Salmo Rojo" de Gyula Hernadi y dirigida por Miclós Jacsó, es la representación de Hungría. Holanda participa con el Taller Amsterdam con una versión muy particular de la obra de García Márquez "Los Funerales de la Mama Grande". La Lindsay Kemp Company representa a Inglaterra con "Flowers", basada en la novela "Nuestra Señora de las Flores" del dramaturgo francés Jean Genet. Italia participa con "Sacco" y "Richísimo" de Claudio Riboldi y Ricardo Caporossi, directores del grupo Club de Teatro. Polonia se presenta con el ya célebre grupo Cricot II dirigido por Tadeusz Kantor, con la obra "La Clase Muerta". El Grupo Klarateatern de Suecia presenta una versión muy original del "Lazarillo de Tormes" bajo la dirección de Suzanne Osten. Yugoslavia participa con el conocido Atelier 212 con una nueva versión del "Ubu-Rey" de Alfred Jarry.

La participación venezolana se integra con los siguientes grupos: El Nuevo Grupo con "Acto Cultural" dirigido por José Ignacio Cabrujas. El Grupo Rajatabla con "El Candidato" dirigida por Carlos Giménez. El TAIJ con "Glu-Glu el perro que habla" bajo la dirección de Rafael Rodríguez Rars. El Teatro el Triángulo con "Un Despido Corriente" dirigida por Pedro Riera. El Grupo Cobre dirigido por Rodolfo Santana participa con "El Animador". El Grupo Altosf de Cumaná con "Salmo de la Nueva Infancia", bajo la dirección de Juan Carlos De Petre. El Grupo La Barraca de Ciudad Guayana con "Todos esperan ese Día" dirigida por Juan Pagés. El Pequeño Teatro de Maracaibo dirigido por Clemente Izaguirre presenta "La Noche de los Asesinos". El Teatro Universitario de Carabobo con "Pluto o la Riqueza" bajo la dirección de Miguel Torrence. El Teatro Estable de Barcelona con "La Esquina del Miedo" de César Rengifo bajo la dirección de Kiddio España. El Grupo La Misere de Maracay dirigido por Ramón Lameda con la obra "Ali Baba y las Cuarenta Gallinas". El Teatro Universitario de Mérida con "El Interrogatorio" dirigido por Rómulo Rivas. La Fundación Teresa Carreño participa con la obra "Fifty-Fifty" dirigida por su autor Jorge Goldenberg.

Paralelamente se desarrolló un encuentro que ha dado en llamarse "El Tercer Rostro" en el que participaron figuras mundialmente conocidas: Vittorio Gassman por Italia con "Conferencia"; Jacques Lecoq por Francia con "Tout-Bouge"; Cipe Lincovsky por Argentina con "Yo quiero decir algo"; Dahd Sfeir por Uruguay con "En eso estoy"; Mighopoulos por Grecia con "Teatro de Sombra"; Omar Gonzalo por Venezuela con "El Mono".

creadores solitarios. Y si para ello es necesario defenestrar arribistas y pseudo-intelectuales... hay que hacerlo".

En otra parte de la nota, **Semana** recordó que el encuentro fue patrocinado por la Presidencia de la República conjuntamente con el Ateneo de Caracas y el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC).

Aludiendo al CONAC, la revista dijo que "Como esqueleto de la cultura nacional, integra la capacidad de algunas de sus figuras esenciales, pero también su ineficaz burocracia. A nadie escapa que el CONAC es un gigante moribundo, y los desesperados intentos individuales no podrán salvarlo. El CONAC nació mal, creció mal. (...) Basta que una sola persona quiera convertirse en "ejecutivo de la cultura" e intente trepar a posiciones de mando, para que las buenas intenciones no pasen de eso. Y esto es muy peligroso. No solamente porque determinadas personas utilizan para su uso personal una institución oficial de cultura, sino porque a través de ella escalan a las "roscas" que se originan en el medio teatral.

(Aclaremos que *Semana* no es una revista de oposición. Su director, Angel Zambrano, es candidato a diputado en las planchas de Acción Democrática.)

Con esos funestos pronósticos, se llevó a cabo el Festival de Teatro de las Naciones, pues "Entre hacer y no hacer no hay posibilidad de elección".

La faena teatral

Entre coloquios y discusiones, coloquios sobre la identidad del actor, sobre la identidad teatral, sobre nuestra identidad latinoamericana, sobre la falta de identidad, sobre el exceso de identidad; discusiones sobre el teatro de Brecht y Artaud en el contexto latinoamericano y, talleres sobre el arte de Stanislavsky; aparecieron las vedettes mayores; Peter Brook y su grupo francés CICT con Ubu rey de Jarry, Tadeusz Kantor con el Cricot-2 de Polonia y *La clase muerta*, la compañía Lindsay Kemp con *Flowers*, basada en *Nuestra señora de las flores* de Jean Genet y Vittorio Gassman, con huesudas manos escleróticas

reviviendo uno de los mejores momentos de *Los Desconocidos de siempre*: el de la cárcel.

Ubú rey se representó a estacionamiento lleno, en el *Alcazar*, refugio de vehículos antes del estreno, refugio de vehículos al concluir el festival, y en el intervalo, una sala que recordaba sospechosamente a un garaje.

Peter Brook aprovechó muy bien ese escenario transitorio pues, tal como lo indicó a una reportera del diario *El Nacional*, "En mi trabajo no soporto ser prisionero de una fórmula, un resultado, inclusive si esa fórmula permitiera un resultado, la rechazamos. Ubú es una pieza completamente excepcional, no pertenece a una tradición, es una materia teatral de extraordinaria originalidad que comparte con la otra materia tradicional que encontramos muchas veces en Shakespeare, una cosa en común. Esto es: que habiendo sido escrita en nuestra época, todo en esta pieza es capaz de transformarse".

Y así, el estacionamiento fue transformado en teatro y, el fastidio del público por la incomodidad del estacionamiento en elemento de *Ubú rey*.

Después de media hora de atraso y cuando ya los espectadores silbaban, hacían pan francés y exigían la devolución de las entra-

das, apareció un actor del CICT y pidió disculpas. Alguien, desde la platea, gritó que se estaban burlando del público. El actor solicitó un intérprete y preguntó al espectador con cara de pocos amigos quién era para tomarse semejante atrevimiento. Entonces, el espectador anunció: "Yo soy Ubú", y con esa boutade ingresó en la obra.

El teatro de la muerte

"En el camino aparentemente seguro, por el cual desfilaba el hombre del siglo ilustrado y del Racionalismo salen desde la oscuridad de repente y cada vez más, grandes cantidades de sosis, maniqués, autómatas, homúnculos. Son creaciones artificiales que se mofan de las creaciones de la naturaleza y llevan consigo toda la humillación, los sueños humanos, la muerte, el horror y el espanto. Nace entonces la fe en las desconocidas fuerzas del movimiento mecánico, la pasión maniática por inventar el mecanismo que supera con su perfección y su absolutismo al organismo humano, que se entrega a las debilidades".

Con esas palabras, Tadeusz Kantor define su teatro del cual es paradigma *La clase muerta*.

Seguidor de Bruno Schulz y su tratado de los maniqués, Kantor cree que el ser humano se ha ido diluyendo y ahora sólo existe para perpetuar un gesto, definir un precario espacio vital, servir de soporte a una réplica.

Seres humanos, autómatas y maniqués son los tres estadios entre la vida y la muerte que presenta Kantor en el escenario.

No existe trama argumental. Sólo una situación: la de un grupo de alumnos ancianos sentados en pupitres de madera, cabalgando entre la infancia de Ferdurke y el más allá. Una barrendera, el bedel, un viejecito en el baño, otro con una pequeña bicicleta, una prostituta sonámbula y una mujer con una cuna mecánica en la cual se agitan dos bolas de madera, son los elementos usados por Kantor para mostrar cómo, en un mundo de creciente serialización y uniformización, "sólo los muertos se hacen advertibles a los vivos".

Ubú rey, junto con *La clase muerta* y el conjunto de Lindsay Kemps —que realiza una recuperación morosa del tiempo perdido— fueron los eventos más destacados del Festival.

De esa forma, Caracas tuvo su campeonato mundial de teatro y se demostró que entre hacer y no hacer, no hay posibilidad de elección.

CINE

Hollywood glorioso y desilusionante: de Grease al F.B.I.

Desde hace cuatro años la ciudad francesa de Deauville es sede de una vasta muestra de cine norteamericano. El crítico Jean de Baroncelli ha reseñado con severidad la que tuvo lugar en septiembre de este año y que reviste, para el público argentino, el interés de los films que hoy se proyectan en Buenos Aires y de aquellos que es probable que le esté vedado conocer.

El primer día, una anciana dama de fragilidad emocionante maravilló a los asistentes con su mirada de fuego y su humor. Era

Gloria Swanson a quien volvimos a ver en *Sunset Boulevard*. El último día, casi perecemos ahogados al intentar acercarnos a John Travolta, fenómeno sociológico recientemente instaurado por la juventud norteamericana y de ultramar. Mientras tanto, Kirk Douglas confesaba que su interés actual se concentra en la dirección y King Vidor afirmaba con modestia que su único orgullo residía en haber dejado algo de él mismo en cada uno de sus films.

Otra estrella californiana descendía, en tanto, sobre la costa normanda: Steven Spielberg, director fastuoso y triunfal de *Tibu-*

rón y *Encuentros cercanos del tercer tipo*. Su presencia en Deauville se debía a su actividad como productor de *I wanna hold your hand*, realización de su alumno y colaborador Robert Semeckis, que tematiza la histeria de los *teen-agers* provocada por el arribo de los Beatles a Nueva York, en 1964. Es sabido que la nueva generación se resistió tozudamente a la beatlemania: por lo tanto, este film, cuya insignificancia sólo alcanza a ser compensada por algunos gags, fue un fracaso en los Estados Unidos.

Pese a este fracaso, *I wanna hold your hand* es un buen testimonio del interés que agita a los productores norteamericanos en torno del público adolescente. Incluidas a la adocenación, las últimas producciones cortejan a los

menores de dieciséis años. Esta tendencia se confirmó en Deauville por la presencia de varias comedias musicales, coronadas en el cierre de la muestra por *Grease*.

¿Qué decir precisamente de *Grease*, la bomba del Festival? El triunfo que los espectadores jóvenes reservan para esta comedia prueba que se corresponde con sus gustos, sus sueños y su concepción de la evasión. Para nosotros, los adultos, no parece sino un monstruoso *ice-cream* musical.

Discutible en el reino de la comedia, el festival de Deauville rozó la catástrofe en el del drama. *Los hijos de Sánchez* es una de esas películas ahitas de buenos sentimientos de las que se siente vergüenza de hablar mal. Adaptada por Cesare Zavattini de la obra importante de Oscar Lewis, dirigida por Hal Bartlett, interpretada por Anthony Quinn y Lupita Ferrer el relato incurre con excelentes intenciones en todas las cursilerías del melodrama al abordar la historia de un mexicano pobre y lleno de mujeres e hijos, a quien ni siquiera el premio mayor de la lotería extrae de sus desgracias.

Los filmes de inspiración política aportaron, en cambio, algunas compensaciones. En *The private files of J. Edgar Hoover* (Los archivos privados de J. E. Hoover), Larry Cohen reconstruye el irresistible ascenso de Hoover, viejo inspector de policía que se convierte en amo y señor de la F.B.I. Especialista en espionaje, partidario del maccarthysmo y, luego, enemigo de Kennedy, sólo la muerte salvó a Hoover de hundirse con el escándalo Watergate. Pese a una dirección sólo discreta, y a la mediocridad de los actores que encarnan a Roosevelt y los Kennedy, este retrato al vitriolo del hombre que pesó larga y duramente sobre la política norteamericana es revelador de las luchas de influencias que se libran dentro de la Casa Blanca. Y por ello merece retener la atención.

Inspirado libremente en la vida de James Hoffa, dirigente del sindicato norteamericano, *Fist* de Norman Jewison diseña también una carrera sorprendente. Sylvester Stallone (el héroe de *Roc-*

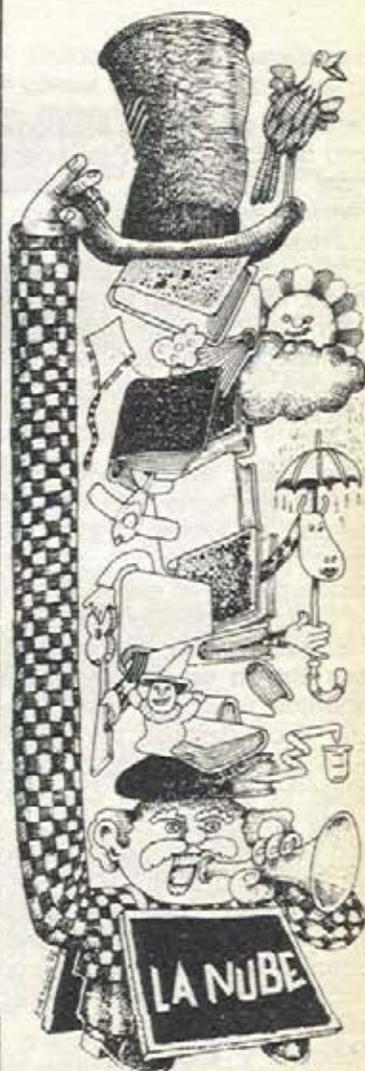
ky) representa el papel de un obrero hablador y musculoso que, en la década del treinta, comete el error de aliarse con la Mafia para defender mejor los derechos de sus compañeros. Es elegido secretario del todopoderoso sindicato de camioneros y luego acusado de corrupción por un miembro del Senado. *Fist* es un film tallado a golpe de hacha, sin refinamientos, pero su violencia impresionada clavando un hierro al rojo vivo en una de las llagas de la sociedad norteamericana, según declaraciones de su autor.

¿Puede considerarse en el rubro político (sección ecología) la adaptación cinematográfica que Georges Schaeffer ha realizado de la obra de Ibsen *Un enemigo del pueblo*? En este caso, la lección del film corre el riesgo de ser mal comprendida. Como su productor y principal intérprete, Steve McQueen, irreconocible bajo los tiznes y las barbas, el relato se pierde en la maraña del tedio.

Algunas ausencias parecen casi injustificadas: los últimos films de Altman y Mel Brooks respectivamente o *Avalancha*, del género catástrofe, dirigida por Corey Allen. Más aún, durante los días del festival, el pasado eclipsó al presente y los casi solitarios motivos de entusiasmo fueron las retrospectivas consagradas a los "grandes viejos". Del conjunto de las películas actuales no puede extraerse ninguna obra fundamental; ninguna sorpresa ni revelación. En el mejor de los casos (agreguemos a las ya citadas *China 9 Liberty 37*, western de Monte Hellman inferior a sus precedentes, y *A different story*, de Paul Aaron, aventura intimista de una pareja "como todas") los films presentados por las grandes productoras y por los independientes son objetos de consumo, amables y bien empaquetados. ¿El pájaro azul anidaba en la televisión o en el under-ground? Allí lo buscamos sin encontrarlo, si se exceptúa una variación brillante de Roland Chase sobre la *Lulu* de Wedekind, el homenaje emocionado y por momentos emocionante que Abby Mann tributó a Luther King, y un film 'punk' de Arnos Poe, *The Foreigner*, fastidioso pero interesante desde un punto de vista sociológico.

LA NUBE

Padres, maestros, tíos y gente buena en general pueden encontrar en *La Nube* libros de ficción, de historia, de ciencia, juegos, manualidades, tapices, buen diseño, asesoramiento y un completo servicio de referencia sobre y para los chicos. Y los chicos pueden ir a revolver, hojear y elegir por sí mismos el material que les interese.



**LIBROS Y COSAS
PARA CHICOS
MARCELO T. DE ALVEAR 978**

Joan Miró, de la guerra de España al destape: "con el espíritu de siempre"

El crítico de arte francés Georges Raillard mantuvo una serie de entrevistas con Joan Miró, en Palma de Mallorca, durante el mes de noviembre de 1975.

Su transcripción fue publicada en Francia con el título de *Entretiens avec Miró*, y la correspondiente versión castellana aparecerá en España bajo el sello de Granica.

Algunos tramos de los *Entretiens*, que Punto de Vista considera particularmente significativos respecto de las —buenas o malas— relaciones de arte y política, han sido elegidos para reproducirlos a continuación.

Es usted sensible al comportamiento de su entorno. Esto puede explicar que siempre se haya mantenido algo apartado del grupo surrealista.

—Sí... Eran demasiado dogmáticos. Me fastidian los dogmas.

En *La Révolution surréaliste* se reproduce *Terre labourée* entre los textos sobre el sueño. Esa ilustración se publicó con su permiso.

—No, pero me pareció normal. Por otra parte, esa tela era propiedad de Breton. Estaba en su taller, en el 42 de la calle Fontaine; después creo que se la vendió a Gaffé, el coleccionista...

En ese sentido, Desnos cuenta que Breton se la compró por setecientos francos y que la revendió poco después por 8.000. Esta revelación de dudoso sabor data de la disputa del *Cadavre*: era una forma de volver contra Breton la acusación que él mismo había formulado contra Max Ernst y contra usted, culpables, a sus ojos, de haber abdicado por dinero cuando aceptaron el encargo de hacer los decorados de *Roméo et Juliette*...

—Breton y Eluard tenían un agudo sentido comercial. Yo no tengo ni idea. Es una vieja historia. En aquel momento me doilé muchísimo y también por Max Ernst, que era muy amigo de Paul Eluard y de Aragón.

¿Le ha molestado que se mezclen la pintura y el dinero?

—Me disgusta mucho.

Habla usted en pasado. Pero hoy, ¿quién puede seguir sosteniendo que la pintura está destinada a trastocar el mundo, cuando sólo se habla del nexo entre pintura y dinero?

—¡Un valor de bolsa! Eso me desagrada profundamente.

¿Se puede corregir eso?

—No se puede. Hace poco quemé una serie de telas. Las quemé por motivos plásticos y de oficio, cosa que produce un hermoso resultado; y también para contestar «mierda» a todos los que dicen que esos cuadros valen una fortuna. Yo los quemo.

Pero esas telas quemadas fueron expuestas en París, en la exposición retrospectiva del Grand Palais, en 1974. Por tanto, también se han convertido en valores de bolsa...

—Me importa muy poco. Es una cosa muy mala, falsea la relación de la gente con la pintura. No ven cuadros, ven dólares.

¿Cómo se podría volver a dar una visión de la obra de arte separada de su valor financiero?

—Con carteles en la calle, como he hecho; con esculturas y con grabados.

Una litografía o un aguafuerte son caros...

—El grabado es muy eficaz,

muy importante, para la divulgación de las formas. Por ejemplo, sobre esta mesa hay unos veinte. Si se tiran 75 copias, son 1.500: pueden llegar a 1.500 personas. Y los carteles a muchas más.

En el *Gran Palais* tuvo usted oportunidad de observar las reacciones ante su obra. En el libro de los visitantes había cosas desconcertantes.

—Simplemente recuerdo que alguien escribió: *A Miró habría que cortarle las manos*.

Me ha impresionado la agresividad más que la hostilidad.

—Sí, la agresividad. ¿Por qué esa agresividad? No lo sé. Pero me impulsó a trabajar. Y espero que me harán el honor de atacarme hasta el último momento.

Hasta ahora no le ha faltado a usted ese honor. Era sorprendente el contraste con la actitud del público ante los personajes de Picasso, en el Palacio de los Papes (Aviñón). Como en misa, estaban ante el sagrado Picasso. ¿Será que Picasso ha entrado en las costumbres y las instituciones y usted no?

—Quizá. Yo me alegro, esto me induce a trabajar, trabajar, trabajar, diciendo: ¡Mierda, tanto peor para ellos!

Habitualmente no dice tanto para los demás.

—Pero como usted puede ver,

a pesar de la agresividad, he desencadenado el movimiento. Un choque es positivo: la gente reacciona. Si se siente atacada, reacciona.

¿Qué conformismo ataca usted?

—**No es una cosa preconcebida**... La pereza mental, el hastío de todo.

Veamos esa cabeza que acaba usted de hacer al limpiar los pinceles.

—**Esa cabeza es muy brutal y violenta**, y las cosas violentas —como lo sostengo siempre— hacen reaccionar a la gente.

Yo no siento que la violencia y la infancia se contradigan. Por el contrario, la infancia es el país de la violencia, que se abandona por pereza y disciplina. La gente tiene miedo de su violencia y, bruscamente, usted hace que brote una violencia no canalizada.

—**¡Así es!** No canalizada. Lo que me interesa, para emplear una expresión de moda, es la revolución permanente, que no se esté siempre fijo en un punto, que haya siempre algo que da vueltas. Una revisión de todo. Cada día pongo mi obra entera en tela de juicio.

¿Nunca entra usted rutinariamente al taller?

—**No, nunca.** La tensión es cada vez más viva. Cuanto más envejeczo, más fuerte es la tensión. Esto inquieta a mi mujer. Cuanto más envejeczo, me vuelvo más loco, agresivo o malvado, si usted quiere.

En su obra.

—**Con la gente no.** Por ejemplo, siempre le digo a Dupin: *Me gustaría morirme diciendo "mierda"*.

Nadie lo sospecharía...

—**Es por esa pereza mental.**

En 1925 ya se decía que era usted secreto e indescifrable. Pero nunca se ha dejado de ver con nitidez creciente lo que tiene "dentro".

—**Yo me exteriorizo más.** Es consecuencia de mi trabajo y de todas las historias de nuestro país.

Algunas veces le han reprochado que no eligiera el exilio, como Picasso.

—**He reflexionado mucho** sobre ese reproche que, efectivamente, me han hecho. Siempre

mantuve mi primera idea: quedarme en suelo catalán. Sentí la tragedia de los amigos que no volvieron a España, que estaban exiliados. Una tragedia personal que marcó su obra. Por ejemplo, Picasso, de quien me hablaba usted, estaba muy ligado a su país. Me acuerdo muy bien de un comentario que hizo la primera vez que fui a verle en su propiedad de *La Californie*. Tenía un jardín magnífico con eucaliptus. Le dije: *Que hermoso es esto, amigo mío, el jardín, los árboles...* El cogió un guijarro y me contestó: *Una piedrecilla de Montroig vale más que todo esto.* Me impresionó... una piedrecilla...

¿Qué opinaba él de su regreso a España?

—**Nunca me dijo nada.** Hablábamos continuamente del país. Tenía una memoria gigantesca, se acordaba de un montón de cosas. Casi siempre me hablaba en catalán, raras veces en francés. Y me parece que me envidiaba.

Después de la guerra civil española, en 1940, usted dejó Francia y volvió a su país. ¿No pensó en el exilio en ese momento?

—**Al principio de la guerra de 1939** en París no pasaba nada. Pero en un momento dado nos aconsejaron que saliéramos de París y fuéramos a Varengeville, donde teníamos amigos. La presencia de un hospital nos pondría al abrigo de los bombarderos alemanes. Y nosotros, pobres imbéciles, nos fuimos a Normandía. De la noche a la mañana empezaron los bombardeos. Entonces intenté irme a América con mi amigo, el arquitecto J. L. Sert, pero no había plazas en los barcos. Mi hija Dolores era pequeña. Para mí era una gran responsabilidad. Y como no pudimos irnos a América, Pilar y yo decidimos regresar a España. Y después de unos días de espera en el andén de la estación de Rouen, subimos al tren. Habíamos decidido que Pilar se ocuparía de Dolores y yo de las *Constelations*. Yo había comenzado esas aguadas en Varengeville. Era una carpetita, nuestro único equipaje.

Llegamos a París con Dolores y las *Constelations*... En París cogimos el tren hacia Perpiñán.

Una vez allí no querían darnos



el visado; pero, afortunadamente, el cónsul de España era una buena persona, que se preocupaba poco de Franco. Gracias a él, pasado cierto tiempo pudimos irnos. En la parada de Figueras verificaban la lista de sospechosos. Yo pasé miedo, pero mi nombre no figuraba. En Gerona nos esperaba mi amigo Prats: *Sobre todo, no vayas a Barcelona.* Nos fuimos al campo, a un lugar donde nadie nos conocía. Y más tarde nos las arreglamos para ir a Palma. Allí teníamos a nuestros padres y, sobre todo, como la gente de Palma había sufrido la opresión de Franco desde el principio, estaba hasta aquí. Pasé de incógnito. Y dos o tres años después, cuando las cosas se calmaron un poco, me fui a Barcelona.

Usted pensaba, con acierto, que las autoridades no habían olvidado su participación en el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937, ni tampoco lo que había escrito en aquel famoso grabado del que se hizo un cartel, *Aidez l'Espagne*, que representaba a un hombre con el puño en alto: En la lucha actual, veo las fuerzas caducas del lado fascista; y del otro lado, al pueblo, cuyos inmensos recursos creadores han de dar a España un impulso que asombrará al mundo. *Firmado: Miró.*

—**Evidentemente,** sospechaban, por eso y por toda mi historia. Sert, que había sido el archi-



tecto del pabellón de España, y Prats, que pasó ocho meses en la cárcel, eran mis amigos de siempre.

Más tarde Prats tuvo la audacia de editar su serie *Barcelona*. Esa serie de cincuenta grandes litografías parece devolver su verdadero rostro a todos los monstruos que estaban en el poder.

—**La censura no vio que se trataba de grabados políticos.** Y además, ya había pasado el tiempo; los terminé en 1944.

A partir de la victoria franquista, los intelectuales y los artistas pasaron a ser automáticamente sospechosos. Sospechosos de todos los delitos que el régimen quisiera imputarles.

¿El poder no trató nunca de atraerle?

—**Nunca.** El poder franquista me ignoró por completo. Hasta ahora es como si yo no existiera. Si hago una exposición en Nueva York o París y tiene éxito, silencio. No la mencionan.

Tápies recuerda, en un texto titulado: *Estafas culturales*, que un libro publicado en 1969 en Barcelona, titulado *Comprender la pintura*, no habla de usted en ninguna parte.

—**Desde el principio** comprendieron que yo no era un bocado comestible.

Pero usted sigue siendo ignorado por los oficiales.

—**Aquí en Palma ahora empiezan a conocerme,** incluso físicamente. Pero es cosa reciente. Y estoy contento de haber escapado a la publicidad hasta ahora. Me molesta la publicidad. Lo que me gusta es estar de incógnito. Sin embargo, la última vez que fui a Barcelona estuve con Sert en la Fundación, ese edificio magnífico que él construyó, y había mucha gente. Me reconocieron. Y ese calor humano me impresionó. Tenía lágrimas en los ojos. Era el contacto humano. Yo había entrado en su sangre y en su piel. Fue muy conmovedor: parejas jóvenes con sus niños, la gente de los domingos..., muy popular. Me emocionó.

Nos volvemos a encontrar un año y medio después de las entrevistas que mantuvimos en Palma y en Barcelona. Conven-

dria hacer un breve añadido a *Ceci est la couleur de mes rêves*, ya publicado, en vista de su traducción al catalán y castellano. Porque desde entonces, lo menos que se puede decir es que los acontecimientos —quiero decir, los acontecimientos en España— han sido rápidos. Mucho más rápidos de lo que nadie —ni usted mismo— esperaba.

—**¡Oh, sí!** En aquel momento yo estaba deprimido, completamente deprimido. Ahora tengo grandes esperanzas respecto al porvenir. Recuerda usted cómo muchas veces hablamos de ese grabado, *Aidez l'Espagne*, que hice en 1937, hace justamente cuarenta años. Se advierte ahora que las líneas que había escrito bajo el dibujo del campesino catalán eran proféticas: contra las *fuerzas obsoletas* ya se ven bien los *inmensos recursos creativos del pueblo español* que se han impuesto, y *ese impulso que asombrará al mundo*.

A pesar de los cuarenta años de asfixia política...

—**No, no se puede asfixiar esa profunda fuerza creativa.** Y en Cataluña ya se ha puesto en marcha, con más fuerza que antes, con gran poder de invención. Quizá soy demasiado optimista..., es por reacción. Quizá se trate de una visión de las cosas demasiado personal, pero yo lo veo igual que mi propio caso: cuanto peor estoy, con mayor vigor sigo adelante. Si usted quiere, es como un árbol cuyas raíces son muy hondas; no caerá derribado por unas semanas de lluvias o huracanes. Sí, así es, el árbol de nuestra tierra, el algarrobo.

¿Usted siempre conservó la esperanza de vivir lo suficiente para ver lo que ve ahora?

—**Decididamente, no.** Durante la guerra tenía miedo de que todo desapareciera; entonces, dibujaba sobre la arena de la playa; todo iba a desaparecer del mismo modo que el mar se llevaba mis dibujos.

¿Pero el franquismo no dejará huellas?

—**No; en la psicología de las gentes no.** Han sufrido sin dejarse lastimar. La raza es muy fuerte. Es como un arañazo en la piel: tras unas semanas no queda

nada, ni la huella de la cicatriz.

En estos días se oye con frecuencia una pregunta: ¿Cómo ha podido aguantar tanto tiempo el pueblo español?

—La pequeña burguesía había perdido toda posibilidad de acción, no podía ni coger ese vaso que tiene usted delante.

¿Hay un sentimiento de culpa, descontando, desde luego, el causado por el poder del régimen policial que se debía afrontar?

—No lo sé. Pero ahora se ve cómo se echan atrás los que se comprometieron. Yo tengo las manos limpias. Yo no metí el dedo en el tintero.

Y la gente influyente que sostuvo al régimen franquista por todos los medios a su alcance, ¿no hacen ninguna tentativa por recuperar el poder?

—Eso sí me da miedo. Me inquieta mucho, mucho. El centro quizá maniobre de manera sospechosa. Pero ahí está toda la juventud, toda esa gente joven de la generación de mis nietos, sus amigos y compañeros de universidad. Me dicen: *No se preocupe*. El mundo gira, es fatal, es el movimiento de la rueda. Yo puedo verlo porque tengo raíces fuertes: Montroig, Palma, el algarrobo. El algarrobo es mi ejemplo, mi modelo, lo que me ha sostenido. Sabe, siempre viajo con una algarroba en un sobre. Es un rito. Para mí y para Cataluña. Los algarrobos conservan siempre las hojas. Lo verde tiene un enorme poder. Yo le soy fiel al algarrobo, ¡y de qué manera! En Montroig, y aquí en París.

¿En París?

—Todo mi pasado está unido a París, desde la parálisis pictórica que conocí cuando llegué. Esa terrible parálisis me asustó más tarde, cuando los acontecimientos fueron más duros... Pero a pesar del franquismo, las cosas se desarrollaron. Hoy es diferente, la cuestión de las raíces se plantea de otra manera. Mis nietos viajan. Creo que nos encaminamos a una nueva civilización. Dentro de veinticuatro años habremos pasado este siglo. No quiero decir que sea el fin de una cultura, eso no; pero sí el de una civilización. Y si logro participar un poquito en esta apertura...

¿Cómo?

—En el sentido de la libertad... Los partidos políticos me tienen sin cuidado. Lo que me interesa es Cataluña y la dignidad del hombre. Por eso en este momento, con todos nuestros amigos, trabajamos por la amnistía. Los partidos políticos me solicitan constantemente; el Partido Socialista de Cataluña me escribió una carta pidiendo un cartel..., una carta escrita en castellano. No les contesté. Soy intransigente en cuanto al catalán. Por eso le dije a usted cosas duras a propósito de la gente de Mallorca, que ha abandonado su lengua.

¿Entonces, nada de carteles para los partidos políticos?

—Hice uno para *Volem l'estatut*.

¿Una figura?

—No sólo quería mostrar una fuerza, nada más que una fuerza. Como en la valla sobre la cultura catalana. No una valla con pájaros. En las calles de Barcelona hay *graffitti* por todas partes, y quise integrarme en ellos: solamente un grafismo fuerte y las cuatro barras de nuestro emblema. Esos carteles distribuidos por toda la ciudad, en todas las calles, son la voluntad del pueblo catalán, la de los *graffitti*. Se dirigen a mí, un poco, como a un patriarca. Me alegra que me pidan cosas. Sobre todo porque las autoridades oficiales siempre hicieron todo lo posible para que yo fuera desconocido en mi país, mientras que era muy conocido en todas partes; para mí fue muy duro... Rojo, amarillo, azul, verde, negro, muy violento. ¡Zas! La victoria de la vitalidad. Ahí está.

Evidentemente, la Fundación Miró desempeñará un papel importante en esta renovación, aún más vigorosa, de la cultura catalana.

—Sí, es una gran aventura. Y no olvido que Prats estuvo en su origen. Cuando comenzó era una gran aventura totalmente al margen de los medios oficiales. Ahora, después de las elecciones, quizá las condiciones cambien. Pero hasta el presente ha sido como le digo. Y, sobre todo, era indispensable que no fuese un museo-cementerio. Y, desde luego, no lo es; es muy popular y abre las puertas a las cosas





vivas.

—¿Y en lo material?

—**Es un milagro, un milagro...** He donado toda la obra gráfica, pero las cosas siguen siendo difíciles.

Sin embargo, lo más difícil debía ser la construcción misma, y está concluida.

—**Sert se portó muy bien, no quiso honorarios.** Y yo contribuí. Fue necesario desconfiar de ciertas propuestas... Pero la obra grabada ha podido financiarse. Sí, había personas que querían hacer sus combinaciones; había que desconfiar. Prats está muerto y yo no sé nada de todo eso, ni siquiera sé cómo logró salir bien de semejante asunto. El no vio la Fundación; pero antes de morir, en San Pablo, pudo ver la maqueta de Sert. Y allí está su colección, como él la quería, expuesta en Barcelona, para los catalanes, abierta a todos. Cuando veo esos cuadros pienso en todos los sombreros que me dio...

Hoy, la sombrería de Prats se ha convertido en una galería...

—**Eso me inquietó un poco.** Pero Muga trabajó mucho con Prats para hacer esos *Fotoscop*, que tuvieron mucha importancia. Prats hizo ver a la gente lo que no veían.

Aparte de la colección Prats, que está ahora en Montjuich, no hay colecciones muy grandes de Miró. Es curioso...

—**Gaffé vendió todo en 1945;** *La Naissance du monde* a Nueva York. No, no hay colecciones... Eso no lo entiendo. Creo que soy un poco la bestia negra. Siempre la misma historia, como ya le he contado. Picasso-Ingres, eso da seguridad. El retrato de Falla o el de Mme. Lambert... Por ejemplo, el *Arlequin* de Barcelona es horrible; no, horrible no, insignificante, vacío, hueco. ¿Sabe? El chico que posaba para él, Salvador, es de Montroig, todavía vive.

Es evidente que ese chico de Montroig le parece más interesante que las colecciones y los coleccionistas.

—**Los coleccionistas no me interesan mucho.** Nunca he intentado conocerles. El dueño de la casa se levanta después de la cena y... ¡Uf! En la Fundación hay grandes problemas materiales. Habrá que ver qué ocurre con

el Ayuntamiento. Lo importante es que está viva. Se ha mostrado el arte americano, que aquí era desconocido, se proyectan películas. Hay que trabajar a marchas forzadas. Es una apertura para Cataluña, contribuye a ponerla al nivel del resto del mundo. Y yo he dado el ejemplo, pues parece que el Museo Picasso quiere hacer lo mismo que la Fundación.

—**¿Cómo trabaja usted en este momento?**

—**Con el espíritu de siempre.** Para el verano de 1977 Jacques Dupin ha organizado dos exposiciones en dos pueblos catalanes, uno español, Reus, y otro francés, Céret. Esto señala a la vez la unidad de la cultura catalana y mi desconfianza hacia el centralismo. Para la exposición de Céret envié una invitación al presidente de la Generalitat en el exilio, en Francia, Tarradellas. Como no podía ir a España, su presencia en Céret sería una nueva afirmación de la realidad catalana y del porvenir cultural de Cataluña. No me importa nada las cuestiones de fronteras, creo en el impulso de Cataluña.

Céret me parece una buena elección. Nunca he hecho una exposición allí, ni he pintado. Pero, como usted sabe, Céret tiene tradición pictórica. Picasso, Juan Gris, Dérain y Matisse pintaron allí. Matisse ha hecho cosas muy hermosas, y en el Museo se conservan varias obras de ellos. Expondré algunos cuadros y muchas obras gráficas, más fáciles de transportar. Y también los libros en que he trabajado con poetas franceses y catalanes.

La noche de la inauguración los jóvenes de la Ciaca, de Barcelona, harán una representación con unos títeres que yo les hice. Y en Reus también. Y espero que luego los muestren en otros lugares. Lo que han hecho estos jóvenes es muy bueno. Ya lo verá.

Aparte del trabajo en los talleres, ¿qué otros proyectos tiene?

—**Sobre todo proyectos monumentales** que querría ver terminados. Acaban de instalar un mosaico en las Ramblas, donde la gente se pasea, cerca del Liceo. En la misma acera; es algo muy emocionante para mí. Estoy contento de estas huellas que dejo, y me gustaría dejar más.