

cultural carta

Revista de Casa de Cultura - PCU - Año I N° 1 Noviembre de 1987



Pequeño organón para el teatro. Bertolt Brecht

Tomás Borge Juan Acha
Andrés Castillo
Rodney Arismendi
Fernando Beramendi

Ruben Yáñez Elder Silva
Clemente Padín
Alejo Carpentier Sandino Núñez
Víctor Manuel Leites

Editorial

En esta publicación intentamos reunir apuntes teóricos y evaluativos sobre la producción cultural en general; sobre las características y función histórica de esta producción, particularmente en nuestro país y en América Latina; así como también exponer testimonios de la vida y la lucha de los uruguayos y los latinoamericanos, como fuentes donde preservar una creación que las generaciones futuras puedan utilizar y de la realidad y de la cultura.

Sabiendo que, así como la teoría es imprescindible para la conducción de la práctica, la práctica es imprescindible para la teoría, a su vez, la teoría es imprescindible para la práctica y la práctica es imprescindible para la teoría, es que los convocamos a leer, a pensar, a discutir y a actuar.

Año I N°1
Noviembre de 1987.

Director: Ruben Vafex
Redactor responsable:
Fernando Olivari
Vázquez Ledesma 3079 A-4

Diseño gráfico:
Pablo Escobar
Composición:
Lasercomp SRL
Colaboran en este número:
Juan Acha, Víctor Manuel
Lattes, Fernando
Beramendi, Andrés Castillo,
Tomás Borge, Bartol
Brecht, Rodney Arismendi,
Ruben Vafex, Elder Silva y
Clemente Padín.

Aparece en este número:
Sandro Nuñez
Aymar Hernández
Los artículos firmados
reflejan la opinión de sus
autores.

Redacción: Julio Herrera y
Obas 1239
Permiso Mec. Carpeta N° 88
Año 1987 Inc. 7963
Distribuye: EPU, Colonia
1191

Montevideo, Uruguay.

Se terminó de imprimir en la
Casa de las Copias S.R.L.
Carril 649 - 916577
En noviembre de 1987
Depósito Legal 177.627/87

Con este número uno de **Carta Cultural** iniciamos las entregas, que en principio planificamos como trimestrales, de esta nueva forma de comunicación del trabajo de la Casa de Cultura del PCU con todas las personas y organizaciones insertas en la producción cultural del país; así como también con aquellas que, sin dedicarse específicamente a esta producción, como destinatarios de la misma, integran a sus diversos modos de producción social, la preocupación por el significado y destino de una cultura nacional y popular, acorde con los objetivos históricos de la democracia recuperada por el pueblo uruguayo.

Para nominar esta publicación, hemos rescatado el sustantivo de *Carta*, en este caso *Cultural*, como homenaje a aquella *Carta*, entonces riesgosamente "Semanal", que fué gran instrumento de libertad y lucha, en el marco de la heroica prensa clandestina, cuando la dictadura convirtió en delito a la circulación de ideas en el país.

En esta publicación intentamos reunir aportes teóricos y evaluativos sobre la producción cultural en general; sobre las características y función histórica de esta producción, particularmente en nuestro país y en América Latina; así como también exponer testimonios de la vida y la lucha de los uruguayos y los latinoamericanos, como fuentes donde abreviar una creación que las universalice por la síntesis de la verdad y de la belleza.-

Es el órgano de la Casa de Cultura del PCU, pero precisamente por eso, -y como ha sido característica de la pluralidad de convocatoria de todos los eventos organizados en la misma-, no queremos sólo los comunistas estar presentes en sus páginas; sino que invitamos a expresarse en las mismas a todos los creadores e investigadores que, arraigando en las mejores tradiciones nacionales, trabajan por una cultura democrática, nacional y popular; con la responsabilidad de exigencia reflexiva e incidencia histórica que ese objetivo nos implica. Porque la inmensa tarea teórica que conduzca una práctica que se extiende desde la construcción de vías concretas para una política cultural democrática hasta los problemas de la creación del producto cultural mismo, exige el debate fraterno, honesto y de vocación confluyente de todos aquellos que, al igual que los comunistas, *"no tienen otros enemigos que los que se oponen a la felicidad pública"*, en continuidad del deslinde unificador artiguista.

El PCU ha tenido siempre, tal cual consta en los materiales que adjuntamos al presente editorial, -y tal cual lo ha hecho con los otros aspectos de la vida nacional-, el particular cuidado de no reducir a esquema la riqueza del marxismo-leninismo en la reflexión, no sólo de los temas teóricos de la cultura, sino de la práctica transformadora de la misma en la concreta realidad nacional. En este plano, el PCU ha hecho propuestas concretas, incluso recientes, fruto de su actitud científica ante la realidad y perspectivas nacionales. Pero no lo ha hecho con el autosatisfactorio objetivo de formularlas; tampoco las formuló como normatividad, de circulación interna, para la producción cultural de los comunistas. Lo hizo, como lo hace siempre, en tanto propuesta a todos los que realizamos la reflexión y práctica culturales, como guías para la acción de las mismas, en el marco de un país caracterizado hoy por la confrontación de dos proyectos nacionales, en cuyo desenlace se juega la cualidad de la soberanía, de los niveles de vida y humanización, y de la identidad cultural de la sociedad uruguaya.

Al plantear estas guías para la acción en una situación concreta, fruto de una teoría y práctica cualitativamente acumuladas, no nos alienta la voluntad hegemónica de imponerlas a todos; sino la responsabilidad de proponer una referencia, a ser deliberada en sí misma y en

confrontación con la práctica cultural, con el objetivo de que el volumen de la cultura cumpla también en esta etapa del país, la función histórica que la justifica y la promueve: contribuir a elevar la calidad y dignidad de la vida de los uruguayos, como la obra de todos los que con ello se beneficiarían.

Sabiendo que, así como la teoría es imprescindible para la conducción de la práctica sobre la realidad, y que la práctica y la realidad son, a su vez, más ricas que la teoría, revirtiéndose sobre ella, es que los convocamos fraternalmente a este diálogo abierto.

Revista de Casa de Cultura
-PCU-
Año I N°1
Noviembre de 1987.

Director: Ruben Yañez
Redactor responsable:
Fernando Olivari
Vázquez Ledesma 3079 A-4

Diseño gráfico:
Pablo Escobar
Composición:
Lasercomp SRL
Colaboran en este número:
Juan Acha, Víctor Manuel
Leites, Fernando
Beramendi, Andrés Castillo,
Tomás Borge, Bertolt
Brecht, Rodney Arismendi,
Ruben Yañez, Elder Silva y
Clemente Padín.

Ilustran este número:
Sandino Nuñez
Aymar Hernández
Los artículos firmados
reflejan la opinión de sus
autores.

Redacción: Julio Herrera y
Obes 1239
Permiso Mec. Carpeta N° 86
Año 1987 Inc. 7963
Distribuye: EPU. Colonia
1191

Montevideo, Uruguay.

Se terminó de imprimir en la
Casa de las Copias s.r.l.
Cerrito 649 -916577
En noviembre de 1987
Depósito Legal 177.627/87

Sumario

-Editorial	1
-Declaración Conf, Secc Arte-PCU.....	5
-Tradiciones, perspectivas y significados de la cultura. Conf. Nal. PCU.....	9
-Revolución y cultura. Términos inseparables. Rodney Arismendi.	12
-La opción ética contemporánea. Ruben Yañez.	17
-Ambitos de la literatura resistente. Elder Silva.	23
-Apuntes para la historia de la teoría del teatro independiente uruguayo. Andrés Castillo.....	29
-Eugenio Barba y su teatro. Víctor Manuel Leites. ...	35
-Para criticar al crítico. Sandino Nuñez.	39
-El sentido ideológico de la vanguardia artística. Clemente Padín.....	45
-El arte latinoamericano. Una propuesta de análisis. Juan Acha.....	51
-Lo más completo que he escrito sobre mi mismo. Alejo Carpentier.....	55
-Algún día brillara para todos un sol desconocido. Tomás Borge.....	61
-Dios en el cielo y el capitán en el barco. Fernando Beramendi.	67
-Pequeño organón para el teatro. Bertolt Brecht.....	73
-Los autores.....	88

Los trabajadores comunistas de la cultura artística, reunidos en su Conferencia Seccional, y luego de un amplio y profundo debate sobre el material preparatorio de la Conferencia Nacional que nuestro Partido realizara entre el 17 y el 22 de diciembre de 1985, a un año de haber iniciado la democracia por la lucha del pueblo uruguayo contra la política represiva y autoritaria de la dictadura.



Se terminó de imprimir en la
Casa de las Copias S.R.L.
Cento 649-916277
En noviembre de 1987
Depósito Legal 177.827/87

Montevideo, Uruguay.

1181
Distribuye: EPU, Colonia
Año 1987, Inc. 7983
Permiso Mec. Carpa Nº 86
Obras 1239
Redacción: Julio Herrera y

autores.
reflejan la opinión de sus
Los artículos firmados
Aymer Hernández
Sandino Nuñez
Ilustran este número:

Clemente Padin
Ruben Yañez, Eldor Silva y
Brecht, Rodney Ahemendi,
Tomás Borge, Berthol
Beramendi, Andrés Castillo,
Lefes, Fernando
Juan Acha, Víctor Manuel
Colaboran en este número:
Lasercomp SRL
Composición:
Pablo Escobar
Diseño gráfico:

Noviembre de 1987.

Año I Nº 1

Revista de Casa de Cultura

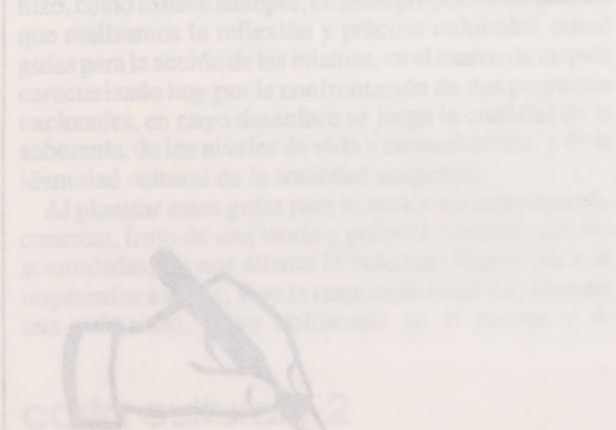
Cultura

Sumario

Editorial
Declaración Conf. Sec. Ara-PCU
Tradiciones, perspectivas y significados de la cultura
Conf. Nal. PCU
Revolución y cultura. Términos inseparables.
Rodney Arismendi.
La opción ética contemporánea. Ruben Yañez.
Ambitos de la literatura resistente. Eldor Silva.
Apuntes para la historia de la teoría del teatro
independiente uruguayo. Andrés Castillo.
Eugenio Barba y su teatro. Víctor Manuel Leites.
Para criticar al crítico. Sandino Nuñez.
El sentido ideológico de la vanguardia gráfica.
Clemente Padin.
El arte latinoamericano. Una propuesta de análisis.
Juan Acha.
Lo más completo que he escrito sobre mí mismo.
Alejo Carpentier.
Algun día brillará para todos un sol desconocido.
Tomás Borge.
Dios en el cielo y el capatín en el barco.
Fernando Beramendi.
Pequeño organón para el teatro. Berthol Brecht.
Los autores.

En esta publicación encontrará usted textos de autores uruguayos y extranjeros sobre la producción cultural en general y sobre las características de esta cultura.

Declaración Conf. Sec. Ara-PCU
Tradiciones, perspectivas y significados de la cultura
Conf. Nal. PCU
Revolución y cultura. Términos inseparables.
Rodney Arismendi.
La opción ética contemporánea. Ruben Yañez.
Ambitos de la literatura resistente. Eldor Silva.
Apuntes para la historia de la teoría del teatro
independiente uruguayo. Andrés Castillo.
Eugenio Barba y su teatro. Víctor Manuel Leites.
Para criticar al crítico. Sandino Nuñez.
El sentido ideológico de la vanguardia gráfica.
Clemente Padin.
El arte latinoamericano. Una propuesta de análisis.
Juan Acha.
Lo más completo que he escrito sobre mí mismo.
Alejo Carpentier.
Algun día brillará para todos un sol desconocido.
Tomás Borge.
Dios en el cielo y el capatín en el barco.
Fernando Beramendi.
Pequeño organón para el teatro. Berthol Brecht.
Los autores.



Declaración de la Conferencia Seccional Arte del PCU

Los trabajadores comunistas de la cultura artística, reunidos en su Conferencia Seccional, y luego de un amplio y profundo debate sobre el material preparatorio de la Conferencia Nacional que nuestro Partido realizara entre el 17 y el 22 de diciembre de 1985, a un año de recuperada la democracia por la lucha del pueblo uruguayo contra la política represiva y entreguista de la dictadura.

Dando continuidad a la calidad humana y prestigio social de creadores comunistas desaparecidos como Enrique Amorín, Bernabé Michelena, Francisco Espínola, Jesualdo, Mario Arregui, Armando González entre otros, nos compete avanzar en la efectuación de la línea del Partido en nuestro campo específico, profundizando la función unificadora de la práctica artística en el proceso del pueblo uruguayo. Esto implica desarrollarse como *"intelectuales orgánicos de la clase obrera"*, según la definición de Gramsci, lo que significa, por un lado, elevar a los más altos niveles de calidad nuestra producción artística, entendiendo por calidad las mejores formas de comunicación con nuestro pueblo, sus expresiones y su desarrollo, sin renunciar a la riqueza de su peculiaridad ni a ninguno de los aportes avanzados de la humanidad en este plano, nuestra responsabilidad consiste en el esfuerzo por universalizar lo nacional y nacionalizar lo universal. Por otro lado, ser un *"intelectual orgánico"* significa insertar nuestra producción específica en la práctica social de las más amplias masas, en la dirección del significado histórico de la clase obrera, en tanto fuerza motriz vertebral de la revolución en nuestro tiempo. Por lo tanto, no se trata sólo de hacer arte de calidad (en la medida en que ello fuera posible al margen de esta práctica); sino además, de construir los instrumentos de producción y distribución artísticas para llegar a los más amplios sectores del pueblo; y en la medida en que ellos reconozcan ese arte como propio, se constituyan en soporte material e histórico de dichos instrumentos.

Valorar altamente la importancia del aporte de las organizaciones, hombres y mujeres de la cultura artística que, insertos y concurrentes al proceso de unidad del pueblo uruguayo y con un importante apoyo de sus más amplios sectores, elaboraron la riqueza, cultural del país y jugaron un papel destacado, tanto dentro de la patria como en el exilio, en la lucha contra la dictadura y en su derrota. El fascismo no pudo quebrar la unidad de la cultura, que fue una sola, en la calle, en la cárcel y en el exilio; unidad que debemos seguir consolidando y ampliando a superiores niveles de intercambio fraterno y organización.

Reivindicar, ante las actuales tareas y perspectivas del pueblo uruguayo, una real y auténtica democratización de la cultura. Esta democratización debe hacer justicia, a la vez, con amplios sectores de la población que siguen marginados de la práctica cultural, así como también con los creadores mismos. La cultura uruguaya, con cuyo prestigio se adornan dirigentes que poco han hecho y poco hacen por ella, es el fruto de la fatiga de los creadores que la producen, luego de ganarse la vida en otra actividad.

Este forzado amateurismo o semidesocupación cultural es uno de los factores que determinan, más allá de la voluntad del creador, la limitación del destino de su trabajo a una minoría montevideana. Por tal motivo, todas las vertientes del trabajo cultural, con su movilización por el derecho de los artistas, artesanos e

investigadores a contar con los medios necesarios para su libre producción específica y por el derecho a vivir de y para esa producción, posibilitando la extensión de la misma a toda la población de la República, como expresión de la identidad y los reales intereses del pueblo uruguayo, serán factor fundamental para la defensa de las mejores tradiciones culturales y para el desarrollo de una auténtica cultura nacional y popular. En este plano es preciso destacar y profundizar el papel de los gremios y organizaciones de la cultura, los cuales deben trascender el marco montevideano y ganar dimensión nacional.

Durante la dictadura, la producción artística no sólo fue calumniada y reprimida, sino que, además, los organismos oficiales fueron pauperizados y reducidos a su mínima expresión, en el marco de una corrupción e ineptitud sin precedentes. El fascismo, entre otras cosas, también es la anticultura. Como contrapartida, la reapertura democrática, abrió también expectativas con respecto al comportamiento del Estado democrático frente a la cultura; y algunos llegaron a confundir la cultura personal de los candidatos, ante la indigencia de los personeros de la dictadura en ese plano, como garantía de una política cultural democrática. El Estado uruguayo ha tenido siempre una política cultural débil y frecuentemente omisa. Nunca ha promovido la creación y distribución cultural acorde a las necesidades de la población y a las potencialidades de los creadores. El Estado ha invertido en ello muy poco y ha descansado sobre el sacrificio de los productores. Ha creado los organismos estatales de cultura, de limitadísima proyección sobre la población, y los ha subordinado en su función, por un lado, a la burocratización que hizo de ellos una fuente política de empleos administrativos; y por otro lado los ha subordinado a la condición de "parientes pobres" de la gran empresa privada, como ha ocurrido con la televisión oficial. Esta pobreza y deterioro de la incidencia del Estado en la producción y distribución cultural se ha visto agravada por la progresiva dependencia económica y financiera, que, obviamente ha llevado a su mínima expresión el capítulo cultural del presupuesto nacional. La reapertura democrática, mediatizando las expectativas mencionadas, y como consecuencia de la continuidad presupuestal de una dictadura anticultural, no modifica la pauperrima participación del Estado en este plano. En consecuencia, reivindicamos que el Estado recaudador distribuya el aporte de la población en reales y efectivos servicios al desarrollo de la misma, entre los cuales la cultura tiene su claro lugar. En segundo término, reivindicamos una verdadera política cultural nacional, efectuada a través de una legislación que incremente la producción artística, haga justicia con sus creadores y la extienda a los más amplios sectores de la población. En este sentido, hablamos de una auténtica política cultural nacional, de amplia y profunda participación y arraigo, y no del uso de la cultura artística como una forma de agitación espasmódica y propagandística del Estado, concurrentes a decorar una imagen que apunta más a la hegemonía paternalista que al real desarrollo de una cultura popular. En tercer lugar, reivindicamos la plena participación orgánica de los creadores en la conducción de los organismos oficiales de cultura, como factor de su

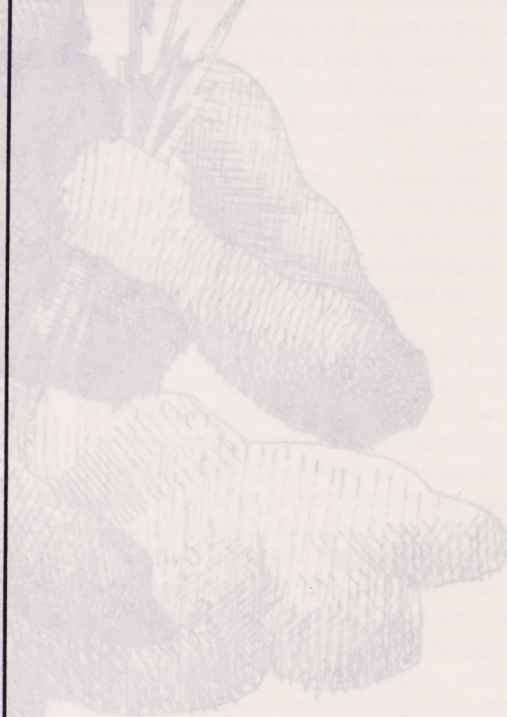
vitalización, su calificación y su proyección hacia los más amplios sectores de la población. Estas reivindicaciones no sólo deben arraigar en los gremios específicos de la cultura, sino que debemos ser capaces de elevarlas en el seno del movimiento obrero y popular, en la medida en que ellos son los reales agentes y destinatarios de la cultura nacional. El planteo de estos objetivos al pueblo uruguayo (en cuanto a la función cultural del Estado) se traba con los objetivos que tradicionalmente le venimos planteando, de sostener directamente los instrumentos de producción de una cultura alternativa e independiente del Estado que se siga vitalizando, profundizando y extendiendo como instrumento de una cultura democrática. El pueblo uruguayo ya ha expresado su necesidad de estos instrumentos, y su vocación y capacidad para sostener e incrementar su actividad.

Denunciar la profunda penetración que el imperialismo realiza a través de los grandes medios de difusión; con la cual, a la vez que deforma y desinforma a la población con productos elaborados de acuerdo con los intereses ideológicos y materiales del imperialismo, planificados para todas las edades de la población y sustitutivos de la identidad cultural nacional, cierra su posibilidad de fuente de trabajo a los creadores nacionales. El uso y abuso de estos grandes medios de difusión, que a pesar de usufructuar en concesión un bien del patrimonio nacional, se realiza al margen de toda regulación legislativa que los ponga al servicio del país y de su cultura, deben ser objeto de una gran reivindicación del pueblo uruguayo para ponerlos al servicio de la democracia reconquistada y del desarrollo de las tradiciones culturales nacionales.

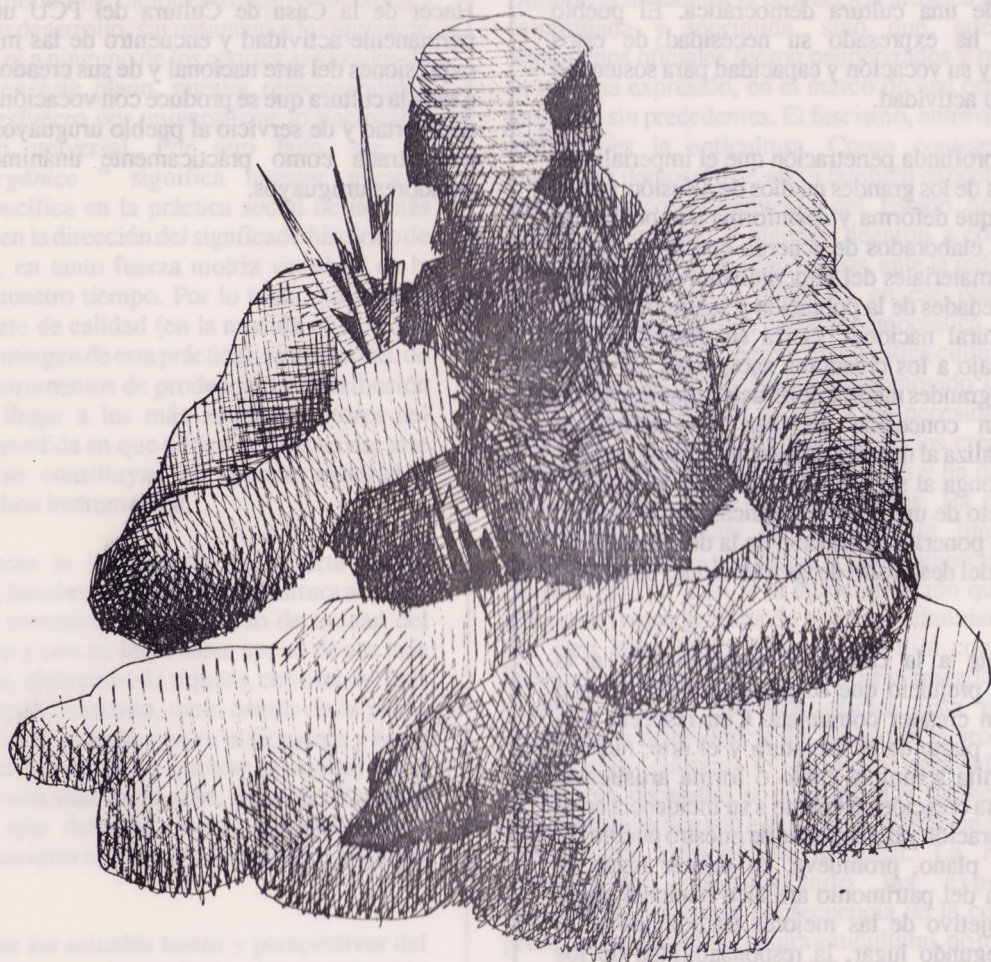
Difundir, frente a la calumnia imperialista y a la formación del prejuicio que se propone crear, en qué consiste ser un creador comunista. Con respecto a la creación en el plano de la literatura y el arte, nuestro Partido no limita a ningún estilo o forma artística la validez de dicha creación en cuanto a su incidencia en el proceso de liberación y humanismo de nuestro pueblo. El PCU, en este plano, promueve, en primer lugar, la preservación del patrimonio artístico nacional como depositario objetivo de las mejores tradiciones en la materia; en segundo lugar, la responsabilidad de los creadores comunistas en la elevación de los niveles de calidad del arte nacional, en tercer lugar, la responsabilidad de estos creadores, a través de las organizaciones gremiales y productivas en las que militan como ciudadanos, de que la producción artística se dimensione y califique, al llegar a los más amplios sectores del pueblo uruguayo, convirtiéndose dialécticamente en expresión de su identidad; en cuarto lugar, desarrollar las posibilidades de la estética marxista-leninista en la situación concreta de nuestra cultura, como instrumento metodológico de análisis y de propuesta artística, por la vía de la investigación y del más amplio y fraterno debate entre todos los creadores; en el entendido de que esta estética, lejos de formular recetas para la producción artística, abre los más anchos cauces para la búsqueda de los nuevos contenidos y formas, así como respecto a la ubicación y función del arte en el proceso histórico.

Promover el más amplio intercambio con los creadores y las organizaciones culturales de otros pueblos, como factor concurrente al mutuo conocimiento de la verdad sobre sus concepciones, formas de vida y aportes al progreso de la humanidad, así como a la afirmación de la paz en el mundo. En este intercambio cultural inscribimos las acciones de solidaridad con la lucha de pueblos que, como en la coyuntura actual ocurre con los de Nicaragua, Chile, Paraguay, El Salvador, libran su heroica batalla por el derecho a la democracia y a la autodeterminación, ante las distintas formas de la intromisión imperialista.

Hacer de la Casa de Cultura del PCU un lugar de permanente actividad y encuentro de las más diversas expresiones del arte nacional y de sus creadores, abierto a toda la cultura que se produce con vocación de belleza, de libertad y de servicio al pueblo uruguayo; actitud ya demostrada como prácticamente unánime por los creadores uruguayos.



En el conjunto del movimiento popular, la intelectualidad se destaca, en nuestro país, por su papel avanzado. Entendemos por intelectualidad, en expresión genérica, los escritores, los educadores, profesores, profesionales, artistas, a la gente de teatro, a los cantores, representantes de la canción popular, en fin, a esa muy amplia capa social de nuestro país, que en la América Latina, convocada a ser aliado de la clase obrera en la tarea histórica, de la lucha por la liberación nacional y el socialismo.



aimos.

Tradiciones, perspectivas y significado de la cultura (*)

Rodney Arismendi 

En el conjunto del movimiento popular, la intelectualidad se destaca, en nuestro país, por su papel avanzado. Entendemos por intelectualidad, en expresión genérica, los escritores y artistas, los educadores, profesores, profesionales universitarios, a la gente de teatro, a los cantores, a los representantes de la canción popular, en fin, a esa influyente y muy amplia capa social de nuestro país y de América Latina, convocada a ser aliado de la clase obrera en la tarea histórica, de la lucha por la democracia, la liberación nacional y el socialismo.

(*)Capítulos referentes al tema, en el informe de Rodney Arismendi a la Conferencia Nacional del P.C.U. en Diciembre de 1985.

Es un rasgo indiscutible del Uruguay y de América Latina la alta participación de los intelectuales en la brega social y democrática de nuestro pueblo y su contribución en la lucha antimperialista. Como se subraya el elevado papel de la enseñanza, de la cultura y el arte en todas sus manifestaciones, en el combate por un patrimonio cultural y artístico nacional que sea parte de un gran programa general de transformaciones que la República necesita. La participación de los intelectuales en la lucha contra la dictadura, como antes en acciones solidarias diversas, se marcó como un rasgo sustancial del combate de nuestro pueblo. La dictadura golpeó duramente al campo intelectual, intervino la Universidad, degradó la enseñanza primaria, pisoteó la enseñanza secundaria y pretendió sembrar allí los gérmenes del fascismo. Anuló prácticamente la enseñanza técnica y profesional. Persiguió al teatro, pobló el exilio de artistas, intelectuales, de poetas, arrojó a gran parte del profesorado universitario al exterior, para ser recogido por otros pueblos, gracias a su alta capacidad científica y docente y desde luego a la solidaridad de los pueblos que los recibieron. Sin embargo, la dictadura no pudo dividir la intelectualidad del pueblo uruguayo, y dentro del país nació una nueva generación intelectual. Nueva generación de poetas, de plásticos, de gente de teatro, de cantores, nueva generación de educadores y estudiantes, novísima generación de muchachos que, en última instancia, participando en la lucha del país no dieron un día de tregua a la dictadura, y luego pasaron a juntarse con las grandes figuras nacionales que volvían del exterior, junto al resto del exilio uruguayo.

La Universidad fue un verdadero baluarte en la democracia. La cultura uruguaya en el exilio trajo gloria a nuestra patria y volvió en cuanto pudo para sumarse a la reconquista de la libertad y a su consolidación. En esa cultura en el exilio que acompañó a todas las manifestaciones culturales que renacían en el país, se gestaban cosas tan importantes como El Galpón, Camerata, como Zitarrosa, como Viglietti, como Palacios, como Los Olimareños, como Numa Moraes, y otros, y podíamos seguir, entre los escritores a Onetti, Benedetti, Martínez Moreno, investigadores de primer plano, profesores, plásticos altamente representativos, hombres de la Universidad como Maggiolo o como Quijano, entre los que cayeron, entre las numerosas personalidades sacrificadas del campo de la intelectualidad, recordemos los nombres de Julio Castro y de Fernando Miranda, desaparecidos, incorporados para siempre al martirologio y al combate nacional. (Aplausos).

En las cárceles uruguayas, en los centros de tortura, profesionales universitarios, pintores, artistas, profesores, demostraron su devoción por la libertad, su entereza, entre ellos, grandes figuras de la ciencia, que nombro, entre tantos, como el compañero Massera (Aplausos), integrante de la dirección de nuestro Partido, sabio laureado por numerosas Universidades del mundo.

La alternativa de un poder popular exige la participación muy amplia de los intelectuales, su gran adhesión al F.A. Es menester una gran política para los intelectuales, para la enseñanza, desde el F.A. y desde

nuestro Partido. Nos parece obligatorio recordar que en la reciente discusión de nuestros intelectuales, desarrollada para la Conferencia Nacional por el Seccional de la Cultura del Partido, se han destacado sus aportaciones muy marcadas, planteando determinados aspectos, que pasan a integrar sin duda, la programática de nuestro Partido.

POR EL DESTINO DE LA CULTURA, LA ESCUELA Y LA UNIVERSIDAD

Recojo entre otras aspiraciones, la reclamación al Estado de la distribución de los recursos para el desarrollo y el desenvolvimiento de la cultura nacional, una auténtica política cultural nacional, efectuada a través de una legislación que incentive la producción artística y haga justicia a sus creadores, y que se extienda a la población. Reinvidicar la plena participación orgánica de los creadores en los organismos oficiales de cultura como factor de su vitalización y proyección hacia el pueblo.

Esta orientación supone el entendimiento y la fraternidad de los intelectuales con la clase obrera y el pueblo. Sostener los objetivos de una cultura alternativa, independiente del Estado y el sostén y desarrollo de los instrumentos y medios para que esa cultura alcance el máximo de sus posibilidades. Y entre ellos, plantear la profesionalización de los intelectuales, en todos los aspectos, para dedicarse realmente a la creación de una gran cultura nacional.

La caída de la dictadura ha abierto una hora de diálogo, de creación y debates en todos los ámbitos de la actividad cultural.

A la tradicional e importante participación de los intelectuales en las filas del Partido se da el ingreso de novísimas generaciones, que hoy aportan no sólo su militancia, sino principalmente su obra, sus búsquedas e investigaciones. La Casa de la Cultura abierta por nuestros intelectuales es cada vez más un centro de exposiciones y debates, abierto a todo lo que honestamente crea en este país, más allá de definiciones estéticas o filiaciones políticas.

Y en torno a la cuestión cultural, desde los temas de la enseñanza, de la investigación en todas las áreas, desde las ciencias sociales a las físico-nucleares y las matemáticas hasta la literatura y el arte, surgen todo tipo de problemas y de interrogantes, desde los referentes a la restauración cultural y de la enseñanza hasta toda una nueva problemática de búsqueda y creación.

Los interrogantes están en el orden del día. Problemas referentes a la suerte del país y de la humanidad se enlazan con las naturales preocupaciones por el destino de la cultura, de la Escuela y la Universidad, por el carácter de lo nacional y popular en nuestra expresión, por ubicar el arte y la literatura en un enclave humano y sus relaciones con la clase obrera, el pueblo y la revolución, por determinar la órbita en que se mueven falsas antinomias como la libertad de creación y la militancia; el servicio revolucionario y la autenticidad y pluralidad crea actividad independiente de la voz

artística o literaria, cuestiones algunas de éstas ya superadas por nuestro Partido desde los años 60.

"Nuestro Partido ha dicho que ofrecemos al intelectual primero, una estimación adecuada de su papel como capa social en la revolución uruguaya, en su calidad de aliado del proletariado tanto en la faena actual como en la labor futura de construcción del orden nuevo; segundo, una apreciación del gran valor de su obra, expresión y factor de las urgencias de nuestra próxima historia, y tercero, una concepción del mundo, una teoría y un método científicos, el marxismo-leninismo. Sobre esas posiciones continuamos, aunque no siempre logremos transformar estas directrices generales en normas concretas y en líneas creadoras para un ensanchamiento de todas las zonas de contacto del intelectual con el Partido, el proletariado y la revolución.

Hemos procurado también, desmontar el mito de la incompatibilidad entre la pertenencia al Partido y el carácter un tanto peculiar del intelectual, obligado además, por las necesidades singulares de su producción. Así hemos buscado impregnar a nuestros afiliados de una actitud respetuosa hacia el intelectual y su obra. Y nunca hemos aceptado que se confundiese la faena artística y la política, síntoma de estrechez. No hemos pretendido situarnos en árbitros o críticos, ni viabilizamos la hostilidad a muchas corrientes e inquietudes, a pesar de que, naturalmente, sentimos satisfacción cuando el escritor o el artista capta y expresa el drama heroico de la revolución.

No patrocinamos corrientes, escuelas, procedimientos, formas de ver o de escuchar, en oposición mecánica con otros. Realistas y abstractos, figurativos, neo o no figurativos, etc., expresionistas de diversas variantes, entre ellos sus más notorias figuras, hallan -ayer y hoy- su sitio en nuestras filas. Y pensamos que la vida, la inquietud de los propios creadores y la comunión con el pueblo revolucionario nos otorgan un crisol que ya está forjando las nuevas formas de nuestro tiempo y que muchas tesis y antítesis de hoy serán síntesis espléndidas del mañana. Recordamos además, con satisfacción, la gran obra de valoración de Brecht y de las formas nuevas del teatro efectuada por nuestros compañeros."

"Abrimos las páginas de nuestra revista a las nuevas generaciones de la poesía (...) Y hemos tendido a saludar las búsquedas de muchos compañeros en materia estética o de investigación histórica, así como los trabajos en las ciencias naturales y la matemática o acerca de la enseñanza, la búsqueda pedagógica, u otros aspectos sociales."

"Todo ello se ha sumado a la labor teórica del Partido acerca de muchos problemas del desarrollo social y económico de nuestro país."

Labor no terminada y que el Partido reclama que cada vez sea más profunda y cada vez más creadora.

Es decir, llamamos a los intelectuales a integrar más ampliamente las filas de nuestro Partido, según sus Estatutos y a la vez a contribuir con lo que para ellos es fundamental, o sea su obra, a la patria, a la libertad y a la revolución, a la humanidad.

Su integración y su producción son sus principales aportes al proceso revolucionario.

Con estas palabras queremos dejar sentada la amplitud

con que nuestro Partido enfoca el tema de los intelectuales, de su vida y su creación. Como lo hicieron y hacen figuras consulares de la literatura y el arte, que militan o murieron militando en nuestro Partido. Recordamos a Bernabé Michelena, a Enrique Amorim, a Paco Espínola, a Mazzei, a Seade, a Armando González, Mario Arregui, a Jesualdo, sólo citando algunos de los más viejos y más grandes muertos en nuestras filas. Otros siguen en nuestra militancia donde hoy alternan novísimas generaciones con talentos tan esclarecidos en su relevancia nacional e internacional como nuestro compañero Atahualpa del Cioppo. (Aplausos). Hoy nos enorgullecemos de la gran participación de los intelectuales en la vida y en la dirección del Partido, de este Partido de la clase obrera. Es muestra de la proyección nacional del Partido Comunista por su teoría, por su visión política nacional, por su adentramiento en las sustancias mismas de la patria.

Revolución y cultura: términos inseparables

Hemos procurado también, demostrar el mito de la incompatibilidad entre la pertenencia al Partido y el carácter de "término peculiar del intelectual, obligado además, por las necesidades singulares de su producción. Así como buscado imponer a nuestros aliados de una actitud respetuosa hacia el intelectual y su obra. Y nunca hemos aceptado que se confundiera la lucha artística y la política, síntoma de estrechez. No hemos pretendido situarnos en ámbitos o círculos, ni abilizarnos la posibilidad a muchas corrientes e inclinaciones, a pesar de que, naturalmente, sentimos satisfacción cuando el escritor o el artista capta y expresa el drama heroico de la revolución.

No parecíamos corrientes, escuelas, procedimientos, formas de ver o de escuchar, en oposición mecánica con otros. Reclamos y abstractos, figurativos, neo o no figurativos, etc., expresionistas de diversas variantes, entre ellos sus más notorias figuras, hallan -ayer y hoy- su sitio en nuestras filas. Y pensamos que la vida, la independencia de los propios creadores y la comunión con el pueblo revolucionario nos otorgan un crédito que ya está forjando las nuevas formas de nuestro tiempo y que muchas veces y síntesis de hoy serán síntesis espléndidas del mañana. Recordamos además, con satisfacción, la gran obra de valoración de Brecht y de las formas nuevas del teatro electuado por nuestros compañeros.

"Además las páginas de nuestra revista a las nuevas generaciones de la poesía (...). Y hemos tendido a señalar las búsquedas de muchos compañeros en materia estética o de investigación histórica, así como los trabajos en las ciencias naturales y la matemática o acerca de la enseñanza, la búsqueda pedagógica, u otros aspectos

Casa de la Cultura inauguró el 12 de agosto su nueva biblioteca. Este capital de varios miles de libros se formó con aportaciones de las bibliotecas de Jesualdo, Manuel García Puertas, Leonor Alvarez y Alba Niemann, donadas por sus familiares. En la inauguración participó Rodney Arismendi, secretario general del Partido Comunista, con las palabras que a continuación transcribimos. El texto fue tomado de la grabación.

Estimados amigos: Los compañeros de este Regional del Partido me pidieron pronunciara algunas palabras en ocasión de la inauguración de esta biblioteca: Ella viene acompañada del nombre de Jesualdo, antiguo y queridísimo militante del Partido y figura que integra noblemente, en nuestro país y en América Latina, la historia de la literatura y la pedagogía, en particular, de la poesía y de la narrativa. Este eminente escritor y maestro (Jesualdo se enorgullece de esta denominación que los maestros uruguayos han elegido para distinguirse, rechazando otras de mayor proyección académica) nunca desmintió el entrelazamiento de su vida en dos vertientes fundamentales e inseparables una, el maestro, el poeta, el narrador y ensayista e investigador de zonas particulares del pensamiento latinoamericano; y la otra, el Jesualdo perseguido por la dictadura de Terra por su actuación de pionero en la escuela de Riachuelo, signado siempre por la preocupación social y definido inexcusablemente en las horas difíciles, cuando el ser comunista suponía demostrar arraigo en las ideas, dignidad en las posiciones y temple personal. Así en las horas difíciles para la cultura uruguaya "de la guerra fría" o en otras circunstancias de zoológico anticomunismo.

Desgraciadamente, nosotros que fuimos amigos de Jesualdo desde los años 30 no pudimos despedirnos de él por hallarnos en el exilio cuando su vida se interrumpe siendo el Jesualdo de siempre de acendrada vocación intelectual y de invulnerable convicción política revolucionaria. Acompañan a Jesualdo en esta celebración, hombres como Manolo García Puertas, de larga actuación política, docente y literaria, por lo menos desde las épocas de la Revolución Española. Profesor, ensayista y divulgador de grandes figuras de la literatura española. García Puertas debió experimentar él mismo el horror del fascismo y refugiarse en Buenos Aires. Allí tuvimos oportunidad de enviarle saludos, ya que nuestra condición de clandestinos no nos permitía otra cosa, cuando García Puertas defendía su vida con la misma obstinación con que defendió sus ideas, en la cama de un hospital porteño.

A estos hombres ejemplarizantes debemos agregar aquí el de Leonor Alvarez: ¡qué gran actriz! ¡Qué figura tan pura de la escena nacional, qué auténtica vocación artística teatral, y qué belleza moral!

Esta noche acompaña a Jesualdo, a Manolo y a Leonor, una figura distintiva del apostolado docente, Alba Niemann, maestra ilustre, consustanciada con la libertad, el pueblo y la patria.

Es un conjunto de gente que en el último instante, a través de sus familiares, entregaron su único capital, sus libros, para conformar esta biblioteca de Casa de Cultura.

Vale la pena destacar que este acto subraya el vínculo íntimo de nuestra causa con la ilustración. Y destaca a la vez, la presencia tan valiosa de los intelectuales en la revolución. Y diría más: advierte acerca de la habitabilidad ideológica y política que gozaron en el Partido durante sus vidas, más enraizados en la cultura y en sus vocaciones al estar comprometidos profundamente con la clase obrera y el pueblo.

UNA BIBLIOTECA QUE DEBERA MULTIPLICARSE

Esta biblioteca debe ser algo así como un inicio que encuentra escenario en este local pero que deberá reproducirse en el conjunto de las casas que el Partido tiene en Montevideo y en el interior. Es decir, colocar el libro al alcance de la gente (más después de este período de dictadura donde libros y autores fueron proscriptos) es hoy una tarea importante de consolidación de la democracia y de afirmación de un futuro de cambios hacia la justicia social.

También vemos en la inauguración de esta biblioteca una afirmación de elementos que se conjugan en nuestro planteamiento teórico y político. Ante todo, esa continuidad de la herencia cultural que hacía decir a Lenin que para realmente comprender en profundidad el comunismo había que verlo como continuación natural reelaborada y crítica de más de 2.000 años de la cultura mundial. Ese Lenin que afirmara tan rotundamente en su discurso a los jóvenes que quien piense en una cultura creada por cualquier especialista en cultura comunista, no ha entendido nada de lo que es esencia de un pensamiento que continúa lo fundamental de la historia cultural del mundo y que lo integra a la realidad contemporánea, vinculando la ciencia y la vida la teoría y la práctica.

En segundo término, creemos que es una contribución al necesario proceso de elaboración creativa en el terreno social e histórico-político, de interpretación de la realidad uruguaya como concreto histórico, y de la sintetización teórica que nunca debe interrumpirse so pena de caer en el dogmatismo y en el esquematismo. Tal creatividad -que solo puede parir la interacción entre la teoría y la práctica- es una definición por excelencia de nuestro pensamiento, de nuestra concepción del mundo, y de nuestro método.

Y en tercer término, por la nobleza misma de la gran divulgación. A veces se confunde la gran tarea divulgadora, de la teoría y de la cultura en general, del mejor pensamiento filosófico y político, con esa expresión un poco manoseada que se llama propaganda pero que adquiere también una gran nobleza cuando es auténtica. Para no decirlo con palabras mías sino de un marxista y gran intelectual, permítanme que lea esta frase de Gramsci: *"Crear una nueva cultura no significa solo hacer individualmente descubrimientos originales sino que significa también y especialmente difundir críticamente verdades ya descubiertas, socializarlas -por así decir- y, por consiguiente, convertirlas en base de acciones vitales, en elementos de coordinación y de orden intelectual y moral. Llevar a una masa de hombres a pensar coherentemente y de modo unitario el presente real y efectivo es un "hecho filosófico" mucho más importante y original que el descubrimiento por parte de un genio filosófico de una nueva verdad que se convierte en patrimonio exclusivo de un pequeño grupo de intelectuales"*.

Desde luego, nosotros no caemos en la vieja utopía bien intencionada de creer que el mundo se salva con la instrucción y la difusión cultural. Ante todo, porque la

realidad social, la mano sañuda del hambre, de la opresión de clase, crean distancias gigantescas que hacen que en la época en que se va a la luna y se penetra en la física de las partículas, cientos de millones de hombres sean analfabetos como por otra parte mueren millones al margen de la atención médica y de la llamada civilización.

Sin simplificar y sin pensar que automáticamente basta el cambio social para que la cultura avance, se reformule y reconstruya y llegue a todos, se debe pensar que la magnitud de las grandes transformaciones culturales, inseparables de la extensión cultural y de la incorporación a ella de las multitudes del mundo, tiene por premisa fundamental indispensable la revolución socialista y lo que llamara Marx el fin de la *"prehistoria social de la humanidad"*.

Recuerdo que Lenin, en **Páginas de un publicista**, escrito ya muy cerca de su muerte, polemizaba con el conocido teórico socialdemócrata Sujánov, y se burlaba de su pedantería, ya que éste declaraba que no se podría construir el socialismo en la vieja Rusia si antes no se arribaba a un determinado nivel cultural. Y Lenin responde: Si la historia nos coloca en las manos el momento revolucionario por qué no tomar el gobierno, transformar la sociedad y sobre esa base realizar inmediatamente la revolución cultural. Y es lo que ha probado la vida. La vieja Rusia con un 80% de analfabetos, con pueblos de Asia que no tenían siquiera escritura, hoy es, -se la quiera o no se la quiera- una indiscutible potencia cultural y científica que no solo eliminó desde la primera hora el analfabetismo, sino que alcanza los más altos índices mundiales de egresados en todas las facultades y en todos los ámbitos de la enseñanza superior. Y es hoy, también una de las primeras potencias científicas del mundo.

El tema social y el tema cultural están estrechamente vinculados. El auge cultural, en última instancia, sólo podrá realizarse a los niveles más altos cimentado en la instrucción pública y en el ascenso intelectual colectivo, o sea de la cultura de muchedumbres y no de un goce de privilegiados, llevando a cabo transformaciones raigales que coloquen la posibilidad cultural como ejercicio de multitudes, hoy en gran parte del mundo sufrientes y explotadas.

EL MUNDO EN APENAS 70 AÑOS

Hace poco leía un libro de Jacques Attali, asesor de Mitterrand y eufórico prosista francés, y allí encontré esta frase que pretendía explicar por qué para ellos -para la socialdemocracia- no era ya importante cambiar la vida en Francia. Dice: *"Ya no se trata más de cambiar el mundo sino de seducirlo"*. Es la otra cara de aquel dicho de Marx de la Tesis sobre Feuerbach: no se trata ya de interpretar el mundo sino de transformarlo. Marx no menospreciaba la interpretación ya que incluso con su pensamiento y su método -concentrados en obras fundamentales que son el cimiento de nuestra época, como **El Capital**- había interpretado científicamente la sociedad y la naturaleza y descubierto las leyes de la explotación capitalista, lo que otorgó posibilidades reales para la

conquista de un futuro en que el hombre no sea explotado por el hombre.

Claro está, no basta con interpretar el mundo, la interpretación debe servir de guía para la transformación, en unidad de teoría y práctica, de ciencia y vida. Es la experiencia, la praxis histórica permanente, que desde Marx, Engels y Lenin ha ido transformando el mundo en apenas 70 años.

Para nosotros ésta es una cuestión fundamental, de identidad teórica y metodológica, incluso de razón de existencia de nuestro Partido. Si algo aprendimos de Lenin es que la lucha económica y la lucha política no alcanzan para la revolución, es necesaria la lucha teórica, el frente teórico.

Hace unos días leía a un argentino que escribía que Gramsci en la *"teoría de la hegemonía"* se diferenciaba de Lenin porque Gramsci incorporó a ella la idea de una *"reforma intelectual y moral"*. Lástima que el mismo Gramsci diga otra cosa. Afirma a texto expreso que Lenin, con su teoría de la hegemonía y su práctica al formar un nuevo Estado, hizo una gran aportación filosófica, de la transformación de la sociedad tanto en el plano material como del trastorno teórico, de la revolución cultural y la renovación moral, es decir, de una revolución que siempre tendrá una dimensión intelectual.

Por lo tanto comprender el tema de los intelectuales es un grado de la madurez teórica y práctica de cualquier Partido Comunista del mundo. Es una prueba de madurez. Lo hemos dicho: no se puede ser auténticamente marxista y leninista y pensar en profundidad el cambio de este país, sin saber reunir en una concepción orgánica el tema del papel rector de la clase obrera con el agrupamiento de los intelectuales y las capas medias en un sistema de alianzas, engranado a la formación del frente de unidad política, democrático y antimperialista, y sin pensar, simultáneamente, en el desarrollo de un Partido que inserto en todos los ámbitos de la lucha ideológica, forme su intelectualidad orgánica y sepa elaborar un proyecto para la intelectualidad.

No tenemos una visión economicista y estrechamente política de los cambios sociales. La revolución socialista habilita la profunda revolución cultural. Ese camino que pensó Lenin, acerca del cual teorizó Gramsci, supone la conquista de la hegemonía por la clase obrera acompañada de todo el pueblo, como protagonista de una gran contienda, también en los campos superestructurales ideológicos y cultural. Esta brega no comienza después de la revolución sino que empieza desde ya en todas las instancias de la sociedad civil.

AUTENTICOS CREADORES PULSARON EN LENIN A LA GRAN HISTORIA.

Y así lo pensamos porque creemos que revolución y cultura son términos inseparables. No en balde cada vez que el capitalismo niega inclusive su infancia y sus tradiciones humanistas con el fascismo, se ve obligado a quemar libros, a asaltar universidades, a uniformar los laboratorios y sentenciar nuevos índices de persecución, agravio y muerte para los intelectuales. Esto hoy es memoria de nuestro pueblo, es nuestro pasado reciente, ya que tantos intelectuales fueron martirizados en este

país y en América Latina, en el próximo período, o, por suerte, están hoy frente al fascismo otra vez montado por EE.UU., con el libro y el arma a la vez embrazados en Nicaragua, El Salvador u otros lugares. O se insertan cada vez más en la batalla por consolidar la democracia y avanzar hacia nuevas dimensiones de libertad y justicia social en Uruguay y otras tierras de esta maravillosa América Latina.

Esto lo ha comprendido una gran parte de la intelectualidad del mundo, científicos, artistas, escritores y técnicos. Y han comprendido mucho más, se han integrado con su vida y su obra en el torrente universal de la revolución socialista. Y no es cuestión de enumerar; solo recordaré que revisando el otro día a autores queridos, a raíz de un homenaje a Lenin, se me ocurrió reunir quizás una antología mínima de grandes poetas que cantaron al genio de la revolución. Allí encontramos, en una primera y amplia ojeada, a Maiacovski, a Aragón, Eluard, Alberti, Neruda, Huidobro, Nicolás Guillén, González Tuñón, Brecht y Nazim Hikmet. ¿Pero cuántos más podríamos haber nombrado? ¿Qué significa esto? No fue una moda, son auténticos creadores en muestra de su gran poesía, que pulsaron en Lenin a la gran historia. Pero -agrego- cuánto definió Picasso en su confidencia acerca de su afiliación al Partido: *"Siempre he sido un exiliado. Ahora no lo soy más. En espera que España pueda al fin acogerme, el Partido Comunista me abrió los brazos y allí encontré a todos aquellos a quienes más estimo, los más grandes sabios y todos estos rostros de los insurrectos de París, tan bellos, que vi durante las jornadas de agosto"* (Picasso recuerda la insurrección que liberó a París encabezada por los comunistas). *"De nuevo estoy entre mis hermanos"*.

Las palabras de este genio de la plástica dan pistas para muchas rutas: la identificación del gran revolucionario del arte con la revolución socialista y la autentificación del destino común del Partido y la intelectualidad. Picasso -el ex exiliado- nos define aquí lo que tantas veces he llamado la habitabilidad del Partido incluso para el genial creador: darle amor y respeto y también otorgarle una concepción del mundo y una ubicación en la falange multitudinaria que "asalta el cielo".

No quiere decir que los comunistas no hayan cometido errores en sus relaciones con los intelectuales. Lo ha dicho oficialmente el Partido autocriticando el criterio simplista, primitivo y sectario, desde antes de la dictadura, pero también al elaborar nuestra Conferencia Nacional los problemas del país y del Uruguay de la pos dictadura. Esbozamos allí la gran cuestión del papel de los intelectuales como capa social, como formadores de la cultura y como porción orgánica de un partido que quiere cambiar la sociedad para seguir cambiando el alma y la cabeza de la gente.

LA POESIA TAMBIEN SE HACE CON PALABRAS

A veces viejos comunistas, incluídos importantes teóricos, respondían a planteamientos desequilibrados pero con una parte de verdad, como aquel del gran poeta Mallarmé. Este escribía: la poesía no se hace con ideas sino con palabras. Sin duda Mallarmé también construyó su poesía con ideas. A través de la historia así lo han

hecho todos, desde Homero y la Biblia hasta nuestros días. Pero la dificultad consiste en que también se hace con palabras. Y el escritor o artista no lo es solo o fundamentalmente por sus ideas sino por la expresión literaria o artística de las mismas. Esto es lo que le otorga su condición.

No advertir esta verdad tan sencilla, o no advertirla con suficiente amplitud (implícita por lo demás, en la filosofía de Marx) condujo a increíbles contradicciones. En particular, a una inexplicable: que se teorizara una antagonización entre revolución y los cambios en los modos de ver implicados en la sobresaltada renovación de la literatura y el arte. Extraña situación cuando justamente en el movimiento comunista han participado o participan muchos grandes renovadores del arte y la literatura. A veces se olvidó que si bien era falso creer -como soñaron muchos- en una literatura o en un arte ajenos a la lucha de clases y a las magnitudes de la lucha ideológica, el arte y la literatura son y serán siempre visiones singulares del mundo, captaciones individuales que justamente le otorgan su especificidad. Cuánto celebramos la participación del artista y su obra en la revolución -auténtica y no de encargo- pero no podemos encerrar el arte en una sola o en alguna de sus dimensiones. Y si la poesía no se hace solo con palabras, como pedía Mallarmé, fundador de la "poesía pura", tampoco se pueden privilegiar contenidos "puros" más o menos desnudos (que por lo demás no pueden existir ya que forma y contenido son inescindibles). Por lo demás, ni el político ni el funcionario estatal pueden erigirse en críticos o censores del arte o la literatura. Aunque el revés es también verdad. El capitalismo (que Marx dijera que es intrínsecamente hostil a la poesía) comercializa la innovación artística y aliena al creador, y engaña acerca de una presunta asepsia de la literatura y el arte respecto a la lucha de clases y la confrontación social. Es que todo es por demás complejo, ¿si no, cómo entender el amor de Marx por Balzac (autodeclarado clerical y monárquico) que a la vez fue el grabador tremendo del acre aguafuerte, del capitalismo ascendente?

Y si bien es criticable la ilusa autosatisfacción del intelectual que cree vivir en un mundo privado de esencias puras, es peligroso invadir con pesadas notas políticas ese universo tan peculiar.

Lo dice el mismo Lenin escribiendo a Gorki en un cierto momento: que sus gustos no podían tomarse como medida. *"Yo no entiendo a Maiacovski, pero qué bien cuando critica a los burócratas"*.

EN EL FA LA INTELLECTUALIDAD ES UN GRAN AFLUENTE POR DERECHO PROPIO

En fin, compañeros y amigos, pensamos que este acto tiene trascendencia, inclusive porque al meditar sobre el Uruguay de hoy cuando levantamos un proyecto de país en contradicción con el plan y la obra gubernamental, debemos ver ese programa no solo en la arena económica y política sino también, insoslayablemente, en todos los terrenos de la cultura, desde los más instrumentales como la enseñanza hasta la denominada gran creación. Un

proyecto de país exige siempre el gran capítulo o bloque de la cuestión cultural, participando orgánicamente de la realidad que hay que ayudar a nacer y por la cual luchamos. En la voluntad de alternativa que congrega a la izquierda y a las fuerzas populares en el Frente Amplio y otros ámbitos, la intelectualidad es gran afluente por derecho propio y por condición natural.

Por esto no es verdad lo que escribe el Dr. Tarigo de que la Universidad y el país se dividen hoy primordialmente entre liberalismo y marxismo. Por el contrario, el país se escinde básicamente en torno a la ley de impunidad y en torno a los proyectos de cambio o retroceso, de avance y transformación o adecuación a la dependencia y a la crisis de estructura que corroee económica y socialmente a la sociedad uruguaya. O resolvemos los grandes temas materiales y espirituales de esta patria nuestra, y la cultura es sin duda elemento medular, o de lo contrario las contradicciones insolubles de la estructura económica y social adquirirán quizá caracteres trágicos en el plano de la superestructura, es decir, de la política, la cultura y la moral.

Si algo es estimulante en el Uruguay de hoy, es ver incluso por el testimonio un poco equívoco de las encuestas, la ubicación de la mayoría de los sectores intelectuales en el campo de la izquierda, en la perspectiva liberadora nacional. Esto venía de antes, se fue acumulando en los últimos 20 años dramáticos de la historia nacional, maduró especialmente en los nocturnos días de la dictadura, y aparece como un rasgo alentador de un Uruguay que nos enorgullece. Por lo tanto, estimados amigos, ¿qué más puedo decirles? Como en un texto escolar repetirles la sentencia del Prócer:

"Sean los orientales tan ilustrados como valientes".

país y en América Latina, en el próximo período, o por
siente, están hoy frente al lasismo una vez montado por
EEUU, con el libro y el arma a la vez empujados en
Nicaragua. El Salvador y otros lugares. O se insertan
cada vez más en la batalla por consolidar la democracia
y avanzar hacia nuevas dimensiones de libertad y justicia
social en Uruguay y otras partes de esta maravillosa
América Latina.

Esto lo ha comprendido una gran parte de la
intelectualidad del mundo, científicos, artistas, escritores
y técnicos. Y han comprendido mucho más, se han
integrado con su vida y su obra en el torrente universal de
la revolución socialista. Y no es casualidad de momento
solo recordar que revisando el otro día a autores
pudimos, a raíz de un homenaje a Lenin, se me ocurrió
revenir países una analogía milanesa de grandes poetas
que cantaron al genio de la revolución. Allí encontramos
en una primera y amplia categoría a Manóvski, a Aragón,
Ehrlén, Albert, Tchéché, Huidobro, Nicolás Guillén,
González Tardón, Brecht y Nazario Híjar. Y otros cantos
más poderosos habrán de aparecer. ¿Qué significa esto?
No es una moda, es una necesidad histórica de nuestra
su gran poeta, que pulsó en Lenin a la gran historia
Pío, amigo, cuando del otro mundo en su condición
sector de su vida. El mundo, el mundo, el mundo
estaba. Ahora se lo voy a dar. En España, que
pueda, en España, el mundo, el mundo, el mundo
primero y allí encontraré a todos aquellos que
canto, una gran poeta, una gran poeta, una gran poeta
intelectual de la gran historia, que el mundo
jóvenes de España, el mundo, el mundo, el mundo
que libre a la gran historia, que los comunistas, que
nuevo, que el mundo, que el mundo, que el mundo
La palabra de este genio de la gran historia
mucho más, la gran historia, la gran historia
del mundo, la gran historia, la gran historia
del mundo, la gran historia, la gran historia
Pío, el mundo, el mundo, el mundo, el mundo
vez, la gran historia, la gran historia, la gran historia
el genio, el mundo, el mundo, el mundo, el mundo
organiza una gran historia, la gran historia, la gran historia
la gran historia, la gran historia, la gran historia
No puede decir que los comunistas no hayan cometido
errores en sus relaciones con los intelectuales. Lo ha
dicho oficialmente el Partido autocritico de la crítica
simplista, primitivo y sectario, desde antes de la diso
lución, pero también al elaborar nuestra Constitución
Nacional los problemas del país y del Uruguay de la pos
dictadura. Esos errores allí la gran cuestión del papel de
los intelectuales como parte social, como formadores de
la cultura y como porción orgánica de un partido que
puede cambiar la sociedad para seguir cambiando el
alma y la cabeza de la gente.

Y LA POESÍA TAMBIÉN SE HACE DE ESTE Y
CON PALABRAS
A veces viejos comunistas, incluídos importantes
teóricos, respondían a planteamientos desafiadores
pero con una parte de verdad, como aquel del gran poeta
Mallarmé. Este escribía: la poesía no se hace con ideas
sino con palabras. Sin duda Mallarmé también construyó
su poesía con ideas. A través de la historia así lo han

La opción ética contemporánea

(*) Ruben Yañez

Hoy nos hemos propuesto cenar con Atahualpa. Es la forma que nos pareció más adecuada para generar, en torno suyo, un encuentro fecundo de amigos, y, a la vez, soslayar la ritualidad de un homenaje que Atahualpa, no por mero culto gestual a la modestia, sino por la modestia intrínseca a su sabiduría, habría considerado improcedente.

(*) Intervención en la masiva "Cena con Atahualpa del Cioppo" realizada el 7/8/87

Debo empezar por decirle a Atahualpa algo que él ya sabe: entre nosotros no nos homenajeamos ritualmente. En primer lugar, porque sabemos que los hombres como él evalúan sus virtudes con la peculiar naturalidad, no sólo de verlas como el fruto del pensamiento y la práctica del destacamento humano que integran, sino, además de construirlas y ejercerlas asumiendo una vida donde el deber y la satisfacción aniquilan su vieja contradicción, no por un doloroso ascetismo personal, sino por una racional y cálida opción histórica. Max Scheler ha dicho que el hombre es un asceta de la vida, porque es capaz de negar los requerimientos de lo material y lo biológico, como afirmación de su costado espiritual. Triste reflexión invertida, que a la vez que convierte en virtud la forzada miseria a la que es sometida gran parte de la humanidad, ignora el sofocamiento real del espíritu que esa miseria genera. Los hombres como Atahualpa han logrado sintetizar el deber y la satisfacción, no por haberle dicho que no a nada de lo hermoso y pleno de la vida, sino por no haberle dicho que sí a las tentaciones que acosan al talento para convertirlo en freno de la historia. Hace más de cuarenta años que Atahualpa lleva en el bolsillo de su corazón el carnet del Partido Comunista. Allí Arismendi define, con la sencillez de la mejor literatura, la normalidad y la peculiaridad de los hombres como Atahualpa, cuando casi coloquialmente dice:

"No somos una secta ni un grupo escogido de conspiradores, nacemos de la clase obrera y el pueblo, somos pues hombres comunes, sencillos y alegres. Amamos el pan y el vino, la alegría de vivir, las mujeres, y los niños, la paz y la mano cordial del amigo, la guitarra y los cantos, las estrellas y las flores. No somos iracundos ni desarraigados, ni gente que pretende meter la vida en los zapatos estrechos de la fraseología, como lo hacían con sus pies las antiguas mujeres chinas. Marx, nuestro maestro, hizo suya la frase de Terencio: "Nada de lo humano me es ajeno." Por lo mismo también amamos el oscuro heroísmo del trabajo revolucionario de todos los días y no tememos por eso el otro trabajo, cuando toca, de vencer la tortura, las balas o la muerte".

Esto significa que en los hombres como Atahualpa, la primera persona que somos, inserta en la maravilla y el dolor de la vida, nutre de humanidad y sensatez a la tercera persona que aprendemos a ser como seres históricos, en el marco material y filosófico de un proletariado que encabeza la marcha de la humanidad hacia superiores forma de la vida, en este formidable siglo en que nos ha tocado vivir.

Por otra parte, la ritualidad de un homenaje a Atahualpa correría el seguro riesgo de reducir a esquema la riqueza de nuestra vida cotidiana a su lado; vida abierta y siempre sorpresiva de este hombre, el más joven de nosotros. Porque vemos con frecuencia que los homenajes suelen polarizarse, ya sea en el deslumbramiento de la admiración por los logros y certezas del homenajeado, o bien en la cartarsis del amor ante la angustia de sus dudas y sus búsquedas. Ya Rodó había deslindado esta posible polaridad de la evaluación humana, cuando refiriéndose a los eufóricos éxitos del

capitalismo, embarcados en la pragmática norteamericana de fin de siglo, dijo sobriamente: "Los admiró, pero no los amo". Sin embargo, a hombres como Atahualpa los admiramos y amamos a la vez. La clave de la admiración que provocan radica en su firmeza, en su entrega, en sus hechos, en la claridad para no perder el rumbo en medio de los vientos, muchas veces subrepticios, que sacuden la brújula en las formas cotidianas de la contradicción principal. Pero lo interesante es indagar porqué los amamos. Ningún hombre erigido en superhombre pudo jamás convocar nada que se parezca al amor. A lo sumo, la inicial devoción irracional de algunos, o de muchos; y siempre, al final, el hartazgo aterrizado de todos, incluidos los devotos iniciales. Porque sólo podemos realmente amar a aquellos que, en el espacio abierto de su modestia, nos convocan a crecer en ellos y en el mundo. Pero esta admirable modestia de Atahualpa y de tantos entrañables compañeros, motor de un amor que en la lucha cotidiana llamamos fraternidad, no es la expresión de una voluntad pusilánime de autorrebajamiento, sino de la responsabilidad de ser marxista-leninistas; es decir, de no disponer de un dogma, sino de un método para el conocimiento y la acción en la transformable realidad de la patria en que hemos nacido, con la posibilidad y el derecho de conducirla a superiores niveles de humanización, conquistados ya, en la peculiaridad de sus procesos históricos, por amplios sectores de la humanidad. Ya lo dice Lenin en "Tres fuentes y tres partes integrantes del marxismo":

"La historia de la filosofía y la historia de las ciencias sociales enseñan con toda claridad que no hay nada en el marxismo que se parezca al "sectarismo", en el sentido de una doctrina encerrada en sí misma, rígida, surgida al margen del camino real del desarrollo de la civilización mundial".

Y Engels, en carta a Sombart, del 11 de marzo de 1885, ya había anticipado:

"La concepción de Marx no es una doctrina, sino un método. No ofrece dogmas hechos, sino puntos de partida para la ulterior investigación y el método para dicha investigación. Por consiguiente, aquí habrá que realizar todavía un trabajo que Marx, en su primer esbozo, no ha llevado hasta el fin".

Por lo tanto los comunistas, más allá de las pequeñas formas de la gran calumnia levantada por los que necesitan la infrahumanidad en la humanidad, no marchamos por la vida con un recetario bajo el brazo, sino con el delicado y formidable instrumento de una nueva epistemología que vuelve a poner al hombre sobre sus pies, pero que exige la creatividad teórica y el arrojo práctico, confrontados a la crítica del desarrollo objetivo de una realidad concreta y a la autocrítica de nuestra subjetividad, para colaborar en que esa humanidad, puesta sobre sus pies, marche hacia superiores niveles de la historia. Esta puesta a punto de la teoría del conocimiento, al materializar la dialéctica hegeliana, no sólo desentraña el comportamiento de la objetividad; no sólo establece la verdadera relación del sujeto histórico con esa objetividad, en el acto del conocimiento como proceso; no sólo formula un criterio de la verdad que supera dialécticamente las posturas metafísicas del idealismo, el agnosticismo o el relativismo, a la vez que

explica el desarrollo histórico de la ciencia y su discurso; sino que, además, desplaza a la lógica del campo de la filosofía (en su acepción tradicional) y la lleva a confluir con las matemáticas, no en tanto ciencia de las magnitudes, sino de la formalización de relaciones. Es en este sentido que Lenin ha dicho, que, sin esta postura lógica, es imposible comprender el universo metodológico abierto por Marx y en el que consiste su gran revolución epistemológica.

Pero este gran aporte metodológico no nace al margen de la materia histórica, como fruto suprahistórico del genio de Marx, sino como expresión de un momento del desarrollo en el que surge el proletariado. De ahí que Marx haya dicho que "así como el proletariado encuentra en esta filosofía su fuerza espiritual, esta filosofía encuentra en el proletariado su fuerza material". Esto significa que la postura lógica reclamada por Lenin para comprender el universo metodológico abierto por Marx, no es otra cosa que la proyección en la conciencia de la ubicación y función reales del proletariado en la sociedad contemporánea. Por eso el propio Lenin nos señala que al proletario, para pasar de su condición de "clase en sí" a "clase para sí", le basta con iluminar su praxis permanente y cotidiana con la conciencia del método; mientras que el trabajador intelectual, en cambio, formado en la metodología del idealismo, para integrarse a la vertiente del cambio histórico, no le basta con el conocimiento intelectual del método, sino que le exige la transformación de la función de la conciencia, por su integración a la praxis. Esto es así, porque la tarea actual del pensamiento no se reduce a la interpretación de la realidad, sino a conducir su transformación.

Hemos dado este rodeo, para aproximarnos por camino más correcto a ese amor fraterno que nos despiertan los hombres como Atahualpa, y vislumbramos ese camino abierto a la fraternidad, que nos convoca a crecer, y actuar, porque son un ejemplo de la responsabilidad que significa ser un intelectual orgánico de la clase obrera, al decir de Gramsci. Responsabilidad en la que se traban las crecientes certezas, que se han ido construyendo en más de siglo y medio de filosofía teórica e histórica, y la duda que exige la creación y la investigación; porque, en primer lugar, no disponemos de un dogma soberbio sino de una teoría en desarrollo, y en segundo lugar, porque, como lo señala Marx en "El 18 Brumario de Luis Bonaparte": "Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen al modo libre en circunstancias elegidas por ellos mismos, sino en circunstancias que encuentran, y que a su vez determinan por los hechos de su existencia material". El rigor científico ante la realidad y a la duda le da la que su renovada peculiaridad, como base de la capacidad para transformarla.

Me interesa detenerme en esta función de la duda histórica, que torna entrañables a tantos hombres como Atahualpa. Estos hombres no son ni de la especie de los que dudan siempre, ni de la especie de los que no dudan nunca. Y así, porque son hijos consecuentes del nacimiento de una duda histórica que desencadenó la seriedad como posible. En su "Elogio de la duda" Brecht dice:

"La más bella de las dudas, sin embargo, es cuando los débiles indecisos levantan la cabeza

y no creen ya más en la fuerza de sus opresores! ¡Oh, cuánto se luchó por establecer esto principal! ¡Cuántas víctimas costó! ¡Qué difícil fue ver de qué forma eran realmente las cosas!"

No obstante este eje histórico de la certeza, a partir del cual, al decir de Marx, el hombre se propone siempre lo posible, están los que no daban nunca, de los que Brecht dice:

"...espléndida, su juicio infalible, los hechos, sólo creen en sí mismos. Necesidad, deben creer en ellos, con ellos mismos rechazan los argumentos

"...dudan siempre, Brecht señala:

"...en reparos,

"...en reparos,

"...legar a una decisión

"...una decisión

"...allo para negar,

"...mpado

"...os que se hunden,

"...lugo

"...lugo también no es un hombre,

"...uficientemente investigado,

"...ar,

"...la duda,

"...operacional

"...e decidí el

"...álisis sobre el significado histórico

"...o por Brecht, define, por un lado, a

"...oro camino que la aparición de

"...a aparición de toda duda implica el

"...su dominio. Es la aparición de

"...la forma concreta de la soberbia

inepta y defensiva de las clases dominantes de siempre, especialmente en su etapa de decadencia. Pero eso es un problema de ellos. La que más me interesa en el análisis de Brecht es la duda que opera para alejarse de una decisión y que la única actividad que promueve es la oscilación. Me interesa, porque es sobre esta duda, aniquilándola, que crece la gran vertiente que promueve la transformación histórica. Y aquí vuelvo a un experiencia personal con Atahualpa, y también con Arismendi, que la relajo fundamentalmente para



Almora.

Debo empezar por decirle a Atahualpa algo que él ya sabe: entre nosotros no nos homenajeamos ritualmente. En primer lugar, porque sabemos que los hombres como él evalúan sus virtudes con la peculiar naturalidad, no sólo de vez en cuando como el fruto del pensamiento y la práctica del desarrollo humano que integran, sino, además de concretas y ejercerlas asumiendo una vida donde el deber y la satisfacción aniquilan su vieja contradicción, no por un doloroso ascetismo personal, sino por una racional y fría opción histórica. Max Scheler ha dicho que el hombre es un asceta de la vida, porque es capaz de negar los requerimientos de lo material y lo biológico, como afirmación de su costado espiritual. Es una reflexión invertida, que a la vez que conlleva la forzada miseria a la que es sometida gran parte de la humanidad, ignora el sofocamiento real del espíritu que esa miseria genera. Los hombres como Atahualpa han logrado sintetizar el deber y la satisfacción, al haberle dicho que no a nada de lo humano le pertenece la vida, sino por no haberle dicho que no a nada de lo humano le pertenece el talento para convertirse en parte de la historia. Hace más de cuarenta años que el marxismo está en el bolsillo de su corazón. El Partido Comunista. Allí Arismendi de ese, con el que él ha escrito la mejor literatura, la normalidad y la posibilidad de los hombres como Atahualpa, cuando camina, como él dice:

"No somos una secta ni un grupo, ni una conspiración, nacemos de la clase obrera, pero nosotros somos pues hombres comunes, hechos de pan y vino. Amamos el pan y el vino, la alegría de los niños, y los niños, la paz y la mano cordada, la alegría y los cantos, las estrellas y las flores, los recuerdos ni desahogados, ni gente que protesta, ni la vida en los zapatos estrechos de la frustración. Como lo hacen con sus pies las antiguas mujeres, como lo hacen maestro, hizo suya la frase: 'Lo que me es ajeno me es ajeno.' Por eso, como él, el hombre oscuro heroísmo del trabajo, el heroísmo de todos los días y no tememos por el futuro, como él, cuando toca, vencer la tortura, las lágrimas, el dolor."

Esto significa que, si los hombres como Atahualpa, primera persona que somos, inserta en la vida, el dolor de la vida, nutre de humanidad a la tercera persona que aprendemos a ser, como los históricos, en el marco material y histórico, proletariado que encabeza la marcha de la humanidad hacia superiores forma de la vida, en este siglo en que nos ha tocado vivir.

Por otra parte, la similitud de los hombres como Atahualpa correría el seguro riesgo de reducir a ruina la riqueza de nuestra vida cotidiana su lado, vida abierta y siempre sorpresiva de este hombre, el más joven de nosotros. Porque vemos con frecuencia que los homenajes suelen polarizarse, ya sea en el deslumbramiento de la admiración por los logros y certezas del homenajeado, o bien en la catarsis del amor ante la angustia de sus dudas y sus búsquedas. Ya Rodó había deslindado esta posible polaridad de la evaluación humana, cuando refiriéndose a los eufóricos éxitos del

capitalismo, embarcados en la pragmática norteamericana de fin de siglo, dijo sobriamente: "Los admiro, pero no los amo". Sin embargo, a hombres como Atahualpa los admiramos y amamos a la vez. La clave de la admiración que provocan radica en su firmeza, en su entrega, en sus hechos, en la claridad para no perder el rumbo en medio de los vientos, muchas veces subrepticios, que sacuden la brújula en las formas cotidianas de la contradicción principal. Pero lo interesante es indagar porqué los amamos. Ningún hombre erigido en superhombre pudo jamás convocar nada que se pareciera al amor. A lo sumo, la inicial devoción irracional de algunos, o de muchos; y siempre, al final, el hartazgo asustado de todos, incluidos los devotos iniciales. Porque sólo podemos realmente amar a aquellos que, en el espacio abierto de su modestia, nos convocan a crecer en ellos y en el mundo. Pero esta admirable modestia de Atahualpa y de tantos entrañables compañeros, mejor de un amor que en la lucha cotidiana llamamos fraternidad, no es la expresión de una voluntad pusilánime de autorrebajamiento, sino de la responsabilidad de ser marxista-leninista; es decir, de no disponer de un dogma, sino de un método para el conocimiento y la acción en la transformable realidad de la patria en que hemos nacido, con la posibilidad y el derecho de conducirla a superiores niveles de humanización, conquistados ya, en la peculiaridad de sus procesos históricos, por amplios sectores de la humanidad. Ya lo dice Lenin en "Tres fuentes y tres partes integrantes del marxismo":

"La historia de la filosofía y la historia de las ciencias sociales enseñan con toda claridad que no hay nada en el marxismo que se parezca al 'sectarismo', en el sentido de una doctrina encerrada en sí misma, rígida, surgida al margen del camino real del desarrollo de la civilización mundial".

Y Engels, en carta a Sombart, del 11 de marzo de 1885, ya había anticipado:

"La concepción de Marx no es una doctrina, sino un método. No ofrece dogmas hechos, sino puntos de partida para la ulterior investigación y el método para dicha investigación. Por consiguiente, aquí habrá que realizar todavía un trabajo que Marx, en su primer esbozo, no ha llevado hasta el fin".

Por lo tanto los comunistas, más allá de las pequeñas formas de la gran voluntad levantada por los que necesitan la infatigabilidad en la humanidad, no marchan por la vida con un recetario bajo el brazo, sino con un dedaño y un formidable instrumento de una metodología que sirve a poner al hombre sobre sus pies, pero que exige la creatividad teórica y el arujo práctico, confrontados a la crítica del desarrollo objetivo de una realidad concreta y a la autocritica de nuestra subjetividad, para colaborar en que esa humanidad, puesta sobre sus pies, marche hacia superiores niveles de la historia. Esta puesta a punto de la teoría del conocimiento, al materializar la dialéctica hegeliana, no sólo desentraña el comportamiento de la objetividad; no sólo establece la verdadera relación del sujeto histórico con esa objetividad, en el acto del conocimiento como proceso; no sólo formula un criterio de la verdad que supera dialécticamente las posturas metafísicas del idealismo, el agnosticismo o el relativismo, a la vez que

explica el desarrollo histórico de la ciencia y su discurso; sino que, además, desplaza a la lógica del campo de la filosofía (en su acepción tradicional) y la lleva a confluir con las matemáticas, no en tanto ciencia de las magnitudes, sino de la formalización de relaciones. Es en este sentido que Lenin ha dicho, que, sin esta postura lógica, es imposible comprender el universo metodológico abierto por Marx y en el que consiste su gran revolución epistemológica.

Pero este gran aporte metodológico no nace al margen de la materia histórica, como fruto suprahistórico del genio de Marx, sino como expresión de un momento del desarrollo en el que surge el proletariado. De ahí que Marx haya dicho que "así como el proletariado encuentra en esta filosofía su fuerza espiritual, esta filosofía encuentra en el proletariado su fuerza material" Esto significa que la postura lógica reclamada por Lenin para comprender el universo metodológico abierto por Marx, no es otra cosa que la proyección en la conciencia de la ubicación y función reales del proletariado en la sociedad contemporánea. Por eso el propio Lenin nos señala que al proletario, para pasar de su condición de "clase en sí" a "clase para sí", le basta con iluminar su praxis permanente y cotidiana con la conciencia del método; mientras que el trabajador intelectual, en cambio, formado en la metodología del idealismo, para integrarse a la vertiente del cambio histórico, no le basta con el conocimiento intelectual del método, sino que le exige la transformación de la función de la conciencia, por su integración a la praxis. Esto es así, porque la tarea actual del pensamiento no se reduce a la interpretación de la realidad, sino a conducir su transformación.

Hemos dado este rodeo, para aproximarnos por el camino más correcto a ese amor fraterno que nos despiertan los hombres como Atahualpa; y vislumbrábamos ese camino abierto a la fraternidad, que nos convoca a crecer, y actuar, porque son un ejemplo de la responsabilidad que significa ser un intelectual orgánico de la clase obrera, al decir de Gramsci. Responsabilidad en la que se traban las crecientes certezas, que se han ido construyendo en más de siglo y medio de práctica teórica e histórica, y la duda que exige la creación y la investigación; porque, en primer lugar, no disponemos de un dogma soberbio sino de una teoría en desarrollo, y en segundo lugar, porque, como lo señala Marx en "El 18 Brumario de Luis Bonaparte": "Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen de modo arbitrario, en circunstancias elegidas por ellos mismos, sino en las circunstancias que encuentran inmediatamente ante sí, determinadas por los hechos y por la tradición". Y esto convoca al rigor científico ante la realidad y a la duda fecunda ante su renovada peculiaridad, como base de la creatividad para transformarla.

Me interesa detenerme en esta función de la duda fecunda, que torna entrañables a tantos hombres como Atahualpa. Estos hombres no son, ni de la especie de los que dudan siempre, ni de la especie de los que no dudan nunca. Y esto, porque son hijos consecuentes del resplandor de una duda histórica que desencadenó la acción como posible. En su "Elogio de la duda" Brecht dice:

"¡La más bella de las dudas, sin embargo, es cuando los débiles indecisos levantan la cabeza

y no creen ya más

en la fuerza de sus opresores !

¡Oh, cuánto se luchó por establecer este principio!

¡Cuántas víctimas costó!

¡Qué difícil fué ver

de qué forma eran realmente las cosas!"

No obstante este eje histórico de la certeza, a partir del cual, al decir de Marx, el hombre se propone siempre lo posible, están los que no dudan nunca, de los que Brecht dice:

"Su digestión es espléndida, su juicio infalible.

No creen en los hechos, sólo creen en sí mismos.

En caso de necesidad,

los hechos deben creer en ellos.

Su paciencia con ellos mismos

es limitada. Escuchan los argumentos

con oídos de espía."

En cuanto a los que dudan siempre, Brecht señala:

"Frente a los que no tienen reparos,

a los que jamás dudan,

está los que siempre tienen reparos,

los que jamás actúan.

Ellos no dudan para llegar a una decisión

sino para alejarse de una decisión

Utilizan sus cabezas sólo para negar.

Con semblante preocupado

advierten contra el agua

a los pasajeros de barcos que se hunden.

Bajo el hacha del verdugo

se preguntan si el verdugo también no es un hombre.

Comentando en voz baja

que el asunto no ha sido suficientemente investigado,

se van a la cama .

Su actividad consiste en oscilar.

¡Por supuesto, si ustedes alaban la duda,

no alaben esa duda que es desesperación!

¡De que sirve poder dudar

a quien no puede decidirse!"

Este magnífico análisis sobre el significado histórico de la duda, formulado por Brecht, define, por un lado, a los que no tienen otro camino que la apariencia de infabilidad, porque la aparición de toda duda implica el cuestionamiento de su dominio. Es la apariencia de infabilidad, que toma la forma grotesca de la soberbia inepta y defensiva de las clases dominantes de siempre, especialmente en su etapa de decadencia. Pero ese es un problema de ellos. Lo que más me interesa en el análisis de Brecht es la duda que opera para alejarse de una decisión y que la única actividad que promueve es la oscilación. Me interesa, porque es sobre esta duda, aniquilándola, que crece la gran vertiente que promueve la transformación histórica. Y aquí vuelvo a un experiencia personal con Atahualpa, y también con Arismendi, que la relevo fundamentalmente para

referirme a ellos. Yo entonces no era comunista, si bien desde la cuna cerrense y limpia que me dieron mis padres obreros, inmigrantes de la desgarrada España, estaba vacunado contra el fascismo y confusamente herido por la injusticia del salario que traía mi padre y por su casi analfabetismo. Pero había tenido la fortuna, no demasiado infrecuente en aquel Uruguay de entonces, de acceder a un cierto desarrollo intelectual que, más allá de sus virtudes instrumentales, me habían matizado una actitud de gabinete que me llevaba a leer invertidamente los textos del joven Marx, indagando en ellos el hegelianismo que superaban e ignorando la vertiente de actividad histórica que desencadenaban en esa superación. Fue entonces que Atahualpa, muchas veces, y Arismendi una inolvidable, me destinaron generosos tiempos y razones para que ingresara al Partido. Y yo, con una mezcla de arrogancia y vergüenza, les contestaba que todavía no estaba convencido. Y sentía el peso de los cuatro versos de "Brecht:

"Se podrá equivocar
el que se contente con muy pocas razones.
pero quien necesita demasiadas
permanece en el peligro sin actuar".

Y ambos, Atahualpa y Arismendi, con su insobornable confianza en la razón y su sabiduría de lo que realmente es el Partido, se despedían de mí con una gran serenidad, que recuerdo concretamente en las palabras de Atahualpa: "No se preocupe, Rubén (porque así acentúa mi nombre hasta el día de hoy), ya nos vamos a encontrar". Y la verdad que el que se quedaba preocupado era yo. ¿Acaso mi padre habría necesitado de tantas razones para dar ese paso? Por más que yo presumiera de mi honestidad intelectual, ¿hasta dónde no estaba pagando tributo a la calumnia de dogmatismo, verticalismo, doctrinarismo, etc. arrojada sobre el Partido por los mas notorios enemigos de todo cambio histórico? Pero lo más curioso, era que si bien se podía calumniar abstractamente al partido, con una relativa y transitoria impunidad, no se podía hacer lo mismo con ninguno de sus hombres, sin romperse los dientes. Y un día, no recuerdo porqué, ni importa demasiado, ya que son muchos los caminos que conducen a Roma, pedí entre ellos mi lugar de trabajo. Y recién entonces pude empezar a comprender porqué ya admiraba y amaba a hombres como Atahualpa. Porque en definitiva, ¿quién es el Partido? Aquí quiero también dejar hablar a Brecht: "Nosotros somos él

Tú y yo y vosotros - todos nosotros.
En tu traje se esconde, compañero,
y piensa en tu cabeza.
Donde yo vivo, esa es su casa,
y donde tú eres atacado, allí lucha él.

Muéstranos el camino que debemos seguir,
y nosotros lo seguiremos como tú,
pero no tomes solo el camino correcto:
sin nosotros
es el más equivocado.

No te separes de nosotros.
Podemos equivocarnos y tú puedes tener la razón,
pero no te separes de nosotros.

Que el camino breve es mejor que el largo,
nadie lo niega,
pero si alguien lo conoce
y no es capaz de enseñarnoslo
¿de qué nos sirve su sabiduría?
¡Sé sabio junto a nosotros!
¡No te separes de nosotros!

Este magnífico poema sintetiza dos factores a los que quería llegar esta noche de reunión con Atahualpa. Se sintetizan en la responsabilidad que tiene todo revolucionario y que implica, a la vez de encontrar los caminos históricos correctos, consolidar la fuerza social necesaria para abrirlos. El cambio histórico no es el fruto de una aventura. El verdadero revolucionario no lucha por superiores niveles de justicia para dormir con la conciencia tranquila, sino para lograrlos realmente. No se juega con los hombres, para quedar en paz consigo mismo. Y en esto, el marxismo-leninismo hace un aporte cardinal al desarrollo de la ética.

Atahualpa siempre dice que él pertenece a la tradición oral, ya que "se ha convertido en analfabeto por desuso". Es una forma del humorismo de su modestia, porque su obra teórica y artística es inmensa, y su pensamiento está recogido en una pluralidad de textos por toda su América Latina, a la que ha dado su reiterado aporte. Pero quiero detenerme sólo en una de sus formulaciones, la cual seguramente sintetiza mucho más de los que puedo abordar, y que dice: **"El talento y el saber han dejado de ser un privilegio, para convertirse en una responsabilidad"**. Y esta opción ética ha normado los cuarenta años de vida que le conozco, en el marco de la fuerza histórica que la va convirtiendo en principio de toda la humanidad.

Plantearse hoy los temas de la ética, y de la ética del conocimiento en particular, ya no significa reducirse a hurgar en las motivaciones y mecanismos de la subjetividad, sino verla en su real incidencia en el destino histórico de las colectividades y de la humanidad entera. La explosión del desarrollo de la ciencia y las deformaciones colosalmente antihumanas del capitalismo en su fase imperialista, convierten al gesto ético en histórico, y lo hacen girar en torno al eje de la guerra y la paz, a nivel mundial, así como al del martirologio y la impunidad, a nivel nacional.

Ya a ningún filósofo contemporáneo sensato se le ocurriría proponer una ética autónoma de la flagrante polaridad de estas contradicciones. Pero, además, la ética, en la etapa del capitalismo, ha cambiado sus referencias, y, por ende, su proceso de construcción. Cuando Marx señala que es el ser el que determina a la conciencia, el modo de producción material a la producción intelectual, no se está refiriendo sólo a las determinaciones del contenido, sino a la cualidad misma de la producción intelectual. En su "Historia crítica de la teoría de la Plusvalía" nos previene contra la debilidad del esquema, diciendo:

"Cuando se trata de examinar la conexión entre la producción intelectual, y la producción material hay que

tener cuidado, ante todo, de no concebir ésta como una categoría general, sino bajo una forma histórica determinada y concreta. Así, por ejemplo, la producción intelectual que corresponde al tipo de producción capitalista es distinta de la que corresponde al tipo de producción medieval. Si no enfocamos la producción material bajo una forma histórica específica, jamás podremos alcanzar a discernir que hay de preciso en la producción intelectual correspondiente y en la correlación entre ambas”.

Pues bien. ¿Qué caracteriza a la producción material capitalista? La mercancía. Es decir, el valor de cambio del producto del trabajo humano, destinado al uso de quien no lo ha producido y que convierte al trabajo humano en capital, que es precisamente su contrario. ¿Qué ha significado el capitalismo para el arte? No sólo la modificación de su eventual contenido ideológico, en función de las nuevas ideas dominantes. Le ha significado algo más grave: convertir al objeto artístico en mercancía y en calificar a la producción artística como productiva, sólo cuando genera capital. ¿Qué ha significado el capitalismo para la ciencia? Bacon había dicho que “Saber es poder”. Poder de la humanidad sobre el mundo físico, para ponerlo a su servicio. Pero el capitalismo ha convertido al saber liberado por la ciencia, también en mercancía, para incrementar la plusvalía de la producción, poniendo al servicio de algunos la fuerza productiva de la humanidad trabajadora, e incluso la producción de las formas que amenazan destruirla.

¿Qué ha significado el capitalismo para la ética? Obviamente, la función ética del hombre no desemboca en la producción de objetos (fruto de la producción artística, científica o tecnológica como vemos que ocurre en las esferas anteriores), sino en la orientación y fundamentación del comportamiento del hombre ante los demás hombres y ante sí mismo; por lo tanto, un modo de producción matizado por la mercancía, no va, necesariamente a convertir en mercancía a la función ética. Más allá de que pueda convertir en mercancía elementos que promueven la alienación ética, como la droga, la pornografía, la violencia, la cosificación de la mujer, etc.

La producción de mercancías opera de otra manera sobre la ética. Los filósofos de períodos anteriores al desarrollo del capitalismo, se debatieron para poder aislar y explicar las esferas prescriptivas de lo bueno, lo verdadero y lo bello, como los objetivos deseados por la actividad humana, y crearon categorías ontológicas a las que llamaron “valores”, incommensurables para las categorías gnoseológicas, en un hombre escindido por la metafísica en conocimiento y acción.

Pero cuando el materialismo dialéctico estudia la naturaleza de la mercancía, producto categorial del capitalismo, y Marx formula la teoría del valor, abre un camino para desentrañar cómo marca a la ética esta etapa de los modos de producción. Al proponer esta vía de análisis, no estamos haciendo una mera transposición mecánica, alentada por la simple coincidencia de la palabra **valor**, del campo real de la economía al campo creado de la axiología. Lo que estamos trasponiendo es la actitud epistemológica puesta en marcha por Marx, ante el matizamiento que un mundo de mercancías proyecta, como un prisma, sobre la conciencia que le es

contemporánea.

Toda mercancía tiene ciertas propiedades peculiares que la califican para satisfacer alguna necesidad humana. En este aspecto la mercancía es “buena” en la medida en que satisface esa necesidad. Pero en el acto del cambio esa misma mercancía revela poseer un carácter cuantitativo, en virtud del cual puede ser comparada con las demás mercancías. Esto es posible en virtud de que, por diversos que puedan ser tales bienes, todos ellos encierran cantidades mensurables de una misma cosa: **el trabajo humano que los produjo**. Este valor de la mercancía, que emerge ante el método de Marx, no es una característica intrínseca de los objetos como tales, sino que representa la historia social de un objeto en el contexto de todos los demás objetos portadores de valor; es decir, entre todos aquellos objetos en los que se ha empleado el esfuerzo humano. Esta valoración pone de manifiesto la producción social de historia humana, encerrada en las mercancías.

Es decir, que toda mercancía admite un doble punto de vista: el de quien la produjo, no para satisfacer con ella sus necesidades sino como medio de vida, y que la evalúa según **la historia de trabajo humano proyectado en la misma**; y el punto de vista del consumidor, que no la produjo, pero que la evalúa según **la utilidad** que la misma representa para la satisfacción de su necesidad.

Si proyectamos esta dualidad sobre la ética contemporánea, vemos que la dificultad que enfrenta la misma no es una dificultad teórica, ante un hombre metafísicamente escindido entre lo prescriptivo y lo descriptivo, sino una contradicción entre la gran masa humana que produce la historia, insertándose en el trabajo social de larga data que la genera, en la dirección de realizar lo racional; y la minoría que, ajena a toda actitud productiva, opera con los parámetros de la mera utilidad del consumo, con sus consecuencias casuísticas y pragmáticas.

Hoy ya los sectores más estrechamente dominantes no conducen la historia, sino que se defienden de ella; lo que significa, en el marco de sus retrocesos, y más allá de la peligrosidad que aparea su desesperación, también la descomposición ética. Ya Max Weber tendió a esta clase en retroceso el atajo pseudoteórico de distinguir **la ética de la convicción** por un lado, y **la ética de la responsabilidad** por el otro, como vía para poder apear de principios que esta clase formuló con fervor, pero que ahora se alega que no sería responsable aplicar en situaciones que exigen actitudes más pragmáticas, realistas y casuísticas, en lo que sin embargo siempre hay una constante: la negación de la acumulación histórica, la utilidad para esta clase y la mortificación de las grandes masas humanas.

En cambio la clase obrera, la que produce la historia, trabándose con lo mejor que aportó la humanidad, no tiene una contabilidad ética por partida doble. Tampoco la define con la medida subjetiva de la convicción, sino con la objetividad que aparea la racionalización de la vida humana y su acceso a superiores niveles del hombre en su función genérica. La ética de la clase obrera no se conjuga en la tradicional e individualista primera

persona, sino en la tercera del sujeto histórico, abrevando en las luchas seculares de la humanidad por su autorrealización y creando las fuerzas que la hagan posible. Como dice el Galileo de Brecht, la razón no se impone por su mera evidencia, sino por el triunfo histórico de los razonables.

Esta escisión radical entre la ética de la realización del fenómeno humano y la ética del egoísmo, la utilidad y el hegemonismo, se ha espectacularizado en nuestro tiempo y vertebra las opciones políticas. También por este eje ético pasan las posturas de la humanidad ante la guerra de las galaxias y la propuesta de paz de la Unión Soviética; entre la salud cándida y aguerrida del pueblo nicaragüense y la inescrupulosa guerra sucia que el imperialismo le libra. Este eje ético, toma ininteligible para el verdugo la firmeza del héroe mártir, que no saca fuerza de revelaciones trascendentes ni de grandes abstracciones, sino que, en el momento en que pesan sobre los hombros de la soledad, la dignidad de las grandes luchas del hombre, las sintetiza en los ojos de sus hijos, testigos y perspectiva de toda vida que merezca ser vivida. Este eje ético convierte en grotesca la omisión - y a veces hasta la pequeña calumnia - arrojada sobre el mártir, por parte del que desensilló hasta que aclarara. Este eje ético transforma en servilismo el gesto de aparente responsabilidad de canjear el desarrollo de la vida de los uruguayos por el pago de una deuda inmoral. Este eje convierte en canallada el circunspecto realismo de dejar a los asesinos insertos en la vida del país, sustrayéndolos a la justicia, después de haberse rasgado las vestiduras por la misma.

Cuando Atahualpa descarta al saber como privilegio, lo hace porque la vocación por el privilegio ha demostrado que siempre termina por desintegrar la organicidad del saber, poniendo sus detritus al servicio del rebajamiento de la vida. Y cuando Atahualpa habla de convertir al saber en una responsabilidad, no se refiere al atajo weberiano de la ética de la responsabilidad, como instrumento para soslayar la historia, sino a la responsabilidad de una ética que las fuerzas avanzadas de la humanidad vienen construyendo, y donde la angustia kantiana por sintetizar la razón y la voluntad, en el marco de una metafísica que no se lo permite, esa síntesis se realiza materialmente en sociedades donde el hombre es realmente un fin.

Atahualpa sabe que el marxismo no es un humanismo predicativo, sino el instrumento metodológico del conocimiento y la acción de la clase obrera y el pueblo, para destrancar la realización del fenómeno humano. Sólo en este marco es que podemos entender la dimensión de la formulación leninista de que "éticamente bueno es lo que beneficia la lucha de la clase obrera". Es fundamentalmente en este sentido que Atahualpa es un hombre bueno. No sólo porque ha asumido esta responsabilidad de su saber generoso, sino porque, además - y seguramente como consecuencia de eso - con su imagen nos ha convocado a tantos, para ponernos en el camino de la práctica de esa bondad, contribuyendo humildemente a consolidar la fuerza que la construye.

Quería decir estas cosas esta noche. No sé si herí con esto, la natural modestia de Atahualpa. Traté de evitarlo, porque esa es nuestra obligación al respeto que nos merece. Simplemente, conociendo su vocación de servicio, intenté tomarlo como motivación para acariciar algunos temas, que usted, mejor que yo, sabe que son inconmensurablemente más grandes que cada uno de nosotros; más allá de que compartimos la alegría cotidiana de formar parte de su soporte material y espiritual colectivo, en el que le debemos tanto a tantos.

Apuntes para una historia: 1973 - 1985

Ambitos de la literatura resistente

Elder Silva 



Cuáles fueron los ámbitos en que se produjo literatura durante la “década infame”? ¿Cuáles fueron las respuestas que se dieron, cuáles las dificultades que enocontraron los escritores para su tarea? Los apuntes que siguen tratan de -en leve vuelo- contribuir a la reconstrucción de lo que sucedió en ese período.

Desde los primeros tiempos de la Dictadura, pero con mayor intensidad luego de octubre de 1976, se llevó a cabo una represión sistemática en todos los ámbitos de la cultura artística. Esta política anticultural, se manifestó de -por lo menos- tres formas en el terreno de la literatura. Por una parte allanando y saqueando aquellas editoriales que habían mantenido una política editorial muy clara en favor de una literatura, que por razones prácticas llamaremos "comprometida", aunque no sólo se arremetió contra los textos que hablaban en favor de los cambios sociales y del socialismo, sino contra cualquier texto que planteara una innovación a nivel de la forma. Estos aspectos de depredación tuvieron sus picos más altos cuando fueron asaltados los talleres y depósitos de las Ediciones Pueblos Unidos, editora dedicada a producir y difundir textos de clásicos del marxismo fundamentalmente, así como autores uruguayos con obras significativas en la novelística o la poesía. Otras empresas también se vieron arrasadas posteriormente. Tauro, Biblioteca de Marcha, entre otras, desaparecieron virtualmente y miles de libros fueron convertidos en papel picado o iluminaron en enormes piras los patios de siniestros cuarteles. Empresas como Arca Editorial, Ediciones de la Banda Oriental o Alfa fueron registradas y se les requisó determinados materiales que los censores entendían no podían ser mercantilizados, o simplemente por la vía de la amenaza -explícita o velada- se vieron impedidas de editar. Este primer envión represivo contra la literatura tuvo otra faceta: la prohibición de una gran cantidad de autores, entre los que figuraban premios nacionales de literatura como los casos de Francisco Espínola o Enrique Amorín, o autores de la reconocida valía como el narrador Juan José Morosoli.

Eso, solo para mencionar autores uruguayos, pues en esa lista de prohibiciones llegaron a figurar las obras de Gorki, Neruda, Antonio Machado, Guillén o Federico García Lorca. Los autores nombrados no podían ser estudiados ni leídos en ningún centro de enseñanza; incluso para asegurarse de que no hubiera ninguna transgresión a estas reglas, se requisaban los libros de esos autores de escuelas, liceos, bibliotecas y centros de enseñanza superior.

Otro procedimiento no menos minucioso que emplearon los militares como forma de represión a nivel de la literatura, fue la requisa sistemática en las bibliotecas familiares. En cada allanamiento y cateo en las casas de familia, los oficiales al mando del operativo se dedicaban a escurcar entre los libros de la biblioteca, que en una época tuvo bastante importancia -como institución- para la familia uruguaya, aunque esa significación se haya diluido -tal vez- a causa de la crisis económica y a la invasión indiscriminada de los medios audiovisuales. Obviamente, cualquier texto de Arismendi, Fidel, Marx, Engels o Lenin eran retirados de inmediato. Pero también corrían la misma suerte obras de Pablo Neruda, García Márquez, Mario Benedetti, Alfredo Gravina, incluso en un allanamiento a cierto domicilio, se llegó a requisar un libro de la escritora argentina Silvina Burlich, representante de la Oligarquía de ese país, solo porque el título del volumen era "Los

burgueses". (A ese grado de irracionalidad se había llegado).

El uso sistemático de este método de saqueo llevó a que un importante número de autores desaparecieron de circulación por más de una década. Esto trajo como consecuencia, que luego de la recuperación democrática, algunos libros aparecieron como verdaderas "novedades"... con doce o catorce años de atraso, con lo que ello implica de desinformación e ignorancia.

Otra forma de impedir el desarrollo y difusión de la literatura en el país, fue la censura lisa y llana de determinados textos. Esta era ejercida por un oscuro y ubicuo Departamento de Inteligencia, que era quien tenía la última palabra. Finalmente hubo un tercer elemento que apuntaba al mismo objetivo: que no se editara, o que se editaran aquellos libros halagadores para con el statu quo. A ahondar la crisis editorial contribuyeron por ejemplo, el cierre de un sistema de apoyo a la edición de libros, que se tramitaba a través del Banco República. Este préstamo para ediciones había permitido en buena medida, el módico florecimiento que tuvo la industria editorial en la década del sesenta, promoviendo un elevado consumo de libros a nivel de los sectores medios de la población. La virtual clausura de esta empréstito (1) facilitó, además, que el mercado librero fuera invadido por la sub literatura escrita en los centros de "hacer libros" de los Estados Unidos Inglaterra y vehiculizados a través de editoras españolas, venezolanas o mexicanas. Estos libros recibían un gran apoyo propagandístico, compitiendo desventajosamente con lo que editaban las menoscabadas editoriales uruguayas que sobrevivían. En el mismo rumbo iban el gravámen del IVA -impuesto del 20% sobre el precio de venta del producto final- a los insumos que requiere la industria editorial, hizo que el precio final de los libros se incrementara notablemente y quedara fuera del alcance del grueso de la población, empobrecida a grados extremos ya por entonces.

UNA LITERATURA PARTIDA

Es sabido, que debido a la posición adoptada por gran parte de los escritores -casi siempre ligada a los sectores que promueven el cambio en las estructuras del país- muchos de ellos sufrieron las consecuencias de la represión directa, llevándolos a la marginación, a la cárcel o el exilio. En otros casos, las continuas presiones y falta de seguridad para bajar, provocó la migración hacia otros países, en principio, al importante foco cultural de Buenos Aires, aunque también México, Cuba, Suecia o España, para nombrar a los principales centros. En un artículo que escribíamos en 1984, al respecto del exilio y la literatura (2) señalábamos que "once años de literatura dividida, entre una literatura que se escribió dentro de las fronteras del país y otra que hizo en los tantos sitios donde los uruguayos fueron a caer con sus bártulos, son muchos años". Y escribíamos allí, que eran más de once: "son veinte, treinta, cincuenta años: son los años que tiene el país de vida independiente. Porque la propia condición de país periférico con respecto a lo que podrían llamar "centros de irradiación cultural mundial" (que en muchos casos son los mismos centros de poder económico), ha provocado que del cuerpo de la literatura uruguaya se desprendieran sus hombres mejor formados. A través del sistema de becas, contratos de trabajo, posibilidades de realizar investigaciones en campos

especializados, dictar cátedras o cursos en importantes Universidades, etc, muchísimos escritores (sobre todo hombres dedicados al ensayo y la crítica) han salido fuera de fronteras, buscando mejores condiciones para su trabajo, mejores condiciones de vida". Y más adelante se señalaba que "sin pretender simplificar el problema (que es más complejo en tanto esos centros son atractivos no solo por lo que puede ser el factor económico, sino porque su propia dinámica genera una mayor circulación de ideas, de posibilidades editoriales, de prestigio y reconocimiento, entre otros factores) es necesario colocar el tema del exilio -de los escritores- en su justo centro, con la flexibilidad y amplitud que merece ser tratado. Se hace necesario en esta hora, en que el país tiene planteado como una de sus prioridades el desexilio".

La extensa cita de ese artículo, viene a cuenta de un problema que estuvo planteado en aquel momento -1984, ya a fines de la Dictadura- y que de algún modo sigue planteado a más de dos años de la recuperación democrática. La integración de la literatura realizada en el exilio por cientos y cientos de escritores, aún no se ha dado. Si bien se han escrito y recopilado algunas antologías con textos producidos luego de 1973 en los más disímiles sitios (3), desde Canadá a Cuba, desde la Unión Soviética a Ecuador o Nicaragua, aún no se ha volcado el grueso de esa producción que también pertenece a la literatura uruguaya. En el Primer Encuentro Nacional de Escritores, organizado por ASESUR -Asociación de Escritores del Uruguay- se contabilizaron casi un centenar y medio de escritores que habían producido en el extranjero luego de la diáspora de 1973. En ese interín los trabajos uruguayos habían obtenido un sinnúmero de distinciones en todo el mundo, así como traducciones y seminarios y la atención permanente de estudiosos y críticos. Exiliado en Cuba, Alfredo Gravina obtuvo el Premio Casa de las Américas con su libro de relatos *Despegues* y Eduardo Galeano recibe el mismo galardón por su novela *La canción de nosotros*. Jóvenes escritores, que habían comenzado a editar en el exilio, como Fernando Beramendi y Fernando Buttazzoni son premiados en varias oportunidades en el Caribe, lo que a las claras demuestra la enjundia y el vigor de la producción, además de su notable extensión en cantidad. Uno de los más importantes premios -y es bueno anotarlos- fue el Juan Rulfo, recibido por el joven narrador Amílcar Leis por su novela *Las ventanas del silencio*. Y a lo señalado hay que agregar el Premio Cervantes obtenido por Juan Carlos Onetti, uno de los mejores novelistas de nuestra lengua, que fue detenido en 1974 por premiar un cuento que dejaba mal parado a un connotado hombre del régimen. También las múltiples traducciones y ediciones de las obras del poeta, narrador y ensayista Mario Benedetti, uno de los escritores más leídos de América Latina. Finalmente la larga cita de ese artículo escrito hace tres años, tiene que ver con que el problema de "Literatura y exilio" no es exclusivo de la época de Dictadura, sino que tiene sus causas y raíces profundas en factores estructurales y de base. Obviamente, la contingencia del fascismo, acentuó considerablemente el problema, agregando los factores de la represión, la censura, etc., a las antes mencionadas. En tanto cientos de

emigrados desarrollaban o iniciaban sus obras en distintas partes del mundo, dentro del país se continuaba, paciente y fervorosamente, escribiendo.

EL DURO INXILIO

En todos los puntos de la República, aunque con su epicentro en Montevideo, y con alguna relevancia en los departamentos de Salto, Tacuarembó y Paysandú, la literatura continuó su práctica y su desarrollo. También en este caso habrá que realizar algunas precisiones. Todo ese vasto trabajo se inscribió en las condiciones que imponía el "inxilio" y en los durísimos ámbitos que proponían las cárceles, cuarteles y lugares clandestinos de detención.

Dentro del país, y luego de la Huelga General de quince días de duración decretado por la Central Sindical, toda la cultura trabajó en la perspectiva de la derrota de la Dictadura. Esto, que puede ser considerado un elemento extratextual, debe ser incluido entre los factores que contribuyeron a que dentro del país se hiciera determinado tipo de literatura y no otro, u otros. Desde las primeras horas de la Huelga General, los escritores agrupados en la entonces SEU -Sociedad de Escritores del Uruguay- recorrieron las fábricas y los lugares de trabajo por entonces ocupados por los trabajadores, recitando poemas o dando una voz de aliento a los que se oponían con todas sus fuerzas a la instauración de la Dictadura. Esa actitud -aunque no explícitamente vinculada con lo que sucedió a lo largo de la década- fue la impronta con que se movió el grueso del ámbito literario y la producción literaria de los años siguientes. La llamada Cultura de la Resistencia tuvo un importante bastión en los escritores y, fundamentalmente, en la escritura que se produjo a lo largo de todo el período. En los primeros años de esa etapa hubo una notoria disminución de ediciones, acentuándose esta tendencia en el terreno de la narrativa, donde el pulso de lo social entra más directamente y arrastra una mayor cantidad de datos del contexto. La narradora y crítica Armonía Somers escribía en 1979 (4) que a nivel de la narrativa había habido "una especie de contumaz disgresión -en el sentido cabal del término: separar, desunir el rebaño- con una displicente postura estética, les es aconsejable ver en ello la forma de vencer un sufrimiento universalizado, por las causas mismas que lo provocaran, aunque más mediante canales aparentemente despistados o contiguos por denuncias o agresiones". La hipótesis de la gran narradora uruguaya aún no ha sido desarrollada por la crítica, pero es muy posible que en ese rumbo esté la explicación de ciertas retracciones y ocultamientos en el terreno de la narrativa, así como también es posible que allí resida la clave para entender la labor literaria del grupo de escritores de "recambio", que comenzó a editar en pleno período autoritario, o que editó sus obras más destacadas durante esos años.

En el terreno de la lírica el problema fue diametralmente opuesto y es posible que la llamada "década infame" sea uno de los períodos más fértiles para la poesía que se ha escrito en Uruguay en toda su historia. Por lo menos dos promociones de poetas hicieron sus primeras armas, con un vigor y una intensidad tanto en la

producción como en la difusión de nuevas propuestas, que aunque no demasiado renovadoras en el contexto de la poesía latinoamericana, si lo fueron en la superación de cierta lírica española, que había dominado la poética de las décadas anteriores.

Pero volviendo a los aspectos del contexto en que se desarrolló la literatura de la llamada "Generación perdida" o "Generación de la mordaza", sin entrar a discutir estas imprecisas y tal vez arbitrarias denominaciones. Desde los primeros años del período analizado, los escritores de esta país promovieron el nucleamiento ante los intentos de dispersión, la discusión franca y cristalina ante la tendencia al monólogo o la soledad. Ya en 1975 -a dos años del Golpe de Estado- un importante núcleo de escritores vinculados a la SEU comienza a trabajar en un proyecto de revista literaria que se llamaría **Palabra** y que sería la expresión de diversas promociones de literatos. Entre los gestores de ese proyecto se encontraba uno de los mayores poetas uruguayos, el recientemente desaparecido Juan Cunha. Junto él, los también poetas Clara Silva, Saúl Ibargoyen y Víctor Cunha, este último, apenas veinteañero. "Cuando estaba a punto de aparecer -con los correspondientes trámites en el Ministerio de Educación y Cultura- sucedió que desde el Departamenteo de Inteligencia e Información de la Policía, fueron la imprenta donde se estaba imprimiendo la revista y retiraron copias de galera para examinar el contenido. Posteriormente dos integrantes del staff fueron interrogados acerca de la elaboración de **Palabra**. No hubo objeciones en cuanto al contenido, no cuestionaron ni siquiera una coma, pero ese Departamento prohibió 'de hecho' su salida". (5) El testimonio pertenece al poeta Saúl Ibargoyen, protagonista activo de varias actividades literarias hasta aquel momento. Poco después fue detenido y luego expulsado del país compulsivamente.

"En 1976 surgieron dos nuevas publicaciones: **Sintaxis y Numen**. La primera respondía a un grupo de estudiantes de filosofía y letras, constituyéndose en un vehículo válido de algunas propuestas de corte académico. La segunda buscaba por su parte, la inserción más fecunda y dinámica en el aquí y ahora problemático de aquel tiempo, pero no logró superar la primera entrega. Un año después aparecía **Destabanda** -que iba a tener tres números irregularísimos, espigados a través de un lustro- que a pesar de no responder a una propuesta orgánica, tuvo la virtud de servir de soporte a la difusión de enfoques y artículos cuestionadores de la situación reinante". Tal lo que escribía Daniel Bastarrica en 1986 acerca de algunas de las publicaciones del período (6). También en el año '75 apareció una de las propuestas más interesantes promovida por un importante núcleo de escritores, entre los que figuraban nombres que se han destacado posteriormente como

Alejandro Michelena y Roberto Mascaró. La revista se caracterizó por una rigurosa selección de textos, así como por la intención deliberada de "mantener vivos vasos comunicantes entre los jóvenes que surgían entonces en el campo de la cultura y los pocos intelectuales e instituciones que seguían activas a esta altura (caso de El

Galpón y Cinemateca Uruguaya)" (7) La revista logró publicar dos números y fue silenciada expresamente por la Dictadura. En otras ciudades en tanto, se desarrollaban proyectos convergentes a los que tenían lugar en Montevideo. En Salto, un núcleo de una media docena de jóvenes poetas iniciaba un trabajo a través de lo que luego se denominó **Grupo La Tregua**, que organizó una porción de recitales y conferencias, editó poesía y promovió un ámbito para la discusión y el intercambio. Luego de una serie de denuncias ante la policía, los servicios secretos resolvieron citar a los integrantes del grupo, conminándolos a suspender las actividades que venían desarrollando. En la ciudad de Paysandú el poeta Jorge Camerotta -muerto luego de años de doloroso presidio- promovió la aparición de la revista **Paralelo 32**, que recogió en su corta vida mucho de las mejores creaciones de esos años. Textos de Mario Arregui, Enrique Amorim, Raquel Toral, o Lidio Ribeiro aparecieron en esta revista que naufragó cuando encarcelaron a su director y obligaron al exilio a Ribeiro y a Toral.

A principios de 1980 -cuando ya el pueblo se organizaba para el histórico plebiscito en que se respondió NO a la dictadura- surgen los **Cuadernos de Graneldea**, que "respondía a un grupo de las nuevas promociones-relativamente fogueadas en algunas de las revistas aparecidas anteriormente. Nota de E.S.- y su objetivo era, básicamente el logro de un cada vez mayor contacto con el público (utilizando canales no convencionales, como la venta directa en recitales de música popular) junto a la concreta recuperación de una perspectiva crítica frente a lo cultural que estuviera relacionada con la circunstancia histórica y toda la peripecia popular" (8) El proyecto perduró hasta fines de 1983, fecha en que publica su séptima entrega, dejando tras de sí un trabajo con más de una decena de escritores que posteriormente han proseguido la labor en periódicos, instituciones y revistas de nuestro país.

También en el plano editorial, los escritores buscaron organizar un trabajo conjunto con miras a deshielar la situación cultural. Así pueden nombrarse dos proyectos -ambos promovidos por poetas- que modicamente aportaron a la literatura de la década. El primero, y tal vez el más coherente de ambos- fue el que alentó el poeta Rolando Faget (9) y que produjo casi una veintena de títulos, algunos de ellos, de lo más importante del período, como **Durar II** de Juan Carlos Macedo y **El alfabeto verde** de Tatiana Oroño. Esta editorial se caracterizó por la búsqueda continua de nuevos canales de difusión, como lo fueron los recitales, presentaciones y la utilización de espacios radiales, tanto en Montevideo como en el interior del país. Ediciones de UNO, fue a comienzos de la década del 80, quien retomó de alguna manera el trabajo que había realizado años atrás Ediciones de la Balanza, el trabajo de UNO se proyectó hacia los barrios alejados del centro de la capital uruguaya, en las cooperativas de vivienda y grupos habitacionales, leyendo y comentando sus poemas. Es interesante cierta renovación en la presentación de los materiales de este grupo, retomando por ejemplo la idea del "libro objeto", el volante literario, el texto oral con la presencia o no del autor, integrándolo a la música o el movimiento. Tal vez una de las falencias mayores del trabajo de UNO sea el

descuido -muchas veces intencional, como postura estética- de los textos que presentaban y difundían. (10)

EL TEXTO Y LA CANCIÓN

Ora de las características de la literatura de este período -insistimos más que nada la poesía- fue su estrecha vinculación con la canción popular, que a partir de 1977 tuvo un notable desarrollo en todo el territorio nacional. Es posible que esta estrecha vinculación esté relacionada con una de las características más peculiares de la Música Popular uruguaya, tal como lo señala Víctor Cunha hace poco tiempo: "... existe en Uruguay una constante: la de considerar el texto por encima de la música. A tal punto sucede esto, que la poesía ha quedado relegada muchas veces a un papel de anexo lírico y poca cosa más". (11) Tal como señala Cunha que al importante y más reciente ejemplo que se generó a fines de la década fue el álbum denominado *Canto Popular Uruguayo*, editado por la producción constatable de la editorial del palatin que ella conjura" (12) En este álbum, escritores que participaron en su elaboración y desarrollo. Al aporte de Rodríguez Castillo o el de su trabajo que con persistencia Benavides (13), uso sorpresas luego de la Benavides murió de canciones, la mayoría del departamento de Durrachem, Eduardo Herrer Numa Moras, O Abel García entre otros de popalares se movieron uruguayos Walter Orta y en menor medida, Eduardo poeta y canto se verificó populares, como el canto, cuando, que extra su no escrito por la postruamente otros canciones la de sus compo, gura de inter, entre po, de haber a con de de, que sí, de y G, de, y rig, en cuanto a su, realizando o ediciones de, finalmente la obra de, En algunos, el reconocible trabajo de otras editoriales, la responsabilidad casi solitaria de promover lo que se escribía en el país. De allí partió el lanzamiento y conocimiento público de nuevos autores como Ricardo Scagliola, Víctor Cunha, Rafael Cartelle, Adolfo Benassi, Guillermo Álvarez y otros, que en su momento fueron galardonados en los certámenes de poesía o prosa que organizaba la Feria. Este espacio cultural sufrió también los embates de la censura y la represión. En una entrevista que realizáramos hace algún tiempo, recogíamos el siguiente testimonio de Baccaro (14): "Fui Refugiado a la Feria. No de E.S. - pudo

mantenerse en pie, y sin haber abdicado ninguno de los principios, porque se realizó en silencio durante todos los sentidos. Todavía están ahí, pegados a las paredes, una serie de papeles que están escritos encima 'esto va', 'esto no va', o uno recuerda a veces determinadas 'indicaciones' que nos daban, o los textos que nos llevaban, cariles que hicimos retira. Es decir, tuvimos (ni más ni menos que otros) lo que otros tuvieron.

La Feria pasó momentos muy difíciles durante la Dictadura, momentos en que uno estaba pensando que no se hacía, que ese año era imposible. A veces faltaba media hora y no sabíamos si íbamos, pero ese teléfono (...) y las idas y venidas siempre permitieron que la Feria prosiguiera. Hay que recordar cuántas veces estuvimos en esta pieza reunidos con muchas personas, pensando qué hacer, durante horas y días estudiando qué era lo que podía pasar si hacíamos tal cosa o tal otra. Eso sí, jamás dejé de decir lo que digo ahora, y yo pienso que eso también ayudó a a que se respetara la Feria". Y también decía Baccaro en esa oportunidad: "La cosa es saber tener la inteligencia, la técnica, o la claridad suficientes para no caer en esos embromamientos en que hay que tirar todo, aunque mejor es tirar todo (...) Pero hay que ver qué cosa

EN LA CARCEL

escribió. Y mucho. Más de de cierta importancia y durante períodos más o menos de la Dictadura. Asimismo cantidad de prisioneros políticos "detenidos, optaron por la expresión al entrar al Penal de permanecer en los diferentes cuarteles que existieron. A fines del una antología de poesía carcelaria o cana, que en lenguaje significa (17) textos de algunos de los que habían publicado, así como de la reclusión. Hiber Coma, Roberto Rosendo, Mario Francisco, José Carlos, y otros, que fueron en memoria. La cond, tuvo en todos los, Pan, algunas fórmulas a la larga fueron "una contra dicho trabajo, la cons, crear una simbología, compiclos que operan, los prohibe, levas. Así la palma, la rosa (paz), el caballo (liberada), el niño (vernura) o los peces, las estrellas y el sol -significantes de distintas ideas y mensajes- fueron utilizados frecuentemente. Este uso -forzado por las condiciones- llevó a cierto rebañamiento del producto literario, cuando se lo analizaba desprendido del contexto que los generó. Sin embargo "cada escrito, cada canción, cada creación



descuido -muchas veces intencionado, como postura estética- de los textos que presentaban y difundían. (10)

EL TEXTO Y LA CANCIÓN

Otra de las características de la literatura de este período -insistimos: más que nada la poesía- fue su estrecha vinculación con la canción popular, que a partir de 1977 tuvo un notable desarrollo en todo el territorio nacional. Es posible que esta estrecha vinculación esté relacionada con una de las características más peculiares de la Música Popular uruguaya, tal como lo señala Víctor Cunha hace poco tiempo: "... existe en Uruguay una constante: la de considerar el texto por encima de la música. A tal punto sucede esto, que la pobrecita música ha quedado relegada muchas veces a la categoría de sostén fónico y poca cosa más". (11) Tanto es así como señala Cunha que al importante y masivo movimiento que se generó a fines de la década del setenta se lo denominó Canto Popular Uruguayo, donde la "mayoría de la producción constatable privilegia la voz y las palabras que ella conjura" (12) En este fenómeno hubo escritores que participaron activamente en sus gestación y desarrollo. Al aporte inicial que realizaron Osiris Rodríguez Castillo o el salteño Víctor Lima, se suma el trabajo que con persistencia realizó el poeta Washington Benavides (13), uno de los principales escritores surgidos luego de la llamada Generación del 45. Benavides nutrió de poemas a un buen número de cantores, la mayoría de ellos- aunque no todos- oriundos del departamento de Tacuarembó como Eduardo Darnauchans, Eduardo Larbanois, Carlos Benavides, Héctor Numa Moraes, Carlos María Fossatti, Julio Mora, Abel García entre otros. En torno a esos cantores populares se movieron también los poetas tacuarembosenses Walter Ortiz y Ayala, Víctor Cunha y, en menor medida, Eduardo Milán. Ese connubio entre poesía y canto se verificó luego con otros cantores populares, como el conocido grupos Los que iban cantando, que extrae su nombre de un texto escrito por la poeta tacuarembense Circe Maia. Posteriormente otros cantores habrían de tomar el poema como base de sus composiciones, generando así una rica historia de interrelaciones entre poesía y canto, que en algún momento habrá que estudiar con detenimiento.

Otro de los espacios que sirvió al desarrollo de la literatura durante la Dictadura fue la Feria Nacional de Libros y Grabados, impulsada y dirigida por la escritora Nancy Bacelo (14), que durante todo el período mantuvo una actitud constante y rigurosa en cuanto a su proyección, organizando concursos o ediciones de relevante nivel y difundiendo constantemente la obra de los autores nacionales especialmente. En algunos momentos -y sin soslayar el reconocible trabajo de otras editoriales- la Feria tuvo la responsabilidad casi solitaria de promover lo que se escribía en el país. De allí partió el lanzamiento y conocimiento público de nuevos autores como Ricardo Scagliola, Víctor Cunha, Rafael Curtois, Adolfo Bertoni, Guillermo Álvarez y otros, que en su momento fueron galardonados en los certámenes de poesía o prosa que organizaba la Feria. Este espacio cultural sufrió también los embates de la censura y la represión. En una entrevista que realizáramos hace algún tiempo, recogíamos el siguiente testimonio de Bacelo (15): "Esto -Refiriéndose a la Feria. Nota de E.S.- pudo

mantenerse en pie, y sin haber abdicado ninguno de los principios, porque se realizó un esfuerzo enorme en todos los sentidos. Todavía están ahí, pegados a las paredes, una serie de papeles que tenían escrito encima 'esto va', 'esto no va', o uno recuerda a veces determinadas 'indicaciones' que nos daban, o los textos que nos borran, carteles que hicieron retirar. Es decir, tuvimos (ni más ni menos que otros) lo que otros tuvieron.

La Feria pasó momentos muy difíciles durante la Dictadura, momentos en que uno estaba pensando que no se hacía, que ese año era imposible. A veces faltaba media hora y no sabíamos si abríamos, pero este teléfono (...) y las idas y venidas siempre permitieron que la Feria prosiguiera. Hay que recordar cuántas veces estuvimos en esta pieza reunidos con muchas personas, pensando qué hacer; durante horas y días estudiando que era lo que podía pasar si hacíamos tal cosa o tal otra. Eso sí, jamás dejé de decir lo que digo ahora, y yo pienso que eso también ayudó a que se respetara la Feria". Y también decía Bacelo en esa oportunidad: "La cosa es saber tener la inteligencia, la táctica; o la claridad suficiente para no caer en esos embretamientos en que hay que tirar todo, porque mejor es tirar todo (...) Pero hay que ver qué cosa se tira, ¿no?"

LAS LETRAS EN LA CARCEL

En las cárceles también se escribió. Y mucho. Más de una decena de escritores de cierta importancia y renombre fueron a parar, durante períodos más o menos, prolongados, a las cárceles de la Dictadura. Asimismo hubo una importante cantidad de prisioneros políticos que sin ser escritores al "caer" detenidos, optaron por la escritura como forma de expresión al entrar al Penal de Libertad (16) o al permanecer en los diferentes cuarteles o prisiones clandestinas que existieron. A fines del pasado año se editó una antología de poesía carcelaria o "canemas" -poesía de la cana, que en lunfardo significa cárcel-. En esa muestra se incluyen (17) textos de algunos escritores que en la década del sesenta habían publicado sus textos y eran conocidos por el público, así como de otros que comenzaron a escribir luego de la reclusión. Jorge Freccero, Miguel Olivera, Hiber Conteris, Roberto Larrea "Malacoda", Mauricio Rossencoff, Mario Arregui, Richard Piñeyro, Francisco Lussich, Gladys Castelvechchi, Sergio Altesor, entre otros, estuvieron presos y escribieron en mayor o menor medida. La literatura elaborada en estas condiciones tuvo características muy especiales, sobre todo, teniendo en cuenta la sistemática represión a que eran sometidos los detenidos políticos. Para mimetizarse adoptó algunas fórmulas que a la larga fueron "bumerang" contra dicho trabajo. Para eludir la censura fue necesario crear una simbología especial, apoyada en elementos conocidos que operaban sobre la conciencia de los posibles lectores. Así la paloma, la rosa (paz), el caballo (libertad), el niño (ternura) o los peces, las estrellas y el sol -significantes de distintas ideas y mensajes- fueron utilizados frecuentemente. Este uso -forzado por las condiciones- llevó a cierto rebajamiento del producto literario, cuando se lo analizaba desprendido del contexto que los generó. Sin embargo "cada escrito, cada canción, cada creación

volaba hacia ustedes, lectores hoy (. . .) Nuestra imaginación las veía andar por las calles, crecer, enriquecerse y pasar a formar parte del bagaje cultural de nuestro pueblo". La idea de editar los materiales que se produjeron en la cárcel, surgió en medio de las más duras circunstancias de subsistencia. Pero "en las conversaciones del preso que siempre pensó en el futuro por sobre todas las cosas, viendo en ese futuro el reconocimiento al hombre que, aún reprimido, es un creador empecinado. El impulso creativo permitió que el hombre más verdugueado (18) y en la condición más crítica consiguiera concebir y memorizar unos versos, hacerse en una hoja -una hojilla de fumar apenas- y un pedazo de lápiz para escribir una frase, una página, un cuento, una carta, una consigna, una arenga, un panfleto o simplemente un nombre, una fecha, una palabra siquiera para romper la incomunicación, el encierro, el marginamiento impuesto por la fuerza de la prepotencia y el terror ..."

Esa creación mínima, pero significativa fue saliendo de las cárceles y cuarteles de la forma más variada e inverosímil y se desparramó entre la gente, mimeografiada o copiada a mano o editada en los periódicos clandestinos que circulaban dentro del país. La palabra escrita o bordada o pintada en una tela, en un objeto de artesanía contruídos por las pacientes manos de los prisioneros políticos fue todo esto a pesar de las muchas formas que tuvieron los carceleros para hacer desaparecer este tipo de producciones, con continuas requisas a las celdas, con la censura a cuanto entraba o salía de las prisiones. Cuando la Amnistía General para los miles de presos que aún permanecían en prisión -marzo de 1985- algunos escritores pudieron "sacar" escritos. Así el narrador y dramaturgo Hiber Conteris, el narrador Roberto Larrea o el poeta y dramaturgo Mauricio Rossencoff. De todos modos es imposible calcular cuál fue el conjunto de literatura que no pudo sobrevivir a los papeles secuestrados y a la memoria de sus autores.

1) El préstamo para el autor nacional, consistía en la financiación total de la edición, que luego el autor podía pagar en varias mensualidades a bajos intereses.

2) "El exilio y la literatura" por Elder Silva. Semanario "Sincensura" 14 de setiembre de 1984.

3) "Fuera de fronteras", antología de escritores uruguayos en el exilio realizada por María Gianelli, Fernando Beramendi y Ana Luisa Valdez. Nordan, 1984. "Las voces distantes", muestra realizada por Alvaro Barros-Lémez. Monte Sexto, 1985.

4) "Diez realtos y un epílogo" Postfacio de Armonía Somers. Fundación de Cultura Universitaria, 1979.

5) "Testimonios de una cultura resistente". La Hora Cultural, 10 de mayo de 1986.

6) "Publicaciones culturales del tiempo del silencio" por Daniel Bastarrica en La Hora Cultural, 10 de mayo de 1986.

7) Ibidem

8) Ibidem

9) Rolando Faget, poeta y periodista, Director de Ediciones de la Balanza. Ha publicado "Poemas de río

marrón", "No hay luz sin consecuencias", "El muro de los descansos", entre otros.

10) Luego de la recuperación democrática Ediciones de Uno ha continuado publicando, siendo considerable la cantidad de libros de poesía que ha dado a luz en este tiempo.

11) Víctor Cunha en La Hora Cultural: "La canción de texto", 1986

12) Ibidem

13) Washington Benavides es uno de los poetas más importantes de las letras de nuestro país. Ha publicado once libros, entre los que se destacan "Los sueños de la razón", "Hokusai", "Las milongas", "Fontefrida", "Murciélagos" y "Fotos".

14) La Feria del Libro no se inició en el período dictatorial, sino que su trabajo venía de antes. Si, es cierto, cobró un mayor vigor luego del Golpe de Estado.

15) "Nancy Bacelo: promover autores de acá". Entrevista de Elder Silva en La Hora Cultural, 29 de noviembre de 1986.

16) Una de las principales cárceles llevó el nombre de "Libertad".

17) "Escritos de la Cárcel" (La expresión poética de los presos políticos) Volumen I. Centro de Integración Cultural. Montevideo 1986.

18) Verdugueado: Castigado, judiado.

Apuntes para la historia de la teoría del teatro independiente uruguayo

Andrés Castillo 

La descripción de la forma en que las teorías del teatro popular nacieron en Europa y se concretaron, permaneciendo hasta el día de hoy, en el Río de la Plata, es un fascinante capítulo de la historia de las ideas. Se ha dicho que las ideas no se matan y que a la larga siempre fructifican; eso se verá claro a lo largo de este breve resumen de un particular itinerario.

LOS PRECURSORES.

El primer pensador que en la época moderna comenzó a ocuparse de los problemas sociales del teatro fue el admirable Juan Jacobo Rousseau (1712-1788), polígrafo francés que trató el tema en su *Carta a D'Alembert o Carta sobre los espectáculos* (1758) Refiriéndose al teatro de su época-que no era de su agrado- decía: "Yo no veo más que un remedio a tanto inconveniente: que nosotros mismos escribamos los dramas de nuestro teatro y que tengamos autores, antes que comediantes. Pues no es bueno que nos exhiban toda clase de imitaciones, sino cosas honradas, que estén en consonancia con hombres libres ". Ponía como ejemplo el teatro griego clásico: "Esos solemnes y extraordinarios espectáculos, realizados bajo el cielo, a la faz de la nación, sólo ofrecían combates, victorias premios, objetos capaces de inspirar una ardiente emulación y alentar en los corazones sentimientos de honor y de gloria. Esos grandes cuadros instrúan sin cesar al pueblo ".,

Por la misma época escribía otro enciclopedista: Denis Diderot (1713-1784), que produjo su famosa obra *La paradoja del comediante*, que se refiere muy pormenorizadamente al oficio del actor y que pedía un "hombre de genio " para el teatro de su tiempo.

Estas ideas prosiguieron con Luis Sebastián Mercier, que en 1773 y 1778 reclamaba la creación de un teatro popular inspirado en el pueblo y destinado al pueblo; y llegaron, finalmente, a tener su primera concreción práctica.

Ello ocurrió con la Revolución Francesa (1789), que tomó a la letra las ideas de Mercier: "El teatro es el medio más activo y más rápido para armar invenciblemente las fuerzas de la razón humana y, también, para arrojar de golpe una gran masa de luz sobre el pueblo ". En 1793 el Comité de Salud Pública propuso a la convención una Ley para reglamentar los espectáculos, cuyo artículo primero decía: "Los teatros... las fiestas... forman parte del segundo grado de instrucción pública "... "Se consideraba al teatro como "uno de los establecimientos más adecuados para perfeccionar la organización social y hacer a los hombres más virtuosos y esclarecidos... ". finalmente, en 1794, el Comité decidió que: "al antiguo Teatro Francés se lo consagrará únicamente a las funciones realizadas por y para el pueblo... En el frente del edificio se inscribirá Teatro del Pueblo ". Fue la primera vez que se usó este nombre, que luego haría tanto camino.

La Revolución pasó y con ella muchas de sus realizaciones, pero las ideas reaparecieron cincuenta años después en la obra de Jules Michelet (1798-1874) que las reprodujo en su *Historia de la Revolución Francesa* y quedarían definitivamente instaladas en la época contemporánea.

EL PATRIARCA

El escritor que fijó claramente las ideas del teatro popular fue Romain Rolland (1866-1944), novelista, ensayista, pacifista (Premio Nobel en 1915, en plena

Guerra Europea), que publicó en 1903 su famosísimo libro *El teatro del pueblo*, subtítulo *Ensayo de estética de un teatro nuevo*. En el prefacio de la primera edición, tan reproducido, se decía: "El teatro del pueblo no es artículo a la moda, ni un juego de aficionados. Es la imperiosa expresión de una nueva sociedad, su voz y su pensamiento; y es por la fuerza de las cosas, en las horas de crisis, su máquina de guerra contra una sociedad caduca y envejecida. No se incurra en equívocos: no se trata de abrir nuevamente teatros viejos, donde solo el hombre es nuevo, teatros burgueses que intentan el cambio diciéndose populares. Se trata de erigir el teatro por el pueblo y para el pueblo. Se trata de fundar un arte nuevo para un mundo nuevo".

"Un arte monumental - pedía R.R.- hecho para un pueblo, por un pueblo.

¡Por un pueblo! Si, por que no existe otra gran obra popular que aquella en que el alma del poeta colabora con el alma de la nación, aquella en que se alimenta de las pasiones colectivas ". Y las tres condiciones fundamentales de ese nuevo teatro debían ser : "La alegría, la fuerza y la inteligencia ". "No sé-agregaba- si la sociedad que se levanta creará su arte, pero lo que sí sé es que si no es ese arte, ya no hay arte viviente, ya no hay más que un museo, una de esas necrópolis donde duermen las momias embalsamadas del pasado ". Y concluía con una exhortación : "Nada ha sido dicho todavía para la sociedad nueva. Todo está por decir. Todo está por hacer. ¡Manos a la obra!".

BUENOS AIRES, 1930

El guante lanzado por Rolland cruzó el Atlántico y llegó al Río de la Plata veintisiete años después. La escena rioplatense languidecía víctima de una excesiva comercialización populachera y se hacía necesario un cambio.

Las causas que forzaron a ese cambio son resumidas por José Marial del siguiente modo: a) el mal teatro comercial; b) un estado medio de cultura; c) la gravitación de la literatura social; d) el ascenso social y cultural de la pequeña burguesía y algunos sectores del proletariado; e) el buen teatro europeo que llegaba al Plata; y f) la necesidad de conseguir, en nuestra dramática, una voz y un sentido nacionales.

En ese entorno cultural y social fue que Leonidas Barletta fundó el que llamó Teatro del Pueblo, en 1930, y en cuyos Programas rezaba: "Primer teatro independiente en Buenos Aires ", origen de la expresión que llegaría hasta el día de hoy. Años después, decía Barletta: "El pueblo ama el teatro. Los intereses de los diversos grupos dominantes en los últimos treinta años quisieron imponerle otras artes que coadyuvaban mejor a sus planes políticos. Pero el pueblo se defendió todo a lo largo del continente inventando los teatrillos, atendiéndolos y estimulándolos. América Latina quería samar el teatro ya existente, renovarlo y vivificarlo para devolverlo al pueblo en toda su pureza. Aquí el teatro independiente nació para contribuir a elevar el nivel de cultura del pueblo ". Y agregaba: "Nosotros nos habíamos propuesto emprender sin impaciencias ni apuros el largo y penoso esfuerzo de devolver a nuestro teatro toda su dignidad y toda su belleza, a darle el lugar

que le corresponde en el patrimonio de la nación, creando vida espiritual, cultivando la nobleza de los sentimientos y las ideas”.

El Estatuto de Teatro del Pueblo (1936), decía: “El Teatro del Pueblo ha de tener por objeto: a) Experimentar, fomentar y difundir el buen teatro, clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, con preferencia el que se produzca en el país, a fin de devolverle este arte al pueblo en su máxima potencia, purificándolo y renovándolo. b) Fomentar y difundir las artes en general, asumiendo la defensa de la cultura”.

MONTEVIDEO, 1937.

Las causas esquematizadas por Marial, ya vistas, operaban igualmente dentro de la realidad nacional uruguaya. Con un agravante: como recordara Ruben Yáñez en la mesa redonda de 1957, “lo cierto es que en nuestro medio la actividad teatral nacional estaba prácticamente ausente”. El gran teatro, hecho por nosotros mismos, no aparecía en nuestras carteleras, que se nutrían casi exclusivamente de compañías españolas y argentinas. La guerra de España primero y el peronismo argentino después, cegarían esas dos fuentes en la década del 40. El movimiento independiente nacional apareció como la única forma posible de realizar un teatro de arte en nuestro medio de modo continuado y sistemático, característica que ha perdurado hasta hoy (para la actividad privada). No debe olvidarse, finalmente, que en 1933 se había interrumpido la legalidad en el país y que se había formalizado un movimiento de resistencia contra la dictadura de Gabriel Terra que ya había dado diversos frutos (Universidad Popular, Uniones de artistas, etc.)

Si bien existieron y existían diversas realizaciones en esa época, aünentes al teatro, se ha tomado la fundación de Teatro del pueblo del Uruguay como la iniciación del movimiento, pues fue la primera institución que perduró hasta la fecha. Ello ocurrió el 22 de febrero de 1937, en Montevideo. En un manifiesto de 1938, se decía: “Teatro del Pueblo es un concepto ecuménico de nuestro siglo. Es el titánico afán de salvar al arte dramático y surge del hombre-artista incontaminado, amplio, rebosando luz y fiebre, iluminado de verdad y de belleza. La historia del teatro profesional grita a voz en cuello la imposibilidad de realizar una creación artística por esos derroteros. Desde el punto de vista estético la escena debe ser una armonía de formas, colores, sonidos, movimientos. La escena es como un óleo amplio en que cada trazo significa algo y es intocable por no poderse prescindir de él ni desfigurarlo sin perjuicio del conjunto. Esta sinergia fundamental del drama sólo podrá lograrla un teatro cuya finalidad inmediata sea el arte, en sí mismo y como medio de perfección para la humanidad que lo nutre”.

Manuel Domínguez Satamaría, durante muchos años director del Teatro del Pueblo, decía lo siguiente: “Un teatro para el pueblo, eso es todo. ¿Cual? El de la verdadera obra de arte. La obra de arte contiene los elementos ideales para el ensueño del hombre - el mundo ideal - e ilumina con su mágica luz el camino de su liberación; eso es lo que tenemos que ofrecer al pueblo. Y, en el plano inmediato: un teatro accesible, espiritual y económicamente, formado con libertad absoluta de

repertorio y elenco, con el pensamiento puesto en nuestra gente y en nuestro tiempo. No otra cosa buscaba, en esencia, Romain Rolland, en su Teatro del pueblo”.

LOS PRIMEROS DIEZ AÑOS

Los comienzos fueron difíciles; sin salas propias, con un público adicto pero escaso; con integrantes que, según Domínguez, “le entregaban al arte su cansancio”. Pero el fervor pudo más y fueron naciendo las instituciones y las normativas, las “temporadas” de una o dos funciones, la creación denodada de directores, actores y técnicos, partiendo prácticamente de la nada.

Y una de las primeras cosas que hizo el movimiento fue pensarse a sí mismo, y alrededor de 1945 se aprobó una pieza fundamental: el Estatuto de Teatro Universitario del Uruguay (dirigido por Héctor-Hugo Barbagelata), del cual partieron casi todas las normas posteriores. Este Estatuto se elaboró teniendo a la vista materiales de Teatro del Pueblo de Buenos Aires, de La Barraca de Federico García Lorca y de las Misiones Pedagógicas sociales de Alejandro Casona (ambas en España, durante la República).

En este Estatuto, entre otras cosas, se decía lo siguiente:

Artículo 1º: El Teatro Universitario es una asociación de universitarios que tiene por finalidad realizar una obra permanente de educación y de cultura por medio de las artes dramáticas en la Universidad y para el pueblo.

Artículo 4º: El Teatro Universitario debe ir en busca del pueblo. A ese fin se considerará de interés primordial la realización de misiones pedagógicas; de representaciones populares, para obreros, estudiantes, enfermos, niños, etc.; en toda clase de escenarios: volantes o fijos, cerrados o al aire libre, de asociaciones gremiales u obreras o culturales privadas o del Estado.

Artículo 5º: El T.U. deberá mantenerse completamente ajeno a toda tendencia política, religiosa o filosófica, pero luchará en lo que le sea pertinente por la libertad, la justicia y la cultura.

Artículo 6º: todo integrante del T.U. es un trabajador. Cada miembro, cualquiera que sea la tarea que realice, debe considerarse a sí mismo como un obrero que aporta sus esfuerzos a una obra de cultura inspirada en finalidades superiores y destinada a un mejoramiento personal y a la elevación de la cultura artística y social del pueblo.

Artículo 9º: el T.U. debe conseguir y defender su independencia artística y económica.

El Artículo 11º: T.U. tratará de establecer relaciones internacionales con los organismos similares de otros países, organizando, siempre que sea posible, uniones conectadas, para un mejor desenvolvimiento de la actividad teatral universitaria en el aspecto internacional.

Como bien se ve, las viejas ideas seguían apareciendo en todas las ocasiones, lo que demuestra la coherencia teórica del movimiento, el que seguía obstinadamente su marcha hacia adelante. Se llega así al año que se ha denominado “el jalón del 47” por que en él ocurrieron dos hechos fundamentales: en marzo, la fundación de la

LOS PRECURSORES.

El primer pensador que en la época moderna comenzó a ocuparse de los problemas sociales del teatro fue el admirable Juan Jacobo Rousseau (1712-1788), polígrafo francés que trató el tema en su *Carta a D'Alembert o Carta sobre los espectáculos* (1758) Refiriéndose al teatro de su época-que no era de su agrado- decía: "Yo no veo más que un remedio a tanto inconveniente: que nosotros mismos escribamos los dramas de nuestro teatro y que tengamos autores, antes que comediantes. Pues no es bueno que nos exhiban toda clase de imitaciones, sino cosas honradas, que estén en consonancia con hombres libres ". Ponía como ejemplo el teatro griego clásico: "Esos solemnes y extraordinarios espectáculos, realizados bajo el cielo, a la faz de la nación, sólo ofrecían combates, victorias premios, objetos capaces de inspirar una ardiente emulación y alentar en los corazones sentimientos de honor y de gloria. Esos grandes cuadros instrúan sin cesar al pueblo ".

Por la misma época escribía otro enciclopedista: Denis Diderot (1713-1784), que produjo su famosa obra *La paradoja del comediante*, que se refiere muy pormenorizadamente al oficio del actor y que pedía un "hombre de genio " para el teatro de su tiempo.

Estas ideas prosiguieron con Luis Sebastián Mercier, que en 1773 y 1778 reclamaba la creación de un teatro popular inspirado en el pueblo y destinado al pueblo; y llegaron, finalmente, a tener su primera concreción práctica.

Ello ocurrió con la Revolución Francesa (1789), que tomó a la letra las ideas de Mercier: "El teatro es el medio más activo y más rápido para armar invenciblemente las fuerzas de la razón humana y, también, para arrojar de golpe una gran masa de luz sobre el pueblo ". En 1793 el Comité de Salud Pública propuso a la convención una Ley para reglamentar los espectáculos, cuyo artículo primero decía: "Los teatros... las fiestas... forman parte del segundo grado de instrucción pública "... "Se consideraba al teatro como "uno de los establecimientos más adecuados para perfeccionar la organización social y hacer a los hombres más virtuosos y esclarecidos... ". finalmente, en 1794, el Comité decidió que: "al antiguo Teatro Francés se lo consagrará únicamente a las funciones realizadas por y para el pueblo... En el frente del edificio se inscribirá Teatro del Pueblo ". Fue la primera vez que se usó este nombre, que luego haría tanto camino.

La Revolución pasó y con ella muchas de sus realizaciones, pero las ideas reaparecieron cincuenta años después en la obra de Jules Michelet (1798-1874) que las reprodujo en su *Historia de la Revolución Francesa* y quedarían definitivamente instaladas en la época contemporánea.

EL PATRIARCA

El escritor que fijó claramente las ideas del teatro popular fue Romain Rolland (1866-1944), novelista, ensayista, pacifista (Premio Nobel en 1915, en plena

Guerra Europea), que publicó en 1903 su famosísimo libro *El teatro del pueblo*, subtítulo *Ensayo de estética de un teatro nuevo*. En el prefacio de la primera edición, tan reproducido, se decía: "El teatro del pueblo no es artículo a la moda, ni un juego de aficionados. Es la imperiosa expresión de una nueva sociedad, su voz y su pensamiento; y es por la fuerza de las cosas, en las horas de crisis, su máquina de guerra contra una sociedad caduca y envejecida. No se incurra en equívocos: no se trata de abrir nuevamente teatros viejos, donde solo el hombre es nuevo, teatros burgueses que intentan el cambio diciéndose populares. Se trata de erigir el teatro por el pueblo y para el pueblo. Se trata de fundar un arte nuevo para un mundo nuevo".

"Un arte monumental - pedía R.R.- hecho para un pueblo, por un pueblo.

¡Por un pueblo! Si, por que no existe otra gran obra popular que aquella en que el alma del poeta colabora con el alma de la nación, aquella en que se alimenta de las pasiones colectivas ". Y las tres condiciones fundamentales de ese nuevo teatro debían ser : "La alegría, la fuerza y la inteligencia ". "No sé-agregaba- si la sociedad que se levanta creará su arte, pero lo que sí sé es que si no es ese arte, ya no hay arte viviente, ya no hay más que un museo, una de esas necrópolis donde duermen las momias embalsamadas del pasado ". Y concluía con una exhortación : "Nada ha sido dicho todavía para la sociedad nueva. Todo está por decir. Todo está por hacer. ¡Manos a la obra!".

BUENOS AIRES, 1930

El guante lanzado por Rolland cruzó el Atlántico y llegó al Río de la Plata veintisiete años después. La escena rioplatense languidecía víctima de una excesiva comercialización populachera y se hacía necesario un cambio.

Las causas que forzaron a ese cambio son resumidas por José Marial del siguiente modo: a) el mal teatro comercial; b) un estado medio de cultura; c) la gravitación de la literatura social; d) el ascenso social y cultural de la pequeña burguesía y algunos sectores del proletariado; e) el buen teatro europeo que llegaba al Plata; y f) la necesidad de conseguir, en nuestra dramática, una voz y un sentido nacionales.

En ese entorno cultural y social fue que Leonidas Barleta fundó el que llamó Teatro del Pueblo, en 1930, y en cuyos programas rezaba: "Primer teatro independiente en Buenos Aires ", origen de la expresión que llegaría hasta el día de hoy. Años después, decía Barleta: "El pueblo ama el teatro. Los intereses de los diversos grupos dominantes en los últimos treinta años quisieron imponerle otras artes que coadyuvaban mejor a sus planes políticos. Pero el pueblo se defendió todo a lo largo del continente inventando los teatritos, atendiendo los y estimulando los. América Latina quería sanear el teatro ya existente, renovarlo y vivificarlo para devolverlo al pueblo en toda su pureza. Aquí el teatro independiente nació para contribuir a elevar el nivel de cultura del pueblo ". Y agregaba: "Nosotros nos habíamos propuesto emprender sin impaciencias ni apuros el largo y penoso esfuerzo de devolver a nuestro teatro toda su dignidad y toda su belleza, a darle el lugar

que le corresponde en el patrimonio de la nación, creando vida espiritual, cultivando la nobleza de los sentimientos y las ideas”.

El Estatuto de Teatro del Pueblo (1936), decía: “El Teatro del Pueblo ha de tener por objeto: a) Experimentar, fomentar y difundir el buen teatro, clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, con preferencia el que se produzca en el país, a fin de devolverle este arte al pueblo en su máxima potencia, purificándolo y renovándolo. b) Fomentar y difundir las artes en general, asumiendo la defensa de la cultura”.

MONTEVIDEO, 1937.

Las causas esquematizadas por Marial, ya vistas, operaban igualmente dentro de la realidad nacional uruguaya. Con un agravante: como recordara Ruben Yáñez en la mesa redonda de 1957, “lo cierto es que en nuestro medio la actividad teatral nacional estaba prácticamente ausente”. El gran teatro, hecho por nosotros mismos, no aparecía en nuestras carteleras, que se nutrían casi exclusivamente de compañías españolas y argentinas. La guerra de España primero y el peronismo argentino después, cegarían esas dos fuentes en la década del 40. El movimiento independiente nacional apareció como la única forma posible de realizar un teatro de arte en nuestro medio de modo continuado y sistemático, característica que ha perdurado hasta hoy (para la actividad privada). No debe olvidarse, finalmente, que en 1933 se había interrumpido la legalidad en el país y que se había formalizado un movimiento de resistencia contra la dictadura de Gabriel Terra que ya había dado diversos frutos (Universidad Popular, Uniones de artistas, etc.)

Si bien existieron y existían diversas realizaciones en esa época, atinentes al teatro, se ha tomado la fundación de Teatro del pueblo del Uruguay como la iniciación del movimiento, pues fue la primera institución que perduró hasta la fecha. Ello ocurrió el 22 de febrero de 1937, en Montevideo. En un manifiesto de 1938, se decía: “Teatro del Pueblo es un concepto ecuménico de nuestro siglo. Es el titánico afán de salvar al arte dramático y surge del hombre -artista incontaminado, amplio, rebosando luz y fiebre, iluminado de verdad y de belleza. La historia del teatro profesional grita a voz en cuello la imposibilidad de realizar una creación artística por esos derroteros. Desde el punto de vista estético la escena debe ser una armonía de formas, colores, sonidos, movimientos. La escena es como un óleo amplio en que cada trazo significa algo y es intocable por no poderse prescindir de él ni desfigurarlo sin perjuicio del conjunto. Esta sinergia fundamental del drama sólo podrá lograrla un teatro cuya finalidad inmediata sea el arte, en sí mismo y como medio de perfección para la humanidad que lo nutre”.

Manuel Domínguez Satamaría, durante muchos años director del Teatro del Pueblo, decía lo siguiente: “Un teatro para el pueblo, eso es todo. ¿Cual? El de la verdadera obra de arte. La obra de arte contiene los elementos ideales para el ensueño del hombre -el mundo ideal- e ilumina con su mágica luz el camino de su liberación; eso es lo que tenemos que ofrecer al pueblo. Y, en el plano inmediato: un teatro accesible, espiritual y económicamente, formado con libertad absoluta de

repertorio y elenco, con el pensamiento puesto en nuestra gente y en nuestro tiempo. No otra cosa buscaba, en esencia, Romain Rolland, en su Teatro del pueblo”.

LOS PRIMEROS DIEZ AÑOS

Los comienzos fueron difíciles; sin salas propias, con un público adicto pero escaso; con integrantes que, según Domínguez, “le entregaban al arte su cansancio”. Pero el fervor pudo más y fueron naciendo las instituciones y las normativas, las “temporadas” de una o dos funciones, la creación denodada de directores, actores y técnicos, partiendo prácticamente de la nada.

Y una de las primeras cosas que hizo el movimiento fue pensarse a sí mismo, y alrededor de 1945 se aprobó una pieza fundamental: el Estatuto de Teatro Universitario del Uruguay (dirigido por Héctor-Hugo Barbagelata), del cual partieron casi todas las normas posteriores. Este Estatuto se elaboró teniendo a la vista materiales de Teatro del Pueblo de Buenos Aires, de La Barraca de Federico García Lorca y de las Misiones Pedagógico-sociales de Alejandro Casona (ambas en España, durante la República).

En este Estatuto, entre otras cosas, se decía lo siguiente:

Artículo 1º: El Teatro Universitario es una asociación de universitarios que tiene por finalidad realizar una obra permanente de educación y de cultura por medio de las artes dramáticas en la Universidad y para el pueblo.

Artículo 4º: El Teatro Universitario debe ir en busca del pueblo. A ese fin se considerará de interés primordial la realización de misiones pedagógicas; de representaciones populares, para obreros, estudiantes, enfermos, niños, etc.; en toda clase de escenarios: volantes o fijos, cerrados o al aire libre, de asociaciones gremiales u obreras o culturales privadas o del Estado.

Artículo 5º: El T.U. deberá mantenerse completamente ajeno a toda tendencia política, religiosa o filosófica, pero luchará en lo que le sea pertinente por la libertad, la justicia y la cultura.

Artículo 6º: todo integrante del T.U. es un trabajador. Cada miembro, cualquiera que sea la tarea que realice, debe considerarse a sí mismo como un obrero que aporta sus esfuerzos a una obra de cultura inspirada en finalidades superiores y destinada a un mejoramiento personal y a la elevación de la cultura artística y social del pueblo.

Artículo 9º: el T.U. debe conseguir y defender su independencia artística y económica.

El Artículo 11º: T.U. tratará de establecer relaciones internacionales con los organismos similares de otros países, organizando, siempre que sea posible, uniones conectadas, para un mejor desenvolvimiento de la actividad teatral universitaria en el aspecto internacional.

Como bien se ve, las viejas ideas seguían apareciendo en todas las ocasiones, lo que demuestra la coherencia teórica del movimiento, el que seguía obstinadamente su marcha hacia adelante. Se llega así al año que se ha denominado “el jalón del 47” por que en él ocurrieron dos hechos fundamentales: en marzo, la fundación de la

Federación; en octubre, la instalación de la Comedia Nacional en el Teatro Solís. Nuestro teatro comenzaba a desarrollar las dos vertientes que han seguido hasta hoy.

LA FUTI

El 15 de marzo de 1947 -en el local de AIPE- se funda la Federación de Teatros Independientes del Uruguay, a la que concurren 16 instituciones, convocadas por el Teatro Experimental que dirigía Julio Castro Álvarez.

En las bases aprobadas -repetidas en el Estatuto de 1951- se decía lo siguiente:

I) *A los efectos de esta Federación se entenderá por "Teatro Independiente" a aquel que tenga acreditada o se deduzca en el momento de su afiliación una calidad artística general suficiente, reuniendo imprescindiblemente y en su totalidad los siguientes elementos: 1º Realice su gestión artística con sujeción a una estricta categoría de buen teatro y manteniendo una línea elevada de arte. 2º No encare el teatro como empresa comercialmente lucrativa de manera esencial.*

III) *Será finalidad permanente de la Federación realizar una obra de educación y de cultura, por medio de las artes dramáticas.*

IV) *La Federación recomienda a sus miembros que incluyan en sus repertorios obras del teatro nacional.*

V) *La Federación establecerá relaciones internacionales con los organismos similares de otros países, para obtener un intercambio artístico siempre fructuoso.*

VI) *La Federación permanecerá ajena a toda tendencia política, religiosa o filosófica; pero luchará por la libertad, la justicia y la cultura.*

En el Estatuto de 1951 se agregaron algunos conceptos importantes: uno de los requisitos del teatro independiente es que *"no encare el teatro como actividad comercial, sin perjuicio de que pueda encarar su labor con un criterio profesional, entendiendo que es aspiración de todos el vivir dignamente, de y para el arte"*.

En 1951 la FUTI estaba integrada por la Asociación Cristiana, El Tinglado, La Isla de los Niños, El Galpón, Teatro Universitario, Teatro Experimental, Teatro del Pueblo, Federación Teatral de Flores y Teatro Experimental de Tacuarembó.

La creación de la FUTI fue esencial para la maduración del movimiento, en un trabajo diario y sostenido de forja de ideas, de sostenimiento, de conducción, que ha durado hasta hoy.

Durante los años 50 los teatros independientes libraron la lucha por las salas propias (fue primera la de El Tinglado, en Sierra 1620, en 1949) y al llegar 1959 se habían levantado trece escenarios en la capital.

LOS PRINCIPIOS GENERALES.

En 1963 ya estaba funcionando (en Sierra y Colonia) la Carpa Teatro que la FUTI había erigido con una subvención de la Junta Departamental de Montevideo. Allí se realizaron en ese año las Reuniones Generales, que aprobaron los Principios Generales del Teatro

Independiente Uruguayo, que son los siguientes:

1) INDEPENDENCIA: de toda sujeción comercial, de toda ingerencia estatal limitativa, de toda explotación publicitaria, de todo interés particular de grupos o personas, de toda presión que obstaculice la difusión de la cultura, entendida ésta como ingrediente de la liberación individual y colectiva.

2) TEATRO DE ARTE: Buscar por medio de la continua experimentación, la elevación cultural, técnica e institucional, manteniendo una estricta categoría de buen trato y un línea elevada de arte

3) TEATRO NACIONAL: Actuar de modo fermental sobre la colectividad, promoviendo los valores, humanos, atendiendo a la necesidad de la acción pública, mediante una temática y un lenguaje de raíz y destino nacional con proyección americana, propiciando un teatro que se apoye en esas bases, y, en especial, el de autores nacionales que las cumplan.

4) TEATRO POPULAR: Obtener la popularización del teatro, en el entendido de que un instrumento de cultura es la expresión de un país en tanto sea patrimonio de su pueblo

5) ORGANIZACION DEMOCRATICA: Debe manifestarse por el sistema de institución, entendiendo por tal la agrupación voluntaria de personas organizadas democráticamente, trabajando con afán colectivo, sin preeminencias personales

6) INTERCAMBIO CULTURAL: El teatro independiente debe ser un elemento activo en el intercambio espiritual entre los pueblos, propendiendo a la difusión en el exterior, de los auténticos valores de nuestra cultura

7) MILITANCIA: Los Teatros Independientes son organismos dinámicos que atienden y militan en el proceso de la situación del hombre en la comunidad y de la comunidad misma, en tal sentido tratarán de crear en sus integrantes la conciencia de hombres de su país y de su tiempo y el movimiento, como organismo, luchará por la libertad, la justicia y la cultura.

LOS AÑOS DUROS

Comenzaron alrededor de 1968 y fueron duros para todos. El arte, que nunca puede permanecer ajeno al acontecer de la sociedad que integra, sufrió las vicisitudes de la depresión económica, de la lucha política y -desde 1973- del gobierno de facto. La represión contra el teatro tuvo una culminación espectacular en 1976 con la clausura de El Galpón y la confiscación de sus bienes. Luego, otras instituciones sufrieron diversos perjuicios, a pesar de lo cual afrontó con dignidad la necesidad de sobrevivir y resistir a la opresión ideológica.

Pero la larga resistencia de todo un país comenzó a dar sus frutos y finalmente en 1984, en el mes de febrero, pudo realizarse un acto de homenaje por los 80 años de Atahualpa del Cioppo en la sala del Teatro Astral, que fue el punto de partida de la reinstitucionalización, creándose la Interteatral que agrupaba la renacida FUTI, a los Titiriteros, al Teatro Barrial y al Teatro Joven, todos ellos templados en la lucha. En junio de ese mismo año se realiza en el Carlos Brussa un homenaje a El Galpón que reagrupó a todo el teatro nacional, que queda -como

todo el país- a la espera de la democracia.

En 1985, el 2 de marzo, el gobierno devuelve la Sala 18 de El Galpón, la FUTI reasume su identidad jurídica y comienza -o sigue simplemente- la dura tarea por el teatro de arte contra renovadas dificultades.

En su primera reunión legal de ese año, el Consejo directivo de la FUTI declaró la plena vigencia del Estatuto de 1951 y de los Principios Generales de 1963, con respecto a los cuales se encontró que seguían sirviendo admirablemente para enmarcar la vida del teatro independiente nacional.

RESUMEN FINAL

El teatro en nuestro país afronta un futuro incierto, ya que continúa basado exclusivamente en el sacrificio personal de sus integrantes y en el apoyo de un público fervoroso que no alcanza para solventar la actividad.

Sin embargo, a pesar de todos los avatares y penurias, no ha visto la necesidad de cambiar las ideas que le dieron apoyo desde el primer día, que siguen manteniendo ejemplar vigencia institucional y práctica. En una mesa redonda realizada en la Casa de Cultura del PCU el año pasado, Jorge Curi leyó los Principios Generales ante una concurrencia atenta que los escuchó con emoción. Como dijimos al principio, es fascinante comprobar que sigan enhiestas en nuestro país concepciones artísticas que comenzaron a gestarse en la Grecia Clásica, pasaron por la Enciclopedia y la Revolución Francesa, fueron objeto del desafío gigantesco de Romain Rolland, y, saltando el océano, vinieron a fecundar el teatro rioplatense.

Ha dicho Atahualpa del Cioppo: *"En un país subdesarrollado y desorganizado como el nuestro, resulta una hazaña haber conseguido que un grupo de personas tan dispares superen las diferencias de cultura, temperamentales, ideológicas, en aras de una posibilidad común de reeditar teatro de arte. Y más en una colectividad que la ignora todavía o, mejor, que no ha descubierto aún que la necesita"*.

Ahora, la antorcha del teatro independiente está pasando a los jóvenes, pues la vieja guardia comienza su ocaso glorioso. Esperamos que sepan hacer lo necesario para que todo, pensemos que queda en buenas manos. Los hombres pasan pero el arte queda y el teatro, resumen y ejemplo del alma humana, seguirá dando su testimonio de verdad, a pesar de todo.

Federación, en octubre, la instalación de la Comisión Nacional en el Teatro Solís. Nuestro trabajo continuaba y desarrolló las dos vertientes que han seguido hasta hoy.

LA FUTU

El 15 de marzo de 1947 -en el marco de la Federación de Teatros Independientes- se convocó a una reunión a la que concurren 16 instituciones teatrales, entre ellas el Teatro Experimental que dirige el autor.

En las bases aprobadas -revisadas en 1951- se decía lo siguiente:

I) A los efectos de crear un "Teatro Independiente" se dedican en el momento a la actividad teatral, artística y literaria, las siguientes líneas elevadas de arte:

II) Serán fomentadas las actividades que realicen un aporte a la cultura y a las artes dramáticas.

IV) La Federación de Teatros Independientes incluye en su programa:

V) La promoción de la actividad teatral internacional.

VI) La promoción de la actividad teatral nacional.

VII) La promoción de la actividad teatral regional.

VIII) La promoción de la actividad teatral local.

IX) La promoción de la actividad teatral de la zona.

X) La promoción de la actividad teatral de la ciudad.

XI) La promoción de la actividad teatral de la provincia.

XII) La promoción de la actividad teatral de la república.

XIII) La promoción de la actividad teatral de la América.

XIV) La promoción de la actividad teatral de la Europa.

XV) La promoción de la actividad teatral de la Asia.

XVI) La promoción de la actividad teatral de la África.

XVII) La promoción de la actividad teatral de la Oceanía.

XVIII) La promoción de la actividad teatral de la Tierra.

XIX) La promoción de la actividad teatral de la Vida.

XX) La promoción de la actividad teatral de la Muerte.

XXI) La promoción de la actividad teatral de la Eternidad.

XXII) La promoción de la actividad teatral de la Nada.

XXIII) La promoción de la actividad teatral de la Luz.

XXIV) La promoción de la actividad teatral de la Oscuridad.

El 15 de marzo de 1947 -en el marco de la Federación de Teatros Independientes- se convocó a una reunión a la que concurren 16 instituciones teatrales, entre ellas el Teatro Experimental que dirige el autor. En las bases aprobadas -revisadas en 1951- se decía lo siguiente: I) A los efectos de crear un "Teatro Independiente" se dedican en el momento a la actividad teatral, artística y literaria, las siguientes líneas elevadas de arte: II) Serán fomentadas las actividades que realicen un aporte a la cultura y a las artes dramáticas. IV) La Federación de Teatros Independientes incluye en su programa: V) La promoción de la actividad teatral internacional. VI) La promoción de la actividad teatral nacional. VII) La promoción de la actividad teatral regional. VIII) La promoción de la actividad teatral local. IX) La promoción de la actividad teatral de la zona. X) La promoción de la actividad teatral de la ciudad. XI) La promoción de la actividad teatral de la provincia. XII) La promoción de la actividad teatral de la república. XIII) La promoción de la actividad teatral de la América. XIV) La promoción de la actividad teatral de la Europa. XV) La promoción de la actividad teatral de la Asia. XVI) La promoción de la actividad teatral de la África. XVII) La promoción de la actividad teatral de la Oceanía. XVIII) La promoción de la actividad teatral de la Tierra. XIX) La promoción de la actividad teatral de la Vida. XX) La promoción de la actividad teatral de la Muerte. XXI) La promoción de la actividad teatral de la Eternidad. XXII) La promoción de la actividad teatral de la Nada. XXIII) La promoción de la actividad teatral de la Luz. XXIV) La promoción de la actividad teatral de la Oscuridad.

Eugenio Barba y su teatro

Víctor Manuel Leites 

De estatura mediana, presencia atlética, un aire juvenil y simpático en un rostro de rasgos regulares, enmarcado por fieles y ensortijados cabellos, que no evidencian los cincuenta y un años cumplidos, dueño de gran facilidad de comunicación ayudada por el conocimiento de varios idiomas la figura de Eugenio Barba no denota a los tipos conocidos del intelectual o artista, salvo por sus anteojos de gruesa armazón o la cuidada precisión de sus respuestas cuando es interrogado. Fundador del mundialmente conocido Odin Teatret, grupo subvencionado por la municipalidad dinamarquesa, con ramificaciones mundiales su actividad en Sud América se ha tornado notoria desde hace unos años. En nuestro país el Odin se hizo presente por vez primera en 1986 con motivo de la Segunda Muestra Teatral de Montevideo y una segunda al año siguiente, por invitación del Ministerio de Educación y Cultura. Sus enseñanzas personales han encontrado excelentes ecos y hasta grupos que continúan bajo su égida en Perú, México, Venezuela, Brasil, Chile y Argentina donde está en estos precisos meses de 1987.

Propagandista, incansable y de excepcional dinamismo, de un nuevo teatro que rescata y revaloriza los fundamentos del milenarismo arte ha buscado en oriente y occidente los antecedentes expresivos, códigos y entrenamientos, con el fin de elaborar una teoría moderna capaz de devolver al teatro actual el sitio de privilegio que ha mantenido desde su nacimiento ritual en las antiguas culturas.

Formalmente definido como teatro-danza, con la revaloración de la expresión corporal que esto significa, el de Eugenio Barba aspira a una comunicación con el espectador donde la palabra -y con ella el idioma- ocupa un lugar secundario, de referencia más que otra cosa, siendo en este aspecto una prolongación de las teorías del polaco Jerzy Grotowsky, fuertemente influenciadas a su vez por el arte oriental. En este último aspecto la labor de Barba es particularmente notable, habiendo hecho un relevamiento comparado de los códigos expresivos del actor de occidente y oriente que revela la mayor pureza de los últimos en comparación con los primeros, invadidos por las imitaciones de la vida cotidiana, condicionados en su emisión y comprensión por referencias extra teatrales. Se trataría entonces, de devolverle al teatro su lenguaje específico y, en cierto modo, también su intransferible destino de comunicación personal y colectiva. En Eugenio Barba el teatro que nace en este último cuarto de siglo tiene un actor, director, teórico y divulgador de excepcionales condiciones y poder de convencimiento. Como tal su prédica encuentra campo fértil en un campo artístico que se divide en bandos irreconciliables: los partidarios de abolir las fronteras de los géneros y los ascetas de las esencias en cada disciplina.

Está demás decir que Barba pertenece a estos últimos y como tal, en su búsqueda y difusión de lo específico-teatral tiende a considerarlo como un fin en sí mismo, manifestación suprema de la vida humana que relativiza y subordina otras en aras de lo pristino, de la pureza que aleja toda contaminación con lo ideológico. Y esto en los actuales tiempos y en América Latina quiere decir mucho.

Eugenio Barba es oriundo de Gallipoli, pequeña ciudad al sur de Italia donde nace en 1936. A los diecisiete años emigra a Noruega luego de un internado en un escuela secundaria militar, en su país. En Oslo trabaja como obrero soldador y marino en un buque petrolero, asistiendo entre tanto a la Universidad. Estos dos rasgos biográficos dejarán su secuela en el futuro teatrista, como él mismo gusta referir aún en la actualidad: de la escuela militar abomina de su machismo prejuicioso y prepotencia; mientras que de sus antecedentes proletarios recuerda la segregación clasista, agravada por sus características raciales morenas en un país de rubios como Dinamarca. A todo esto y en 1960 obteniendo la licenciatura universitaria en literatura e historia de la religión y habiendo despertado su interés por el teatro polaco a partir de un artículo de Jean Paul Sartre, mediante una beca de UNESCO se traslada a Varsovia. Allí conoce a Jerzy Grotowsky y sus experiencias del Teatro Laboratorio. Trabaja con él

durante tres años haciendo de asistente y también aportando sus experiencias recientes -en el interín realiza un viaje por la India- en la formación del actor. A la vez edita un pequeño folleto, sobre el Teatro Grotowsky, que muy pronto aliará su nombre al del polaco cuyas experiencias comienzan a ser conocidas en Europa. Fue en Polonia, en junio de 1963, cuenta el crítico Temkine, en el Congreso del Instituto Internacional del Teatro cuando se oyó hablar del ítalo-noruego de veintisiete años por primera vez: **Eugenio Barba, con el apoyo de la expresión y la elocuencia persuasiva de los italianos más el dominio de muchas lenguas, estaba en condiciones de mostrar un folleto del que era autor, ilustrado con escenas de Kordian y aclarado por algunos croquis donde se mostraba la forma que Grotowsky y su colaborador, el arquitecto Jerzy Gurawski, habían logrado 'la conquista progresiva de la sala (. . .)'** Mil novecientos sesenta y tres fue por lo tanto, el año en que un poco por todo, aparece en Europa la noticia de que existe en Polonia un pequeño teatro (El Teatro Laboratorio, de Grotowsky) y un joven animador.

Luego del nombrado congreso que impone el conocimiento de una nueva corriente teatral denominada "teatro pobre" por su desdén hacia todo recurso teatral no proveniente del actor y el espacio escénico, Barba difunde y organiza en Europa el teatro y las presentaciones de Grotowsky editando ahora el libro, el primero sobre el asunto, titulado *In Search of a Lost Theater* (En busca del teatro perdido) en vaticinio de su labor futura.

En 1965 deja el Teatro Laboratorio, también Grotowsky es solicitado mundialmente y traslada su grupo, regresa a Dinamarca y con ayuda de la municipalidad funda el Odin Teatret en el poblado de Molstebro. A partir de allí su prédica por un nuevo teatro es impulsada por esfuerzos sostenidos y de rotunda eficacia, no desdénando el cine, la televisión, el libro, las presentaciones personales, solo o con el Odin, de uno a otro confín del mundo apoyado por seminarios, simposios y clases magisteriales. En Dinamarca logra el apoyo estatal para el Nordisk Teater Laboratorium, que unifica experiencias de los países nórdicos y para una revista sobre el tema, culminando su afán institucional con la creación del ISTA-en 1979, un centro para el intercambio y para la investigación de la antropología teatral definida como: "estudio de las situaciones durante la representación, en diferentes culturas, con énfasis particular sobre el papel del actor".

El ISTA fue la máxima concreción de Barba. Con la creación de The International School of Theatre Anthropology se oficializa la colaboración de la ciencia con el arte teatral que, hasta las dos terceras partes del siglo veinte, se consideraba recluso en la literatura. Verdadera coordinación interdisciplinaria que tuvo lugar en Bonn en aquel año de 1979 contó como participantes teórico-prácticos a representantes de extremo oriente -japoneses, balineses, chinos e indios- y artistas y científicos occidentales; entre los que se contaron Grotowsky, el italiano Ferdinando Taviani, el biólogo francés Jean Pradier, el neuroscólogo danés Peter

Elsass, amén de 54 actores originarios de 22 países, cinco de América Latina. La primera sesión del ISTA fue financiada por la Kulturstadt von Bonn, el Sekretariat für Gemeinsame Kulturarbeiten Wuppertal, la comisión alemana de la UNESCO, los Ministerios de Relaciones Exteriores de Alemania, Francia, Italia, el Ministerio Danés de cultura y la Japan Foundation.

El enfoque de los estudios encarados por esta escuela de investigación teatral resume la índole del teatro de Barba: "la calidad de un actor reposa esencialmente sobre la explotación de sus potencialidades psicofisiológicas. Todo el cuerpo del actor está en juego y no solamente su mímica y sus miembros superiores. El actor reeduca sus facultades psíquicas y físicas a lo largo de un entrenamiento, aprendiendo a reaccionar ante estímulos físicos para escapar así al estereotipo y a los moldes de la simulación realistas". Cabría agregar como complemento que en lo referente a la "escuela Barba" la explotación de las potencialidades del actor tienen como condición entrenamientos exhaustivos en jornadas de ocho y más horas diarias, un dominio corporal sólo comparable a los bailarines con alta dedicación, capaces de responder como afinado instrumento al menor matiz de la motivación. Estas respuestas corporales, utilización del espacio, recurrencia a elementos mínimos como ayuda para el actor -una tela, una linterna- provienen del estudio comparado de los elementos expresivos del oficio en culturas que los han desarrollado en forma extrema.

En el método precisamente, es donde Barba se separa netamente de Grotowsky. Si bien de su antecesor heredó la preocupación por la expresión del actor en el nuevo teatro y también el horror por los estereotipos, es decir que no tienen la menor intención de responder con fórmulas a las consabidas preguntas de "que hacer para mostrar irritación" o "como pasearse" y "de que forma interpretar a Shakespeare", al contrario de Grotowsky que elaboró casi una metafísica motivacional que muy a menudo desemboca en el trance, Barba intenta una respuesta al alcance de todos -lógicamente, a través del tiempo y mediando un entrenamiento esforzado y consecuente- dirigida a lograr la comunicación. Esta condición, no suficientemente señalada del Odin Teatret y sus desprendimientos -Canadá Project, orientado al teatro callejero; Proyecto Bashó; grupo Farfa, al que conocimos en Montevideo- se revela en la inmediata captación de los espectáculos de Barba pese a no contar con la palabra como elemento expresivo primordial. Al contrario de otras vanguardias que desarrollan un lenguaje poco descifrable, iniciático, al que atiborran de referencias rituales dirigidas, muchas veces, a aturdir los sentidos, la de Barba ostenta una preocupación por la atención del público. Más aún, el lenguaje metafórico a la usanza oriental que maneja en sus clases teóricas y prácticas contiene, además de un respeto remarcable por el público, un significado técnico preciso y un destino si se quiere tradicional en la mejor acepción del término: busca, en primer lugar, mantener atento e interesado al espectador. Así, analizando más detalladamente el lenguaje utilizado en sus clases, si traducimos términos como motivación, forma y tensión comunes al

bagaje técnico de coreógrafos y bailarines, por sangre, piel y color comprendemos que cuando Barba se refiere a sus alumnos que la finalidad de un ejercicio es "conservar la sangre mientras cambia la piel en el espacio" les está diciendo algo lógico y ajustado al tema. Preocupación por el espectador también de general recibo entre la gente de teatro, tradicional, presente en el destino que reserva Barba a los entrenamientos: "lograr la proyección de una fuerza de presencia personal, una vibración fascinante, que no permita al espectador aburrirse. Y esa es la primera regla del teatro." Preocupación también por el espectáculo teatral y su manifestación en el mundo moderno: "El teatro es experiencia. Gracias al hecho de poder golpear los cinco sentidos al mismo tiempo, hay la posibilidad de recrear la experiencia de la vida, la que no puede hacerse en cine porque es muy lineal. También el teatro tradicional tiene esta linealidad porque se percibe un acto o un hecho tras otro y no simultáneamente. Pero si yo rompo el espacio teatral tradicional y si hago que la acción esté alrededor de mí, entonces yo, como espectador, escojo el plano visual que más me interesa. Es un teatro dirigido a los dos hemisferios cerebrales, es decir, a la racionalidad, a la economía, a la posibilidad de capturar la simultaneidad". La separación de Barba de aquel Grotowsky que deseaba para su Teatro Laboratorio un espectador que aspirara a analizarse a sí mismo, "a la búsqueda de la verdad sobre sí y sobre su misión en la existencia" queda de hecho consignada. Teatro el de Barba, en fin, que toma del rito sus formas pero no sus propósitos.

Ahora bien, toda forma presupone un contenido y al respecto afirmábamos líneas arriba que las búsquedas formales de Barba tendían a constituirse en un fin. Con una particularidad: que estas y en los últimos tiempos se desarrollan en un continente conflictuado, del llamado Tercer Mundo, en el que es prácticamente imposible permanecer ajeno a los acontecimientos. Desde hace una década Eugenio Barba recorre nuestro continente con sus espectáculos, dando clases, fundando o auspiciando grupos en cada país. Y si bien su impronta ha señalado el teatro que se está haciendo en Sud América, también los hechos de esta parte del mundo han marcado el quehacer de Barba, que además está absorbiendo elementos expresivos de nuestras culturas de resultados del proverbial interés antropológico del director italo-dinamarqués y al que le es muy difícil eludir las disyuntivas políticas sociales que en términos perentorios imponen estas tierras. De la posición inicial propia de los seguidores de Grotowsky, de relativa prescindencia de lo social, y rechazo de toda ideología, el teatro de Barba en contacto con la fuerte realidad sudamericana ha ido cambiando de rumbo hasta llegar a tratar de, según sus palabras, "destilar en modo emotivo, a través de imágenes que atacan los sentidos, los recuerdos de nuestra historia personal y de la Historia". Y esta última Historia, así con mayúscula, cada vez cuenta

más en las enunciaciones de Barba, quien ya no la separa de la historia individual puesto que como artista inteligente ha comprendido que en estos escenarios una y otra se funden en el mismo drama.

Y aquí precisamente, en la emotividad como vehículo para el conocimiento de la compleja realidad de nuestro continente, es donde la amenaza de un callejón sin salida se ciñe sobre el interesante rumbo formal señalado por este investigador teatral. Aparte de que los sentidos pasibles de ser influenciados solamente por imágenes indudablemente no son suficientes para tomar conciencia de la Historia, con mayúsculas, como lo propone el mismo Barba, un planteo a partir de una óptica sensible difícilmente pueda ir más allá de una impresión subjetiva, personal, incompleta de la realidad.

Y puede servir de ejemplo un espectáculo dirigido por Barba.

Se trata de "El país de Nod" presentado en Montevideo cuando la Segunda Muestra Internacional de Teatro 1986 actuado por la actriz que junto a Barba fundara el Odin-Iben Nagel Rasmussen- y un argentino adherido al grupo. Historia inspirada en fragmentos del Génesis trata el tema del exilio en un contexto sudamericano, por lo que nos toca muy de cerca y hace más evidentes las imprecisiones de un lenguaje que en aras de la sensibilidad culmina diciendo lo contrario de lo que se pretende.

La técnica elegida es la yuxtaposición de escenas, casi mudas, con imágenes evocadoras del comienzo y el fin de un exiliado genérico. Se inicia mostrándonos un retablillo especial donde se suceden unos toscos muñequitos no mayores que un puño, en una plaza, con palmeras y una iglesia. Los peculiares títeres nos informan de la represión desatada en un país innominado, pero indudablemente sudamericano, a partir del cual el exiliado inicia su via crucis. De ahí en adelante las escenas se suceden mostrándonos al personaje y sus vivencias fuera de la patria. Pero no presentando una psicología particular sino un despliegue de situaciones que pueden corresponder a la emigración política y económica, a puertorriqueños o argentinos indistintamente. El exiliado presentado en "El país de Nod" es uno y son todos. Y aquí la emotividad no selectiva, la anécdota personal erigiéndose en padrón representativo tiende sus trampas haciendo que el tema del Génesis sobre el exilio derive en una visión europeizante, plena de exotismo barato sobre el drama sudamericano. Allí y en escenas donde se luce la virtuosidad expresiva de un par de actores con sin igual plasticidad corporal, se reviven todos los lugares comunes y hasta los prejuicios de sociedades desarrolladas a propósito de los habitantes del tercer mundo latino. La visión irónica del machismo, el afán por moneda fuerte, el consumismo, las interminables siestas y hasta la tanguéz rioplatense, sin olvidar la muchachita humilde que abandonada por su novio es arrojada a la prostitución, van ocupando un lugar desmesurado a favor del histrionismo, hasta culminar dando una visión del exilio totalmente falsa a pesar que los datos, en sí mismos, pueden ser verdaderos. Sucede que las manidas

imágenes que atacan los sentidos y muchas veces se graban en el inconsciente, los recuerdos de nuestra historia personal, para decirlo con las palabras de Barba, no son mágicas entidades independientes sino resultancias con un origen más o menos lejano en la cultura dominante. La que recibimos al nacer, junto a la primera palabra y el primer concepto.

Es indudable que el fundador del Odin Teatret, en estos duros tiempos trabajando por América del Sur, trae al oficio teatral concepciones refrescantes sobre el oficio. Entre ellas el rescate de una expresión originaria, aún encontrable en viejas culturas orientales, que le sirviera para aludir a la realidad sin imitarla. Entre sus sintetizaciones podrá destacarse a la que señala y estudia como la expresión teatral en occidente fue derivando hacia una imitación de la vida y como en oriente, por el contrario, desarrolló todo un alfabeto de signos propios. Situación que en otras disciplinas artísticas también llamó la atención desde los primeros años del siglo, como ya lo supiera Picasso; y también teatristas como Artaud y Brecht.

El autoconocimiento del hombre, que ahora Grotowsky, no puede buscarse hoy con las mismas herramientas de hace milenios. Sería como pretender la existencia de una personalidad inmutable, totalmente impermeable a los cambios y negadora del conocimiento más elemental. El misterio del fuego ha sido develado y el símbolo no tiene igual significado para todos, ni tampoco en todos despierta iguales reacciones. Ritual, misas, exorcismos incluidos. De ahí el paso adelante que significa la investigación de Barba centrada en la forma, despojada del sentido místico, como afinada expresión de un arte depurado, pasible de lograr mediando trabajo y entrenamiento. Pero también esa nueva forma, o forma remozada, tendrá que incluir atención a lo nuevo que en América del Sur está surgiendo. Pretender aprehender la realidad de nuestro continente solo a través de la forma sería como diseñarle un nuevo envase a viejas mentiras.

Para criticar al crítico

Podríamos aproximarnos *grosso modo* a la crítica diciendo que se trata de un discurso que supone una cierta instancia de reflexión sobre la materia del hecho cultural o artístico. En otras palabras, podríamos considerarla como un metadiscurso (o un primer grado de tematización) sobre las formas culturales y, específicamente, sobre la cultura artística. También existe, (aunque los casos son poco frecuentes, lo cual es significativo) revistiendo la forma de tematizaciones de segundo grado, es decir, una instancia reflexiva cuyo objeto es el propio discurso crítico.

Pues bien, de la lectura de un par de artículos de tales características pudimos extraer una conclusión relativa a lo que se podría llamar el rol práctico-social de la crítica: ésta tendría el papel de ser un intermediario útil entre el hecho cultural y su destinatario, tratando de acortar las distancias entre estos dos polos, intentando un proceso de cierta educación estética del destinatario, etc. Es obvio que nadie puede estar en desacuerdo con esto, considerado en toda su abstracción de hipótesis de trabajo. Pero ni bien llegamos al terreno pragmático de la actualización de los programas y las hipótesis, la cosa cambia un poco. Sucede lógicamente que las modalidades en que el crítico racionaliza su práctica, a través de un rol social, por ejemplo, y el rol social objetivo de la misma, son dos cosas distintas. La primera suele remitirse a formas ideológicas, a modos no pocas veces fantasmáticos de vivir y de justificar "racionalmente" una cierta práctica social.

Por ejemplo, la noción de "intermediario útil", así como la de destinatario (quien ha sido, dicho sea de paso, abundantemente parafraseada: "el hombre de la calle", "el lector común", "la mujer gorda" "el choricero", etc.) suelen ser tratados con la necesaria ambigüedad como para permitir al discurso crítico todo tipo de desviaciones (con respecto al discurso científico, digamos). Sucede que en ese terreno pragmático de actualización, de ejercicio concreto de la crítica que hemos mencionado, ésta es tributaria de una concepción mucho más próxima a la de "género" -literario, pongamos por caso- que a la de una verdadera mediación útil (que acorte, en términos de conocimiento, las distancias entre el hecho cultural y el destinatario, que sirva al destinatario para apropiarse conceptualmente del hecho cultural). Creo que es necesario que nos detengamos y que amplíemos este último punto.

2

Supongamos que yo quiero que mi discurso tenga el valor de una intermediación útil, entendida como un aporte conceptual significativo para el lector: proveer al destinatario de las herramientas conceptuales que le permitan una lectura, en cierto grado explicativa, del hecho cultural; y no sea precisamente superado, desbordado por éste. En tal caso el lenguaje (quiero decir el repertorio léxico o conceptual) debe tener una función puramente instrumental. El lenguaje es entonces un instrumento, vehiculiza el referente (aquello sobre lo cual hablo). La palabra es, en tal caso, neutra, transparente, denota tratando de reducir a un mínimo todo posible enturbiamiento u opacidad de la función referencial (lo que usualmente se conoce con el nombre de "ruidos" o "interferencias" en los códigos científicos: la ambigüedad, las connotaciones, etc.)

Así entendido, el discurso crítico debería estar más cerca de los códigos científicos que de los estéticos o creativos (regidos, estos últimos, por otras leyes y haciendo intervenir otras funciones que, en el lenguaje de la ciencia, no serían más que "ruido"). Pero creo que no sería muy difícil comprobar, en el discurso crítico, la existencia de ciertos rasgos formales que están muy próximos a lo que convencionalmente conocemos como

creación, y más bien ajenos -originalmente- a la misma categoría crítica (estilo, idiolecto, etc.). Si yo, como lector, me encuentro con giros expresivos tales como "el esqueleto del perfil interno del poema" o "sincrónica alternancia", etc., no solamente asisto a una operación metafórica incomprensible en el primer caso, y a un vulgar disparate en el segundo, sino que debo extraer como consecuencia, que los signos que me proponen estos "intermediarios útiles", no se parecen mucho a ese ideal de neutralidad, de transparencia lingüística propuesto más arriba. Se diría más bien que hemos entrado en el terreno de los códigos artísticos, en los cuales la función referencial se enturbia y el signo aparece en primera instancia como "opaco". La forma, la dimensión material, que era neutra e inocua en los códigos científicos (es decir, no producía sentido), aquí no es irrelevante: interviene poderosamente en la producción de sentido, abre el mensaje a otro tipo de funciones, a otros niveles de significación que intentaremos ver muy brevemente.

3

La frase metafórica que utilizamos como primer ejemplo, podría conducirnos muy lejos en su análisis; pero baste decir que la sola aparición de este enigmático fenómeno, ya está induciendo al lector a que, antes de "lo que se dice", perciba un determinado "modo de decir", es un mensaje que no remite inmediatamente la atención del lector a un referente, sino que la detiene, en primera instancia, sobre su visible dimensión formal (y esto lo hace en forma totalmente independiente de las intenciones o los propósitos del emisor).

Esto es lo que se conoce, siguiendo a Jakobson, como *función poética*: es un rasgo fuerte de los mensajes artísticos, que si lo trasladamos a los códigos científicos, son solamente "ruidos" que dificultan la comunicación.

El segundo caso es algo diferente, aunque su efecto termina por ser análogo. Tenemos la evidente trasposición de un término ("sincronía") -un concepto definido por su operatividad, por su articulación con todo un repertorio de conceptos a un contexto no solamente ajeno sino absolutamente equívoco. De no percibirla como un error, el lector desprevenido se detiene en la frase, perplejo no ante "lo que se dice" sino ante "cómo se dice", como si se tratara de un artificio retórico, con un nivel de significación que no es puramente referencial. Y en este caso, observemos, la referencialidad se obtendría en virtud de un equívoco -que en lugar de "sincrónica alternancia" se haya querido decir "periódica alternancia", por ejemplo- y en tal caso, el mismo error es un índice fuerte: pues si el hablante elige de su vocabulario el término "sincronía" aun cuando su uso revela que no tiene la menor idea de lo que quiere decir, es obvio que está aplicando una matriz de selectividad que no está guiada por el significado de los vocablos. Revela más bien, nos atreveríamos a decir, una fascinación que cierto vocabulario ejerce sobre él. No solamente se agrega una nueva palabra al viejo vocabulario, sino que se agrega una palabra deliberadamente rara ("sincrónica"), que posee con seguridad connotaciones individuales y colectivas más o menos rastreables; es una palabra perteneciente a un cierto repertorio que podríamos llamar "técnico", y este tecnicismo me sugiere ciertos niveles (altos) de

procesamiento y decantación de la información, lo que a su vez connota "sabiduría", "intelectualidad", "prestigio", etc. En este caso, en forma análoga al anterior, tenemos una frase que no significa nada pero que sin embargo señala.

4

Cabe agregar que estas dos frases elegidas al azar, lamentablemente, no constituyen un episodio aislado dentro del discurso del periodismo cultural; aunque con esto no pretendo demostrar que el lenguaje de nuestra crítica se sustraiga absolutamente de toda referencialidad. Quiero decir simplemente que existen casos, significativamente cuantificables, en los cuales el lenguaje está muy emparentado con la creación, con códigos estéticos y retóricos, con "modos de decir" (insisto: sean esas o no las intenciones del emisor). De más estaría decir que, en tanto intermediario, la utilidad de un metadiscurso de estas características es escandalosamente frágil.

Se trata de un discurso que involucra simultáneamente distintas modalidades de producir sentido y de transmitir información, hecho que se encuentra obviamente refrito con las características de transparencia instrumental que vimos para el discurso científico. Nos revela, por lo pronto, como ya vimos una dimensión *poética*: digamos, una preocupación fundamental por los "modos de decir", por la dimensión material o formal del mensaje; se trata de un mensaje que, por lo menos en una primera instancia, no dice, no significa, sino que existe. También involucra una dimensión *emotiva*: es decir, nos revela actitudes del emisor con respecto a lo que dice, al lenguaje por medio del cual lo dice, a la cultura en la que está inscripto, a los espacios de sujeto que él ha asumido, etc. Es también un mensaje que posee una dimensión *conminativa*: es decir, induce al lector, a través de un largo juego de complicidad e identificación, a ingresar en una relación de disfrute precrítico de cierto vocabulario, por ejemplo, de ciertas configuraciones culturales o semánticas, y a apropiarse de ellos, etc.

En definitiva, creo que estamos ante un discurso que no posee las condiciones (técnicas) para ser crítico. Un discurso totalmente permeable, que se permite todo tipo de oscilaciones entre los diferentes modos de producir sentido (a veces, como hemos visto, dentro de los límites de una sola frase), puede aspirar a cualquier cosa (a ser, digamos, un género literario, a manejar un *plus* de expresividad, a revelar una *escritura* que aparece como un problema para el lector) menos a ser crítico, a ser un intermediario útil entre los fenómenos culturales y los receptores. El es, precisamente otro fenómeno, y no de los más transparentes. Es, por su no instrumentalidad, justamente lo opuesto a un código científico o crítico.

Por otro lado, este discurso del periodismo cultural presenta otra dimensión conflictiva que, de omitirla, nos privaríamos de un planteo adecuado del problema. Trataremos de aproximarla mediante una metáfora no muy delicada. Imaginemos un televidente ansioso que enciende el receptor cinco minutos antes de que dé comienzo la transmisión. Durante esos cinco minutos no hace otra cosa que mirar la "señal de ajuste" y escuchar música -cuando no un zumbido. Tales señales no significan en términos estrictos: sin embargo, verifican el canal, el contacto emisor/destinatario; prometen una

comunicación; dicen constantemente: "yo soy la TV, no me apague, dentro de pocos instantes comenzaremos a producir sentido, a comunicarnos". Eso es lo que de acuerdo al modelo ya clásico de Jakobson (*Linguistics and poetics*) e incluso con ciertos antecedentes (Malinowski, *El problema del significado en las lenguas primitivas*, en Ogden y Richards), se conoce como función fática del lenguaje. Esta "comunidad fática" -para utilizar la expresión de Malinowski- si bien no tiene una significación stricto sensu (i.e. semántica, lógica), recupera sentido en un nivel pragmático, "exterior" al plano sintáctico-semántico de los enunciados o las proposiciones. Pues esta "faticidad" obviamente no es vacua, tiene una función importantísima en todo *rapport*, en toda situación interactiva: está presente en cualquier tipo de diálogos (v.gr. A: "¿Cómo anda, vecino?", B: "Bien, gracias ¿y usted?", A "Bien; aquí vamos, tirando, como siempre", B: "Y sí, la vida es una lucha", A: "Es verdad", etc.), o en toda situación más o menos ritualizada y no necesariamente verbal, etc.

Pero imaginemos ahora -retomando el ejemplo del televidente- que la transmisión del canal no comienza y que la señal de ajuste y el zumbido se prolongan indefinidamente durante horas o días. Para no salirnos de esta situación hipotética (casi fantástica, diría), es de suponer que el televidente no se moverá de su lugar; mientras continúe la señal, él continuará a su vez, parejamente, mirando la pantalla. Así ha nacido un monstruo de no comunicación, un monstruo que habla y habla y jamás dice nada. Así tendremos una hipertrofia de la función fática que acaba, lógicamente, con toda comunicación: no hay más que una señal indiferenciada que promete un sentido que nunca se concreta, una comunicación que nunca se produce.

Esto puede servir como idea aproximativa (por exceso; entiéndase que se trata de una metáfora no del todo inocente de hipérbole) de un mal más o menos generalizado del discurso del periodismo cultural. Observemos que existen no solamente frases, sino notas o artículos enteros que, de modo análogo a los niños cuando aún no poseen una cierta "competencia" lingüística, están dispuestos a comunicarse aún cuando son totalmente incapaces de transmitir información. En estos casos parecería que lo importante es mantener el contacto; el lenguaje se ritualiza reduciendo su carga informativa casi a un "grado cero". La frase metafórica "el esqueleto del perfil interno del poema" puede constituir un caso de privilegio de la función fática. Pero también hay un amplio registro de enunciados no tan vistosos, ni tan ajenos, en apariencia, a la referencialidad que son fáticos en mayor o menor medida ("se trata de un autor solvente que maneja con comodidad los instrumentoss líricos", "son cuentos que expresan una vivencia personal intransferible", "ha sabido asimilar con provecho las enseñanzas de los grandes maestros", "versos que pautan los encuentros del poeta con lo absoluto"). Pero insisto en que existen textos enteros en los cuales aparece con claridad la función fática hipertrofiada: son artículos que nos dan la fatigosa sensación de que "no agregan nada", de que no dicen

con la cháchara las características más notorias que hemos observado a nivel semántico, difiere de ella en que no es verosímil, no es un discurso aceptado, socializado. El babelismo se opone a la cháchara, pero no en lo que ésta significa en tanto no conocimiento, sino en su proyección pragmática: se opone a la verosimilitud de la cháchara, a su condición de registro dominante. El babelismo intenta provocar un pequeño escándalo allí donde hay un estatismo comunicativo casi total; en ese sentido, podríamos decir que se comunica a nivel pragmático. Es como si en una galería, con todos los escuchas habituados a una música "funcional" suave y cadenciosa, se escuchara un alarido súbito por los parlantes: no hay significación pero hay un *acto* que tiene una resolución pragmática más o menos clara. Si la cháchara posee alguna relación (analógica u homológica) con los aparatos (ideológicos) educativos, si repite (y no cuestiona) el "saber cultural y artístico" que el destinatario ha venido almacenando en su "memoria a largo plazo" (Van Dijk), en sus sistemas de creencias (y mitos) internalizados, inconscientes, entonces el babelismo posee un valor como acto y acción (Bülher), a nivel ideológico (social, político) general, aunque sea incapaz de significar. Y en ese sentido es importante, indica que algo sucede, que la cháchara comienza a exhibir sus deficiencias a nivel pragmático, a no cubrir las expectativas del destinatario.

Tal vez no está demás recordar que la propuesta "cháchara/babelismo" es totalmente modélica, ideal (formal) y su valor, si es que tiene alguno, es metodológico, operatorio. Demasiados ejemplos hay de chácharas que tienen mucho de babelismo o de babelismos que tienen mucho de cháchara, como para que no confundamos el modelo con las *cosas reales*. Sin embargo, hay una serie de hechos que se han dado a nivel de "crítica periodística", que me conducen a postular un cierto valor al esquema propuesto, un cierto poder explicativo. Estos hechos están relacionados con tematizaciones de segundo grado (los críticos hablan sobre su propia práctica) que no detallaremos, pues, dadas ciertas circunstancias de urgencia, preferimos no prolongar este artículo más allá de la dimensión técnico-formal del discurso de la crítica (cultural periodística), y resignarnos a no ver las grandes configuraciones semánticas, la *tópica* más o menos recurrente en ciertos artículos (problema, sin dudas, interesante y central).

(1) Tal vez sea conveniente aclarar que esta tipología dual que proponemos (sobre el eje poético-fático), tiene valor puramente metodológico, y, naturalmente, de comodidad expositiva. Se trata de un modelo (de un esquema) que reduce a un nivel formal-ideal circunstancias pragmáticas complejas, y en ese sentido no explica -ni siquiera reproduce- la realidad. Baste como ejemplo mencionar el contrabando constante que se da entre dos "males" dentro de los límites de una sola frase; la posibilidad de hallar a ambos simultáneamente, etc.

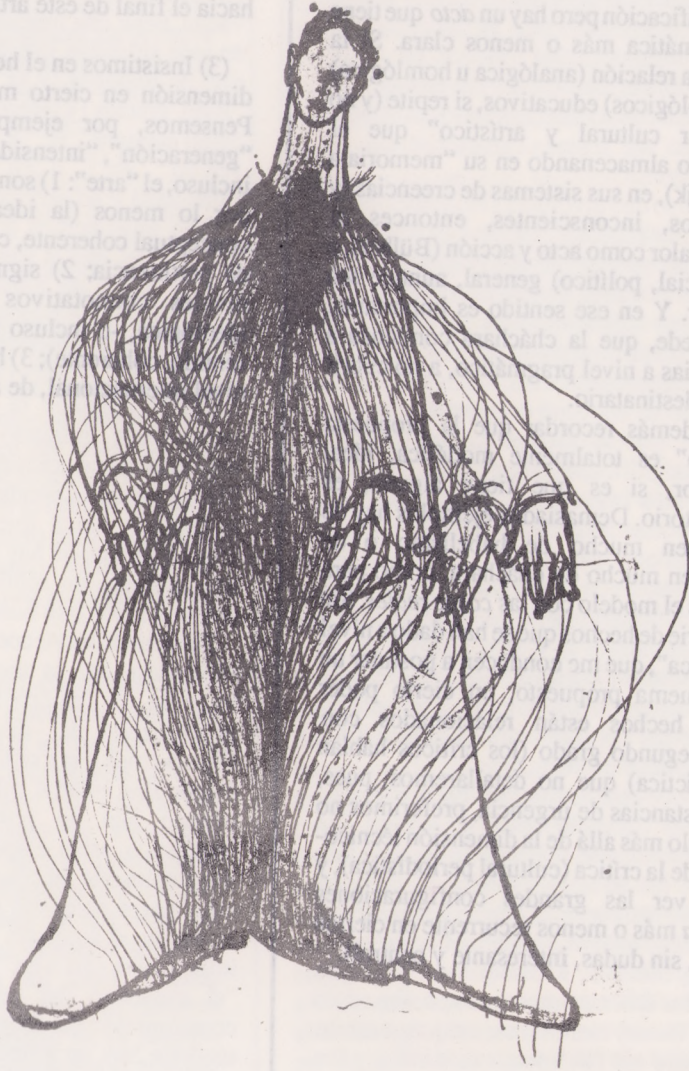
(2) La resumiremos según este esquema basado en una

doble oposición, donde la oposición básica sería, naturalmente, la clásica "ideología/ciencia":

Faticidad	Poeticidad
Ritualización	Libertad comunicativa total
Nivel de reacción (precritico) :: Absorción crítica	
Ideología	Códigos científicos

Un planteo de este tipo (de memoria, en cierto modo, althusseriana), si bien creo que es útil y que tiene las innegables ventajas de la claridad y de la comodidad, es, en la actualidad, completamente insostenible. Trataré de sostener una posición alterativa en las páginas que siguen, y agregar algo, en la medida de mis posibilidades, hacia el final de este artículo.

(3) Insistimos en el hecho de que estamos viendo una dimensión en cierto modo *formal* de este discurso. Pensemos, por ejemplo, en nociones tales como "generación", "intensidad del poema", lo "profundo", e incluso, el "arte": 1) son discutibles a nivel referencial, o por lo menos (la idea parece tonta) como sistema conceptual coherente, como criterios para trazar límites de pertinencia; 2) significan algo, evidentemente, en niveles connotativos (i.e. tienen una "historia" ideológica, -o incluso una estructura mítica- y en ese sentido, coherente); 3) han ido perdiendo significación a nivel internacional, de *rapport* con el destinatario.



(3) Insistimos en el hecho de que estamos viendo una dimensión en cierto modo formal de este discurso. Pensamos, por ejemplo, en nociones tales como "generación", "intensidad del poema", lo "protigido", el "aire": (1) son discutibles a nivel referencial o poético, pero al menos (la idea parece tonta) como sistemas de relaciones coherentes, como criterios para trazar límites. (2) significan algo, evidentemente, en un nivel más profundo. (3) dan idea de lo que se está haciendo, de lo que se está pensando, de lo que se está diciendo. (4) dan idea de lo que se está haciendo, de lo que se está pensando, de lo que se está diciendo.

El sentido ideológico de la vanguardia artística

Clemente Padín 

Uno de los temas recurrentes en las discusiones entre artistas y/o críticos es el de la vanguardia. ¿Existe? ¿Qué es? ¿Por qué casi todos dicen o quieren pertenecer a ella?

Vanguardia proviene de la palabra francesa *avant-garde* y designa aquella parte del ejército que precedía al grueso de la tropa. Por traslación pasó a designar todo aquello que "abría caminos" o que "iba al frente" y se integró a todo tipo de disciplinas, ya fueran científicas, filosóficas, artísticas, etc. Así fueron vanguardistas en sus respectivos campos Pasteur, Brecht, Holbach, Rousseau, Verdi, Mallarmé, etc.

En los primeros momentos connotó la actividad política y revolucionaria, pero ya a mediados del siglo XIX se la usa referida a la actividad artística. Y, también, comienza a ser evidente el esfuerzo de los distintos sectores sociales por apropiarse del nuevo concepto, puesto que, quien "estuviera a la vanguardia", estaría en situación de imponer sus "ideas", su ideología a los demás. Este interés se debió, sobretudo, al sentido que la palabra "vanguardia" tomó en cuanto a "señalar rumbos" o "marcar caminos" y a la indudable atracción que despertan, en el cuerpo social, aquellos que, con su actividad en los límites de lo vigente y lo desconocido, favorecen identificaciones gratificantes a los que no pueden o no quieren abandonar sus "viejos trillos".

Cuando un sector asume un fenómeno de vanguardia no hace otra cosa que afirmar su posición de estrato social vigente en la sociedad. Al investirse vanguardista fortalece su hegemonía como clase, al ofrecer "su camino" como única opción, al tiempo que se niega su impotencia en la generación de valores comunitarios. Por ello ante la imposibilidad de constituirse en vanguardia harán lo imposible por aparentarlo. Alvaro de Sá, en "Vanguardia: Producto de Comunicação" (Ed. Vozes, 1977) expresa: "Sin una significación precisa (la vanguardia) denominaba los más diversos fenómenos que ocurrían en el seno de la sociedad, fenómenos éstos subordinados a las presiones económicas, sociales e ideológicas vigentes. La fluctuación denotativa era maniobrada por las clases establecidas en provecho propio, al procurar mantener cuidadosamente la definición de los fenómenos de vanguardia en un terreno nebuloso e impreciso. Así fueron connotados simultáneamente como de vanguardia tendencias distintas e incluso antagónicas: el futurismo ruso y el futurismo italiano (de tendencia socialista el primero y fascista el segundo); el constructivismo y el dadaísmo; el abstraccionismo geométrico de Mondrian y el surrealismo de Breton; el cine de Eisenstein, Pudovkin y el cine de King Vidor; en fin, fueran progresistas o retrógrados eran rotulados como vanguardistas siempre que se manifestaran dentro de la contemporaneidad".

La misma confusión es apreciable cuando se mezclan campos diversos de la actividad humana y ocurre que son de vanguardia ciertas modas o diseños de autos o detergentes de uso familiar o tendencias técnicas en el tratamiento de cardiopatías, incluso las mercancías son transformadas no para mejorarlas sino para valerse de la idea (muchas veces falsa) de que "lo nuevo es mejor". Lo mismo ocurre con tendencias artísticas consideradas de vanguardia aun cuando sus posibilidades informacionales se hayan agotado. Los ejemplos abundan: el objetivo es banalizar el término para evitar

que una connotación precisa y unívoca permita al otro bando social cobrar alguna ventaja ideológica, ya que, si no se puede ser el real generador de vanguardia, es decir, generador de nuevas conquistas en el área que fuere, por lo menos se puede aparentarlo valiéndose de la capacidad de convencimiento de los medios de comunicación masiva.

A tal punto importa ser el "primero", es decir, estar a la vanguardia que incluso impregna zonas imprevisibles de la actividad humana. Así, p.e., la lucha por el avance científico o por la conquista del cosmos, asume un carácter ideológico notorio: ya no se trata de la conquista científica de llegar a la Luna, sino de ser el primero en hacerlo, aunque para ello, haya que arriesgar vidas humanas inútilmente o, p.e., en el campo del desarrollo social cuando se trata de minimizar en todo lo posible las legítimas conquistas del régimen socialista cubano en el campo de la salud pública, alimentación, educación, etc., que lo sitúan entre los más altos del mundo, para evitar que se constituya en "vanguardia" de los países subdesarrollados y para evitar que cunda su ejemplo entre los pueblos.

Si bien las discusiones estériles y el consecuente desgaste en polémicas improductivas contribuyen a confundir aún más las cosas, definir y precisar claramente el fenómeno de la vanguardia se plantea como prioritario y absolutamente necesario si se quiere pesar en la pugna ideológica. Demás está decir que, negar el fenómeno de la vanguardia, se integra a la estrategia de la falsa conceptualización. Vanguardia, en el campo de la comunicación, es toda información que aumente nuestros conocimientos en esa área específica, es decir, todo aquello que acrezca nuestro repertorio de saberes en los campos de la teoría y la práctica comunicacional humanas. Tales entidades, la teoría y la práctica humanas, integran un conjunto de conceptos, y técnicas, de actitudes sociales y noticias, que, a su vez, constituyen el repertorio global de conocimientos de toda la humanidad en un momento dado de su historia. Por gradación se habla de repertorio social, referido al conjunto de conocimiento de una sociedad, o grupal si es un grupo o individual. La interacción entre los distintos niveles es dialéctica y puede obrar tanto en el sentido positivo -cuando la información aumenta el repertorio- o en el sentido negativo cuando existe pérdida de información, como ocurre cuando p. e., en períodos históricos involutivos, como la Alta Edad Media, se produce la pérdida de los conocimientos matemáticos y científicos generados en la antigua Grecia -más tarde recuperados al haber sido preservados por el repertorio de los pueblos musulmanes- o bien, bajo los regímenes fascistas que retrotraen la cultura a niveles paleolíticos. A su vez la interacción entre los repertorios es recíproca interinfluyéndose permanentemente: el automatismo psíquico utilizado metódicamente por los surrealistas es una información surgida en el área del Psicoanálisis; a su vez, la expresión plástica ofrece no pocos elementos de juicio al posible diagnóstico psicoanalítico.

Cada nueva información provocada por la vanguardia nos obliga a repensar total o parcialmente los conocimientos "ya dados" y, en muchos casos, a rectificarlos. Así obró la Teoría de la Relatividad de Einstein en relación a la Física Clásica. Y también los

descubrimientos de Carlos Marx y Federico Engels en relación a las ciencias y filosofías. También, a veces, la nueva información corrobora los conocimientos existentes. En ambos casos, cada aporte, nos acerca más y más a la verdad en los sectores específicos en donde surgen y propician, a su vez, nuevas informaciones, en un desarrollo dialéctico sin fin.

Intimamente ligada a la teoría y prácticas humanas y responsable (los comunicantes) por la permanente actualización de los repertorios y consecuente movilización de la humanidad a mejores niveles de existencia, la vanguardia se constituye, objetivamente, en una efectiva producción de informaciones, de comunicación. Y, en cuanto producción, se enmarca en la totalidad de la producción social dependiendo, entonces, del nivel alcanzado por las fuerzas productivas en un momento y lugar dados.

Así como conocer, es decir, informar sobre un objeto o fenómeno nuevo es el fruto de una compleja acción que crea el concepto adecuado al objeto o fenómeno desconocido a la luz de su realidad objetiva. Producir formulaciones y juicios subjetivos que asumen la forma de fabulaciones, enmascaran las condiciones reales de la vida social, produciendo no información sino ideología, que nada agrega al repertorio social de conocimientos. Bajo este punto de vista, la ideología se presenta como una manipulación del repertorio, una mera redundancia incapaz de generar conocimientos, aunque, en general, contenga elementos informacionales novedosos. En cuanto elemento de la superestructura que asegura la relación entre los hombres y de éstos con sus condiciones de vida, no desmiente su carácter falaz, instrumentada por la clase social que controla los medios de producción y que sojuzga a otras, haciéndoles aceptar pasivamente su condición de explotados en virtud de "su suerte" o "de la voluntad divina" o porque "siempre han existido ricos y pobres" o en virtud del "inexcusable deber moral", etc. y que, a su vez, les autoriza a ejercer la explotación y dominio social sin problemas de conciencia, pues es aceptar el "orden natural" existente.

La comunicación, en cuanto producto, presenta dos características: por un lado es parte indisoluble de la producción social; como cualquier objeto o producto, por el otro, se constituye en un auxiliar de esa misma producción, al favorecer sus procesos (como forma de trabajo productivo) o dificultarlos, contradiciendo las relaciones de producción existentes (como forma de trabajo improductivo). Continuemos con esta brillante síntesis de Alvaro de Sá (op. cit.): "En la realización de la producción social se tornó necesario que los hombres establecieran una relación capaz de permitir una acción colectiva ordenada. Así, resultante de la actividad productiva, surgió la comunicación que permitía, también, el intercambio de procedimientos, sensaciones e ideas entre los miembros de cualesquiera generaciones. De este modo la comunicación se tornó, ella misma, en factor importante para el avance de la producción. Producción y comunicación pasaron a integrarse dialécticamente y, esta última, también actividad productiva, se incorporó íntimamente a la vida de las sociedades, tornándose en uno de sus principales aspectos. En cuanto actividad auxiliar de relación, la comunicación refleja el carácter de las relaciones de

producción, los antagonismos sociales resultantes y las contradicciones que estas relaciones de producción presentan con las fuerzas productivas. Es, entonces, en este nivel, y sólo en él, que la comunicación asume el carácter de ideología".

Aprovechemos este respiro para no dejarnos tentar por el fácil mecanicismo que nos podría inducir a considerar la actividad comunicacional improductiva como vanguardista (por el hecho de oponerse a las relaciones de producción vigentes en este sistema), como producción generada para preservarla. Del pasado reciente nos sobran ejemplos: sólo recordemos el "arte degenerado" del fascismo alemán: aquí la función ideológica del arte (de la comunicación) era decretada por el Estado y todo lo que no favorezca la hegemonía de sus ideas es improductivo, "degenerado" y, como tal, prohibido. El arte tendencioso o panfletario, en cualquiera de los dos sentidos, pudiera considerarse de vanguardia sólo, en el caso de que aporte nueva información.

Plenamente vinculada a la práctica social, no abstracta, sino concreta, en un lugar y tiempo determinado, la creación de información no puede dejar de teñirse con sus peculiaridades y usos. Así, torna única y singular cualquier información nueva surgida en el ámbito restringido de una comunidad que adviene universal en cuanto accede, vía canales de comunicación, al repertorio global de conocimientos de la humanidad. Es evidente, entonces, que en cada lugar y tiempo la producción comunicacional variará no sólo en su nivel de imprevisibilidad o grado informativo, sino también en cada rama de la actividad humana, influyéndose mutuamente: así los descubrimientos informacionales en una determinada práctica permiten nuevos descubrimientos en otras.

Este producir, al reflejar las relaciones de clase que le dan origen, no puede dejar de reproducir ideológicamente esa realidad y no otra. Sin duda, al trasponer una vanguardia particular a otro ámbito social, con otras condicionantes socioeconómicas, ganará elementos propios de ese entorno. Así es sencillo comprender por qué un movimiento formal como lo fue el dadaísmo en sus comienzos en Zurich, deviniera en otro de decidido carácter político como lo fue el berlinés. O bien del futurismo italiano de carácter fascista surgiera el futurismo ruso al servicio de la revolución socialista, como ya se vió.

Esto nos sirve, además, para desvirtuar las aseveraciones que dan como imposible la generación de vanguardia, es decir, de nuevos conocimientos, en países o sociedades dependiente y que, en todos los casos, al hablar de vanguardia, sólo se está reproduciendo la ideología de los países metropolitanos o superdesarrollados. Es preciso comprender que cada información nueva es el reflejo no-mecánico de la ideología del contexto social en donde nace y no de otro lugar. Es el resultado de una actividad investigativa (o casual como se ha dado el caso) a partir de lo social que tiene sus peculiaridades propias que determinan el lugar de su vigencia histórica como vanguardia y que luego se

difunde al resto de los repertorios, tornándose universal. Lo que, a veces, se nos presenta como vanguardia no es otra cosa que moda, es decir, el trasplante frío, sin mayores reacondicionamientos que pudieran darle un tono local, de informaciones que, si bien en sus lugares de origen pudieran haber ampliado el repertorio social de esa comunidad, en el nuestro pueden provocar hasta retrocesos; siendo, en general, productos preparados para asegurar nuestra alienación con todo lo que tenga que ver con nuestra realidad (léase imperialismo cultural). Tal el caso, p.e., del "hippismo" y de otras formas de vida o pensamiento que sin una inserción efectiva en la conciencia de las gentes, ofician como reaseguros del régimen vigente al distraer la atención hacia respuestas, legítimas o no, que originan otras realidades. Aunque también es dable ver cómo esas informaciones reelaboradas y asumidas por el contexto social, cobran nuevo sentido.

Lo que nos da pie para elaborar el final de esta nota con un ejemplo reciente y paradigmático que nos permita enfatizar que cualquier análisis, sobre todo si son temas comunicacionales, sólo pueden darse insertos en una práctica social dada, en este caso la práctica artística, en un lugar y tiempo determinados: a mediados de la década de los 60 irrumpió en los Estados Unidos una nueva corriente artística que pronto se difundió por todo el mundo: el conceptualismo. La característica esencial de esta corriente, es decir, la nueva información que proponía era dejar de lado el énfasis de cómo era representada la realidad en la obra para ponerlo en los medios utilizados en esa representación, sobre todo por el interés en los mecanismos actuantes en la comunicación estética por sobre los que la provocaba, es decir, el objeto artístico. Más que la obra de arte, la ideación de la misma y, sobre todo, la confrontación de los distintos lenguajes por los cuales era expresada. Así, uno de sus fundadores, Joseph Kosuth, exponía objetos junto a sus representaciones, ya eran fotográficas o lingüísticas o a su definición tomada literalmente del diccionario. A él se debe la definición más precisa del Conceptualismo: "El arte es la definición del arte", el arte como idea de sí mismo, el intento por arrancar el arte del objeto valiéndose de metalenguajes (por tratarse de lenguajes que "comentan" o representan a otros). No una forma de conocimiento de la realidad (con el ánimo de transformarla) sino un conocimiento a lo sumo gramatical (el arte es el arte). El metalenguaje comenta o describe, no el objeto, sino su representación con lo cual las posibilidades de generar información acerca del objeto son nulas. Así, p.e., la obra de Kosuth "Clear, Square, Glass, Leaning" exhibe precisamente lo que esas palabras mencionan: vidrios, claros, cuadrados e inclinados (sobre la pared)... y todo un cúmulo de obras que se refieren a propiedades obvias e intrínsecas al objeto como p.e., escribir "blanco" sobre una hoja blanca, con pintura blanca o la palabra "piedra" sobre piedra como en una obra de Carlos Ginzburg o pararse junto a su representación fotográfica como en la obra de Jochen Gerz.

Tal parece que se hubiera querido desactivar el arte

para llevarlo a un mundo de puras entelequias. Sin embargo, cuando el Conceptualismo llega al Río de la Plata, promovido por el CAYC y el Instituto Di Tella de Buenos Aires, no tarda en teñirse con las particularidades de nuestro entorno social rioplatense y con la larga tradición combativa de sus artistas. Así lo atestigua la exposición organizada por el CAYC en la Plaza "Roberto Arlt", en 1972, en donde algunas obras concretan planteos conceptualistas, no como mero repetidor insustancial de información, sino como un metalenguaje aplicado a poner en evidencia los mecanismos actuantes en la estructura de la obra de arte, desmitificando su funcionamiento, desmintiendo el "ars celare artem" de los antiguos romanos (el arte oculta el arte), destruyendo el "phatos", el falso aire del misterio y el "aura" con que se rodea el "milagro" de la obra y la "genialidad" del artista.

Así, este recurso, aplicado al "medio" utilizado en la representación artística, adquiere en nuestros lares, una función creadora evitando que sea utilizada sólo para sumar cualidades intrínsecas a la realidad, desistiendo de aportar nuevas informaciones, obstruyendo los medios para conocer la realidad y, en este último sentido, integrándose a una cierta estrategia ideológica: banalizar la información, informar sobre hechos y cualidades epidérmicas y obvias, para así neutralizar la información realmente vital, la que haría avanzar la comunidad a mayores niveles de existencia.

Dentro de las obras presentadas en esa exposición se recuerda "La realidad subterránea" de Luis Pazos, Leonetti y Duarte Laferrière que aprovechando unos pozos ya existentes en la plaza se dibujaron las cruces blancas en recuerdo a los presos políticos asesinados en la cárcel de Trelew o la cinta funeral con que Horacio Zabala enlutó el recinto en homenaje a los patriotas caídos.

El metalenguaje, aplicado creativamente, pone en evidencia el medio expresivo empleado en la obra en términos de desmitificación; es decir, no reproduciendo el mito de la obra "única y genial" ante la cual hay que extasiarse. Y esto no significa que la obra debe tener un expreso contenido político como las mencionadas. Tal vez la primera obra conceptual en nuestros países se deba a la presentada en el Instituto Di Tella de Buenos Aires en 1969 por los artistas Liliana Porter y Luis Camnitzer y que consistió en poner en evidencia el medio o canal de difusión de la obra, en este caso concreto, el correo: dichos artistas enviaron a todos los miembros del directorio del Instituto, 4 postales, en envíos sucesivos, planteando propuestas diversas. En la inauguración de la muestras se presentaron los trabajos planteados en las propias postales enviadas. Asimismo la obra "Gastou, Gastou" de 1971, que pone el acento en el acto del espectador/participante sin el cual la obra no existe, es decir, explícitamente expresa que sin la participación activa del espectador la obra de arte es un sinsentido: el nudo desatable no es más que una excusa para la acción y puede ser hecho con cualquier material y de cualquier manera: la obra es el acto, oponiéndose ideológicamente a la actitud pasiva y dependiente del espectador que promueve el arte tradicional, mediante la cual el público debe "extasiarse" ante la obra "única e intocable" del artista "genial".

Es así, que la información nueva que aporta el Conceptualismo inicial al repertorio estético-social de nuestros países, en contacto con nuestra diferente realidad económico-social, complementa, e incluso, genera una nueva información que, a su vez, revierte sobre la matriz original en un proceso continuo y permanente de interinfluencia.

En cada momento la vida de los pueblos propone nuevos problemas a ser dilucidados en el marco del desarrollo de las fuerzas productivas de ese momento. Del repertorio logrado a través de la historia confrontado a las necesidades que dicta ese desarrollo, surgen las respuestas que no son otra cosa que las nuevas informaciones que impulsan el avance de aquellas fuerzas a niveles superiores. Pero esas informaciones no se concretan si no están allí los hombres, los productores de comunicación, los constructores de conceptos indisolublemente compenetrados con la vida de los pueblos, y, que son sus actividades vanguardistas, conscientes y deliberadas en todas las áreas del conocimiento, incluida la artística, impulsan a la humanidad hacia adelante, hacia nuevos horizontes.

Arte latinoamericano: propuesta de análisis

Esta estuvo durante diez días en el mes de agosto. Fue, bajo el título: "Arte latinoamericano: una propuesta de análisis", y las ponencias para abordar su tema de la División de Cultura de la División de Cultura de la Organización Nacional de la Economía de la América Latina. En la ponencia, se abordaron los temas de las artes visuales, la música, la danza, el teatro, la literatura, las artes escénicas, etc. También se abordó la problemática de la información y la comunicación en los países latinoamericanos, y se analizaron los factores que influyen en el desarrollo de las artes visuales en los países latinoamericanos. Se abordó también la problemática de la información y la comunicación en los países latinoamericanos, y se analizaron los factores que influyen en el desarrollo de las artes visuales en los países latinoamericanos. Se abordó también la problemática de la información y la comunicación en los países latinoamericanos, y se analizaron los factores que influyen en el desarrollo de las artes visuales en los países latinoamericanos.

La ponencia que publicamos fue presentada por este teórico peruano en 1983, en Caracas, al XVII Congreso de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, que tuvo por tema el

El arte latinoamericano: una propuesta de análisis

El profesor Juan Acha estuvo durante diez días en Montevideo, en el mes de agosto. Vino a dictar un curso que, bajo el título: “Nuestra realidad artística”, sintetizaba un trabajo de diez años en torno al arte latinoamericano, y las bases metodológicas y conceptuales para abordar su estudio, realizado como investigador de la División de Estudios de Posgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de México.

Intentaba también, por esa vía, promover entre los artistas y teóricos que asistieron a sus disertaciones, la formación de un grupo de investigación de las artes visuales uruguayas, en las dos últimas décadas. Su propuesta, que acababa de formular también en Argentina y Venezuela, es reunir la información necesaria, y analizarla en cada uno de los países, para la posterior realización de un trabajo comparativo, que permita avanzar en esta aproximación a la realidad artística latinoamericana.

Acha ha realizado su trabajo con un enfoque materialista, sus planteos traducen, en primer lugar, la validez de un método y de una postura, si bien es indudable que algunas de sus afirmaciones corresponden a aspectos de Latinoamérica, que no son los nuestros. Ha abierto así un camino por el cual tenemos conciencia es imperioso transitar, también en nuestro país, para apoyar sobre bases más seguras nuestra tarea de formulación, y también de reivindicación de una política cultural, en este caso de las artes visuales.

La ponencia que publicamos fue presentada por este teórico peruano en 1983, en Caracas, al XVII Congreso de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, que tuvo por tema el arte latinoamericano.

Un elemental deber de autocrítica nos trae aquí a manifestar que, desde hace tiempo, reconocemos como disparatado nuestro error profesional de considerar la crítica de arte como un apéndice de la producción artística. Esto es, como una actividad limitada a comentar parasitariamente o a analizar con sentido crítico los productos denominados obras de arte; error por desgracia muy frecuente, que cada día resulta más garrafal. Cabe afirmar, por eso, que la crítica de arte deforma la realidad al sobrevalorar la producción, el producto y el productor, auto-aminorándose consecuentemente junto con la distribución a que ella pertenece. Una situación así nos incita a preguntarnos: ¿debemos los críticos ocuparnos exclusivamente de las obras de arte o nos toca dar prioridad a la realidad artística de nuestro entorno?

La respuesta no se hace esperar: la crítica de arte está hoy obligada, sin duda, a escrutar la realidad artística y a producir teorías o conocimientos de la misma, mediante criterios realistas, conceptos renovadores, instrumental actualizado o como quieran denominarse los recursos críticos más eficaces que hoy nos ofrece la cultura occidental. Precisamos, en suma, poner en duda los conceptos occidentales y fundamentales del arte.

La idea de realidad artística nos induce a pensar cada uno de nosotros en nuestra inmediata realidad local. No importa si muchos europeos y estadounidenses todavía suponen, en ingenua arrogancia que la suya es la ejemplar y que corporiza, por lo tanto, la universalidad misma. Lo cierto es que algunos latinoamericanos hemos comenzado a interesarnos en la realidad artística de nuestra América, en general, y de cada uno de nuestros países, en particular, cuyas singularidades nos conminan a buscar criterios y conceptos de arte que se ajusten mejor a nuestra realidad... mejor que los europeos a mano. Después de todo, los criterios y conceptos que la cultura occidental difundió por el mundo como los únicos válidos zozobran hoy por doquier. Mayormente los rehusa el actual pensamiento europeo de espíritu progresista o revolucionario.

La evidencia anterior nos suscita la necesidad de diferenciar entre la cultura occidental auténtica y la oficial, así como nos insta a preferir la inmediata revisión radical de los modos de ver y conceptualizar nuestra realidad, en lugar de describirla con la visión y los conceptos europeos establecidos. Por este camino, esperamos llegar al conocimiento realista y actualizado de lo nuestro, de nuestra realidad artística, que los latinoamericanos hemos omitido hasta ahora por habernos atendido sumisamente a los conceptos europeos oficiales que sólo tienen ojos para lo foráneo.

DEFINICION CONSTITUTIVA DE LA REALIDAD ARTÍSTICA

Por realidad artística entendemos aquí las actividades productivas, distributivas y consuntivas que, en cada uno de nuestros países, desarrollan las instituciones, personas y clases sociales en torno a cada uno de los tres sistemas artísticos que se suceden históricamente y que hoy coexisten, a saber: las artesanías, las artes cultas y los diseños.

Todas estas actividades nacen de las relaciones sensitivas o estéticas que predominantemente mantienen los diferentes miembros de nuestras sociedades con la realidad de todos los días; actividades que después retornan, en forma de obras de arte, a estas mismas relaciones, con el fin de corregirlas, innovarlas o ampliarlas. Es decir, las relaciones sensitivas con la cotidianidad constituyen parte principal -si no protagónica- de la realidad artística de toda colectividad.

La definición constitutiva de la realidad que acabamos de hacer, en términos de actividades, sistemas y relaciones, nos crea la necesidad ineludible de elaborar cuatro definiciones complementarias desde el criterio histórico-materialista: la histórica y la cultural, la sociopolítica y la relacional-procesal de dicha realidad o, lo que es igual, del arte. No en vano la realidad artística, como cualquier otra, da lugar a varias identificaciones que se interactúan, porque ninguna la agota.

DEFINICION HISTORICA

Muchas teorías insisten en la naturaleza histórica del arte. Sin embargo, continúa éste sin ser definido históricamente. Todos se aferran a los conceptos occidentales de arte y consecuentemente señalan a éste en su calidad de constante o de facultad humana que se repite con distintas vestimentas estilísticas, en toda época y cultura. Al omitir las diferencias se incurre, a no dudarlo, en un lamentable reduccionismo.

Después de tantos esfuerzos europeos para imponer y conservar la definición universalista del arte y considerar, por consecuencia, su arte como paradigma, es explicable que hoy, como reacción, busquemos su definición histórica. Precisamos, al fin y al cabo, comprender las diferencias entre el arte sacro y el profano, como dos maneras distintas de ejercer el poder ideológico (la Iglesia y el Estado) que tuvo sucesivamente el poder económico. Propiamente, las artesanías se identifican con el arte sacro y el profano se divide en culto y en diseños. En buena cuenta, nos es menester establecer las diferencias entre los modos precapitalistas de producir, distribuir y consumir arte (las artesanías), que aún subsisten en América Latina, y los modos capitalistas, tanto los de su ascenso (las artes cultas) como los de su actual etapa monopólica (los diseños), propia de la sociedad de consumo con sus transnacionales y su industria cultural.

Estas diferenciaciones nos permiten pormenorizar el proceso histórico de los distintos modos artísticos y nos hacen comprender la actual formación estética y la artística de nuestros países, en cuanto éstos disponen hoy de múltiples modos viejos y nuevos, locales y foráneos, elitistas y populares, de relacionarse sensitivamente con la realidad y de practicar las artes. Así, obtendremos mayor claridad en los actuales problemas de los diseños que desalojan desde 1950, a las artes cultas, como éstas destronaron las artesanías durante las postrimerías de nuestro siglo XVIII y los comienzos del XIX.

La dinámica histórica de la cultura occidental, identificada con el capitalismo y con la occidentalización de América Latina, buscó siempre reemplazar, donde fuera posible, el trabajo manual, individual y libre, por el mecánico, asalariado y en favor del capital; reemplazo

que también incumbe al trabajo artístico y que produjo el aceleramiento de la tecnología comunicacional (producción y reproducción mecánica de imágenes incluidas), de la cual se derivan nuevas artes, así como el comercio y la industrialización de algunas tradicionales. En síntesis, el concepto de realidad artística cubre las mayorías demográficas, mientras define históricamente el arte, conceptuando las artesanías como un trabajo artístico reglamentado, individual y manual, tomando las artes cultas por un trabajo libre y competitivo y clasificando los diseños como actividades proyectuales y directoriales que, asalariadas, son interpoladas en el trabajo industrial práctico utilitario.

En concreto, la definición histórica nos permite elaborar una sociohistoria de nuestra realidad artística, que analice detenidamente sus tres transiciones histórico-políticas en que cambian radicalmente nuestros modos de producir, distribuir y consumir arte: 1- del mundo precolombino a la Colonia; 2- de la Colonia a la República; 3- de las artes cultas a los diseños, a partir de 1950.

DEFINICION CULTURAL

Definir culturalmente nuestra realidad artística quiere decir situarla en su ámbito cultural, hoy mundial y dominado por Occidente, en el que aparece América Latina como un satélite. Una vez situada, hemos de trazar sus vínculos internacionales y los intralatinamericanos o intranacionales. Pues bien, en ese ámbito mundial vemos que cada uno de nuestros países posee una cultura hegemónica local que flota sobre una cultura subalterna, siendo imposible delimitarlas tajantemente, pues acusan muchos sectores comunes.

En primer lugar, la cultura hegemónica local consta de las ciencias, tecnologías y artes que practicamos intranacionalmente, bajo el control de la clase dominante local y en dependencia a las ciencias, tecnologías y artes de la cultura hegemónica internacional que es la occidental, hoy representada por EE.UU., su país más poderoso. La dependencia se cifra en la forzosa importación del instrumental científico, tecnológico y artístico que produce Occidente y que es requerido por nuestro proceso civilizatorio, también rotulado occidentalización.

Aparte de instrumental, solemos importar otros elementos occidentales de aceptación internacional, que luego aparecen en las obras junto con los nacionales. De hecho, no existen productos culturales sin elementos nacionales al lado de los internacionales, dependiendo el balance mutuo de cada caso concreto, ya que existen varias ciencias, tecnologías y artes. Así, nuestra botánica tendrá más elementos nacionales que nuestra física, la novela más que la poesía y la pintura figurativa más que la abstraccionista.

En segundo lugar, la cultura hegemónica local comprende los usos y costumbres de las clases dominantes, muy emparentadas con los usos y costumbres de las clases hegemónicas internacionales. Para ser exactos, se trata hoy de los usos y costumbres de EE.UU. que difunde la industria cultural de este país y nuestras políticas culturales. Y dicha industria incluye los medios masivos con su indiscutible poder de inadvertida persuasión ideológica. Hoy, como sabemos, hasta países como

Francia tienen que defenderse de los usos y costumbres estadounidenses y todos los países coinciden en defender sus usos y costumbres locales, como parte del patrimonio nacional. Lo malo estará, entonces, en que, como proceso cultural, adoptemos usos y costumbres internacionales por puro desarrollismo y en detrimento de los intereses locales. Lo que no significa desconocer que debemos aceptar las adopciones de los usos requeridos por la buena marcha de nuestro proceso civilizatorio.

En tercer lugar, tenemos los intereses económicos de la clase hegemónica local, dependientes de los hegemónicos internacionales y adversos a los populares. Los internacionales son los del imperialismo que siempre vienen escondidos en las importaciones científicas, tecnológicas y artísticas, así como también vienen adheridos a los usos y costumbres internacionales que, con perjuicio nacional, difunde, a través de los medios masivos, la industria cultural foránea y nuestras políticas culturales locales. He aquí lo importante de la mecánica de nuestro ámbito cultural, hoy planetario. Los intereses económicos condicionan, pues, el curso de nuestro proceso civilizatorio y cultural.

Hasta aquí los vínculos internacionales. Veamos ahora los intranacionales, lo que equivale a enfocar los de la cultura hegemónica local con la cultura popular. (También existen los intrahegemónicos, que omitiremos.) El pueblo dista mucho de carecer de cultura y existe, en realidad, una cultura popular con sus ciencias, tecnologías y artes. Las primeras como productos del pensamiento mítico y por eso difieren de las occidentales; las segundas vienen de experiencias milenarias; las terceras son las artesanías, las que suelen abastecer de elementos remozadores el arte culto y hegemónico. Para fines populistas son utilizados asimismo los usos y costumbres populares. Tal vez convenga aludir a que la cultura hegemónica local saquea a la cultura popular, haciendo aparecer el saqueo como una dignificación cultural de lo popular. Los intereses económicos populares, al final de cuentas, son los más perjudicados. Ellos, sin embargo, determinan lo nacional, en tanto se identifican con la mayoría demográfica, a cuyo beneficio debe tender toda producción cultural para que sea sociológicamente importante.

La cultura popular, hoy de contextura rural y provincial, carece, empero, de posibilidades de continuidad y de primacía. Nuestro proceso civilizatorio incluye la tecnificación, la cual traerá la proletarianización de los sectores populares, pasando por los actuales cinturones de miseria de nuestros mayores centros urbanos.

DEFINICION SOCIOPOLITICA

La dinámica intranacional adquiere mayor claridad en la definición sociopolítica de nuestra realidad artística. Porque, a nuestro juicio, esta definición toma por representante de la sociedad no a la un tanto amorfa sociedad civil, sino a los tres poderes que la rigen: el político, el económico y el ideológico. Y nos interesa el último, que es ejercido por los aparatos del Estado y por los medios masivos en representación de intereses foráneos,

quedándole a la Iglesia -antigua monopolizadora del poder ideológico- muy pocos y reducidos campos de acción.

Una vez establecido que el poder político y el económico controlan el ideológico, habremos de aceptar que el arte es parte de este último, tornándose en instrumento de persuasión ideológica en manos del Estado. No en balde los aparatos estatales son los encargados de la distribución artística. No sólo de obras y de medios materiales de producción, sino también -y esto es lo más importante- de los medios de aprendizaje y de los medios intelectuales de producción y de consumo artísticos. El Estado es el que difunde los modos de consumo de las obras que le convienen. El artista puede tener libertad para innovar su producción, pero el curso social de sus obras depende de que los aparatos del Estado las justifiquen las prestigien y las difundan.

El Estado controla los tres circuitos de que hoy consta la distribución artística: el circuito comercial con sus galerías y bienales; el de difusión con sus academias y museos, la educación artística y la política cultural; el de creación de nuevas necesidades artísticas que opera cuando periclitán las viejas o aparecen nuevas obras. Dicho sea de paso, los grupos independientes de espíritu progresista o revolucionario, incipientes aún entre nosotros, son los llamados a impugnar el curso social de tales circuitos para persistir en mantener vigentes los sentidos liberadores, cognoscitivos y expresivos que atribuyen al arte los artistas y los aficionados.

DEFINICION RELACIONAL-PROCESAL

Como es de suponerse, esta definición consiste en tomar los diferentes componentes de nuestra realidad artística por procesos relacionales. Primero, porque cuando estudiamos esta realidad hay necesidad de tomar en cuenta siempre la relación tripartita de producción, distribución y consumo. Los conceptos occidentales de arte, como sabemos, han mutilado la realidad al limitarla a la producción, el producto y el productor como sus únicos elementos importantes. Una sobre valoración así, tan engañosa, es la que prestigia a Occidente, dado que, por su desarrollo tecnológico, tiene monopolizada la producción de innovaciones objetuales y formales del arte culto, arte precisamente definido e impuesto por Occidente como el único válido.

No se requiere mucha perspicacia para percibir en la actual sociedad de consumo cómo la distribución y el consumo suelen hoy determinar la producción. Se crean necesidades artificiales, por ejemplo, que son satisfechas por un nuevo producto industrial aparecido simultáneamente. Por otra parte, vemos que nuestros países no han producido innovaciones objetuales ni formales de importancia mundial o internacional. Pero no por esto carecemos de realidad artística o de subjetividad estética. En verdad, lo que hemos experimentado es un conjunto de cambios radicales en nuestro consumo artístico; cambios que justamente vemos desfilar en las transiciones histórico-políticas de la socio-historia de nuestra realidad artística (Colonia, República, mundo

precolombino).

El consumo, además, es objetivado por la relación objeto-sujeto, entre cuyos términos se interponen la distribución o los medios de consumo. El consumidor produce una imagen artística particular del objeto físico. Esto, aparte de que el consumo incumbe a más personas y que el mayor problema del arte de nuestro tiempo estriba justamente en el consumo masivo del arte que difunde la industria cultural. Todo esto suscita la necesidad de dar primacía al consumo y a la distribución. Dicho de otra manera, precisamos recuperar la importancia del consumidor, como productor de sentidos y significaciones, para con esto devolverle al público la confianza que ha perdido en sí mismo.

CONCLUSIONES

Para terminar, debemos manifestar que con el fin de estudiar con propiedad nuestra situación artística, hemos traído a consideración y a discusión los siguientes conceptos y puntos:

1- de la realidad artística, en lugar de la sucesión de obras;

2- de la sociohistoria con sus sistemas, actividades y relaciones;

3- de artesanías, artes cultas y diseños, como distintos modos de producir, distribuir y consumir arte;

4- la identificación del arte culto y de los diseños con la cultura hegemónica y de las artesanías con la cultura popular;

5- la definición del arte, como parte del poder ideológico, como instrumento de dominación en manos del Estado, y en contradicción con la idea de arte como instrumento de liberación, expresión y conocimiento sensitivos;

6- la obligada conjugación tripartita de producción, distribución y consumo, con el actual predominio del consumo y de la distribución.

Con esto habremos iniciado la discusión. Porque ésta ni puede terminar en un congreso de críticos, ni en una generación. Requiere de varias generaciones que decanten y arraiguen la necesidad de subvertir los conceptos establecidos de arte, por inapropiados, deficientes o tendenciosos, con el fin de crear otros que nos acerquen a nuestra realidad artística, para que la veamos con nuestros propios ojos.

Lo más completo que he escrito sobre mi mismo

Alejo Carpentier 

Material enviado por Alejo Carpentier desde Caracas en 1958 a Fernando Campoamor, escritor que preparaba entonces un ensayo sobre el gran narrador cubano.

Mi padre era muy poco admirador de Europa. Consideraba que era un mundo viejo y acabado.

La noticia de que en Cuba, con la independencia, nacía una nación nueva, lo indujo a establecerse en La Habana.

Antepasados de alguna notoriedad: tengo un tatarabuelo, Capitán de Fragata, muerto heroicamente en la batalla de Trafalgar. Mi abuelo Georges Clerec Carpentier, fue un notable explorador de Guayanas (1840 a 1842) por cuenta del gobierno francés. Mis antepasados, por parte paterna, fueron marinos.

Mi primer colegio fue el Candler's College. Luego: el colegio mismo. Llegué a ingresar en la Universidad de La Habana (1921) en la Escuela de Ingeniería, pero circunstancias familiares me obligaron a abandonar los cursos.

Un episodio curioso: en 1911 (tenía yo siete años, por lo tanto), mi abuelo materno, acaudalado comerciante y propietario en Bakú (Rusia) murió por accidente, sin dejar testamento.

Mis padres tuvieron que ir desde La Habana hasta Rusia para intervenir en los asuntos de la sucesión. Esto motivó (lo recuerdo muy bien) un larguísimo viaje vía París, Viena, Rostoff, con la travesía del Mar Caspio. Recuerdo admirablemente bien ese viaje. En una excursión llegamos hasta el Tiflis.

Empecé a padecer gravemente de asma (enfermedad de la que estoy curado desde hace unos diecisiete años) a la edad de cuatro años. Esto motivó que, en 1915, mis padres fuesen a vivir por varios años en el campo, esperando que el aire puro me restableciera. Vivimos algún tiempo en El Lucero (que entonces era campo cerrado). Luego en Loma de Tierra. Todo esto, que hoy es arrabal de La Habana, era Manigua en aquellos años. Mis únicos compañeros de juego, baños de río, cabalgatas, etc., eran guajiros jóvenes. Muchos de ellos eran negros, ya que mis padres jamás tuvieron amagos de discriminación racial. A causa de ello, sin que lo parezca, tengo un conocimiento íntimo y profundo de la población rural de Cuba. Así que si no hago "localismo" en mi literatura, es por creer que la etapa localista de la literatura latinoamericana ha pasado ya.

Pero, en cuanto al conocimiento de la materia, aventajo a la mayoría de mis colegas cubanos. Pasé en un medio rural cubano los años decisivos que van de los 10 a los 17 años.

Mi padre era un buen arquitecto. Me doy cuenta de ello cuando contemplo ahora algunas de sus obras capitales, de una dignidad rara en un medio que dominaban entonces, en cuanto a edificación, los maestros de obras y alarifes catalanes: edificio del Trust Company - planta eléctrica de Tallapiedra - edificio Barraque - Casa de los Aspuru, en El Vedado - Country Club de La Habana, etc.

En 1922 mi padre está arruinado por la moratoria. Marcha a Panamá, luego a Colombia. Se divorcia. Tengo que echarme a la calle a ganarme la vida. Luego, El Heraldo (cronista teatral). En 1924 soy nombrado jefe de redacción de Carteles (conservando el puesto hasta 1928). Colaboro en el suplemento del Diario de la Marina que dirigía José Antonio Fernández de Castro. Vivo la trayectoria del minorismo.

En 1927, soy de los primeros encarcelados por Machado. Paso todo el verano tras de las rejas. Pienso, en aquellos días, que estoy "quemado". Cada vez que ocurra algo, volverán a encarcelarme. Estaba vigilado y bajo fianza. Decido largarme a París en la primera oportunidad.

¿Por qué París? Había una razón práctica en ello. El franco estaba muy bajo. Un joven podía vivir holgadamente allí con una entrada mensual de 80 pesos. Y eso lo podía sacar de Carteles y Social, como corresponsal... Además, ya conocía el francés, y estaba ansioso de asistir, de cerca, al desarrollo de las nuevas corrientes artísticas y literarias.

Pero como gozaba de libertad bajo fianza, no me daban el pasaporte. Mi partida hubiese sido, legalmente, una fuga... En eso, en marzo de 1928, organiza Machado un cacareado y suntuario Congreso de la Prensa Latina en La Habana, para conseguir publicidad, en Europa, para su régimen ya algo desprestigiado... Para desgracia suya, venía entre los periodistas un joven poeta surrealista, Robert Desnos, enemigo nato de tiranías, que me venía recomendado... Expuse a Desnos mi problema. Este ideó un plan de fuga: el día del embarque, yo me presentaría muy poco antes de la salida del buque (El Espagno) llevando sus distintivos y credenciales de periodista francés. Me metería a bordo... él llegaría después, y cuando le pidieran, en la pasarela, sus distintivos y credenciales, armaría un escándalo diciendo que se le habían perdido. (Estos distintivos consistían en un botón, una escarapela y una tarjeta que, por suerte, no llevaba la fotografía del beneficiario.) Así se hizo.

Claro que quedaba la dificultad principal: no tenía pasaporte para desembarcar. Pero Mariano Brull estaba en París. En su calidad de diplomático garantizó mi persona. Y desembarqué en Saint-Nazaire, saludado por las autoridades, que debieron creer que yo era un personaje sumamente importante.

Yo era bastante buen pianista a los 14 años. La música me apasionaba, y hasta había compuesto un poco. Había estudiado con mi madre, bajo los consejos de mi padre, que fue violoncellista antes que arquitecto, y hasta recibió, en su adolescencia, algunas lecciones de Pablo Casals.

En París comencé por perfeccionar mis estudios musicales (técnica, instrumentación, etc.).

Ya había escrito los libretos de dos ballets en colaboración con Amadeo Roldán: La Rebambambamba y El milagro de Anaquille. Pero, decididamente en cuanto a labor creadora, me sentía más atraído por la literatura que por la música.

Orientado por Robert Desnos, no tardé en convivir de lleno con el grupo de los surrealistas. Mis amigos de aquellos primeros años parisienses fueron los surrealistas más notorios (todos se hicieron famosos desde entonces): Michel Leiris, Georges Batailles, Raymond Queneau, Luis Aragon, Paul Eluard, Robert Desnos, el pintor Masson, Antonín Artaud (soy responsable de su viaje a México).

Con Breton, figura principal del grupo, tuve tratos, pero nunca nos llevamos bien. Me invitó a colaborar en la revolución surrealista, pero nunca hice nada por verme en esa publicación. En cambio, colaboré desde el principio en las revistas nuevas: Bifur, Documents,

Cahiers du Sud, etc. Mi primer artículo publicado en Bitur se vio reproducido, a los pocos días, en primera página del diario Comedia, y traducido al alemán para una revista berlinesa, titulada Montag Morgen. No era un mal comienzo para un joven cubano de 23 años.

Se me olvidaba contarle que, antes de mi encarcelamiento, había estado en México (1926). Allí me hice amigo de Diego Rivera (que todavía me escribió una tarjeta, pocos días antes de su muerte). También de Orozco, de Carlos Chávez, y de los poetas jóvenes de entonces: Novo, Villaurrutia Pellicer, Ortiz de Montellano, etc.

En París, mis mejores amigos cubanos eran Abela, Eliseo Grenet, Lydia Cabrera, Moisés Simons y, sobre todo, Alejandro García Caturla, verdadero hermano. Y algunos que continuamente pasaban algún tiempo a orillas del Sena. De latinoamericanos: Miguel Angel Asturias y Arturo Uslar Pietri. También el poeta mexicano Maples Arce.

De franceses no surrealistas: León Paul Fargue, que fue para mí un verdadero maestro; de españoles: Alberti, Bergamín, en espera de García Lorca a quien conocería en Madrid más tarde, y al cual me unió, desde el comienzo, una real amistad.

De compositores, casi todos. En primer lugar, Héctor Villa-Lobos, con quien sigo en estrechas e ininterrumpidas relaciones desde entonces; Darius Milhaud, que puso música a unos textos míos: Arthur Honegger, el autor de "Juan en la hoguera", y muchos más.

Pronto me hice amigo del entonces principiante actor Jean Louis Barrault, para quien cometí mi único pecado de compositor. Escribí para él la música escénica de una "Numancia" (de Cervantes) que se representó durante varias semanas en el Theatre Antoine de París. Barrault conserva un tan excelente recuerdo de esa partitura, que quiere utilizarla en una próxima reposición de "Numancia".

1931-1933. Años de hambre. Machado había cerrado varios periódicos ("El Excelsior", entre otros) que me tomaban colaboraciones en La Habana. Social dejaba de publicarse. Carteles había tenido que rebajarme el precio de las colaboraciones.

Cierto es que, durante un tiempo, me había defendido muy bien con la edición de una revista en castellano, Imán, de la que era director Elvira de Alvear. Pero ésta tuvo quebrantos de fortuna y quedó prácticamente arruinada.

Conocí el hambre -el hambre hereje. La miseria de no tener ya zapatos ni un traje decente que ponerme. Pasé varios meses alimentándome casi exclusivamente de leche, chocolate y pan. Estaba transparente. Debía 14 meses de hotel. Tenía que lavarme la única camisa por la noche... y no me arrepiento de la prueba. Me acostumbré a considerar con cierta indiferencia los percances de tipo exclusivamente material.

Fines de 1933. Realizo, por fin, mi sueño de ir a Madrid. Salgo para España sin dinero suficiente para pagar el pasaje de vuelta. Pero en mis maletas llevaba el manuscrito de una primera novela afrocubana, **Ecué-yamba-o**. Tengo la suerte de que Luis Araquistáin y Julio Alvarez del Vayo me la tomen para su editorial España. Eran 500 pesetas, con las cuales pude regresar a

París.

Ecué-yamba-o, novela primeriza, inspirada en mis años de vida rural, tiene buenas páginas. Pero le hace daño el hecho de que me creía obligado a adoptar un cierto tono "vanguardista": metáforas hoy trasnochadas, símiles mecánicos, etc. La típica novela ambiciosa y malograda del escritor aún inseguro de sus propios recursos. La crítica francesa, sin embargo, le fue muy favorable (artículos de Miomandre, de Brion). Marinello escribió un ensayo sobre ella. Ahora me la quieren reeditar, en México, pero me opongo a ello por el momento. Soy enemigo de "tomificarme" (de añadirme tomos) mediante la publicación de cosas juveniles o recopilaciones de artículos. Además (lo de siempre, cuando se agarra uno demasiado al documento), es novela llena de contingencias sociales que han dejado de ser actuales en Cuba. (problema de la importación de braceros haitianos, etcétera).

Fines de 1933. Robert Desnos (mi providencia de siempre) ha empezado a trabajar en la radio francesa. Me confía la dirección de unos programas, en los cuales resulto de una eficiencia total. Ascensos sobre ascensos. En pocos meses paso a ganar la suma (mirífica entonces, sobre todo para un extranjero) de 5.500 francos al mes.

Paso a la dirección artística de una firma grabadora de discos: Foniric. Allí tengo la oportunidad de dirigir grabaciones estelares: "La princesa Malena", de Maeterlink, en colaboración con Antonín Artaud, Robert Desnos y Kurt Weill (el autor de "La ópera de tres centavos"), y, sobre todo el "Cristóbal Colón" de Claudel, con Ludmila Pitoeff, y en estrecha colaboración con Paul Claudel, etc. Así hasta comienzos de 1933.

Mis amigos de París me planteaban siempre el problema de escribir en francés. "Tienes las editoriales abiertas" -me decían. Un cuento mío, escrito en francés, "Historia de lunes", publicado en Les Cahiers du Sud, había tenido extraordinario éxito... pero me ocurría algo raro: no sentía el francés como idioma literario. Y aunque vivía espléndidamente en París, en un apartamento sobre el Sena que mis amigos de aquella época recuerdan aún como un sitio excepcionalmente agradable, siempre me sentía en París como un turista. Para mí, aquella vida sólo era de tránsito. Mi destino era regresar a Cuba y fijarme definitivamente en mi patria. Cuba se acrecía ante mis ojos: tenía una tremenda nostalgia de ella, y más después de haber pasado en La Habana mis vacaciones del año 1936.

Por lo demás, escribía muy poco. El trabajo de los estudios (que me revelaba una nueva técnica) rodeado de gente sumamente interesante, me llevaba todo mi tiempo... Sin embargo, tenía hechas las cien primeras páginas de una novela que quedó sin terminar. Hice el libreto de una ópera de cámara, "Manita en el suelo", para Alejandro García Caturla.

Pero la verdad es que aún nome había hallado a mí mismo. Y sin embargo llevaba ya, en la cabeza, los elementos de los libros que habría de escribir más tarde. Soñaba con América, con la selva virgen... y lo que es más extraordinario, con una gran sabana que aún no se había descubierto. Mandaba artículos a Carteles. Lo

poco que escribí en aquellos años, lo hice en castellano.

A comienzos del año 1939, sin motivo alguno, pues vivía mejor que nunca en París, me resolví a dejarlo todo para regresar a Cuba. Después de pasar algunas semanas en Nueva York, llegué a La Habana a fines de julio... En el acto fui nombrado co-director de la estación C.M.Z. del Ministerio de Educación. Quería ponerme a escribir en serio. Pero tenía que ganarme la vida, y más ahora, que me había casado con Lilia Esteban, a quien había conocido en El Cotorro, donde su padre tenía una gran finca. Yo la conocía desde niña. Le llevaba muchos años.

La radio de Cuba, ya saben lo que es. Una labor agotadora, constante, sin límites de horas de trabajo... Total, para nada. Empecé a detestar la radio, aunque me llevaba todos los Oscar por mis programas, que eran los mejores pagados. Había que encontrar una nueva solución para ponerme a escribir.

Y aquí se sitúa un episodio de capital importancia para mi vida literaria. Una noche, en que volvía de la C.M.Z., escribí, de un tirón, en cinco horas: "Viaje a la semilla". Fue para mí como una fulgurante revolución: había encontrado mi manera de narrar. Publiqué el cuento en una plaquette a 100 ejemplares, en Ucar, García y Cía. (Hoy "Viaje a la semilla" figura en mi reciente volumen titulado "Guerra del tiempo". Ha sido reproducido en varias antologías -una de ellas publicada en Bolivia- y fue traducido recientemente al italiano, junto con "Semejante a la noche", otro relato.)

1944. Voy a México. Allí Daniel Cossio Villegas nos convoca a Manach, a Ichaso y a mí, a las oficinas del Fondo de Cultura Económica. Nos encarga: a Manach, una historia de la cultura cubana, a Ichaso, una historia del periodismo: a mí, una historia de la música cubana...

Mi trabajo era difícilísimo, pues no había nada escrito, prácticamente, sobre la materia. Se decía, incluso, que nada se había hecho, en Cuba, antes del año 1800 en cuanto a música.

Me puse a trabajar. Revolví los archivos de nuestra Catedral. Me fui a Santiago de Cuba, donde encontré, en un armario abandonado, más de cien partituras coloniales de compositores cubanos del siglo XVIII -uno de ellos genial: Esteban de Salas. Salvé todas aquellas partituras, roídas por las cucarachas, mandándolas a transcribir y copiar. Y en 1946, en la colección Tierra Firme, se publicaba mi volumen "La música en Cuba"... Fui, de los tres, el único en haber cumplido el encargo de Daniel Cossio Villegas. (El trabajo de ellos hubiera sido facilísimo, en comparación con el mío.)

1945. La radio me tiene literalmente copado. En eso viene a La Habana, especialmente para contratarme, un escritor y publicista venezolano, Carlos Eduardo Frías, director de una empresa (ARS) que ha llegado a ser, hoy, la más grande de América Latina. Me promete un trabajo que podrá dejarme muchas horas libres para escribir. Renuncio a mi puesto en la C.M.Z. y voy a Venezuela, por un tiempo de prueba de un año. Viendo que aquí, por fin, podría trabajar, me quedé... hasta ahora.

Empiezo a escribir una voluminosa novela inédita, "El clan disperso". Historia de mi generación... Pero faltándome poco para terminarla, me digo que eso de

"novelas de una generación" es algo ya muy manido en América, y que es tema que tiende a desactualizarse muy pronto, teniendo solamente, además, un valor local... Dejo el manuscrito, empiezo a escribir "El reino de este mundo" Se publica en México un año después. Tiene, en Venezuela, un formidable éxito de crítica. La mando a Roger Caillois, director de la colección La Cruz del Sur de la editorial Gallimard de París. Y, pocas semanas después, recibo un contrato para la edición francesa del libro, con opción para tres libros más.

Hasta entonces había viajado mucho: México, Francia, España, Bélgica, Holanda, Estados Unidos, Las Bahamas, Haití (1943), a donde fui con Louis Jouvét, México nuevamente (1944)... Pero me faltaba realizar mi gran sueño: conocer la selva virgen, la naturaleza del génesis. En 1947 volé a la gran sabana, remontando luego todo el Orinoco en un avión del Servicio de Cartografía de Venezuela. Lo que vi desde el cielo me impresionó tanto que, al año siguiente, volví a remontar el Orinoco, pero esta vez en chalana, botes y, al final, en piraguas indias. En ese viaje concebí "Los pasos perdidos". A partir de ese momento, los acontecimientos de mi vida literaria se aceleran. Publico "Los pasos perdidos" en México (comprueba la fecha por el Copyright, pues te escribo desde la oficina sin tener mis tomos a mano) y este libro recibe los máximos elogios de la crítica continental. Inmediatamente se procede a la versión francesa, pero esta vez son dos editoriales las que se disputan el libro.

Nombro agentes míos en Nueva York a Navis Molntoch y Elizabeth McKee, que empiezan a moverse. Recibo un contrato Gollancz para edición en Londres (en inglés). "El reino de este mundo", en francés, es un éxito de crítica enorme (1955). No puedo alojar en un álbum todo lo que se publica. El libro es señalado como el mejor libro del mes de setiembre por la sociedad de lectores de Francia. A fines de año, en una encuesta promovida por el periódico France-Express, entre trece de los mejores críticos, mi novela es proclamada uno de los 25 libros más importantes del año. En noviembre voy a París. Gallimard me recibe con los primeros ejemplares de "Los pasos perdidos" (en francés el título elegido fue "Le partage des eaux" -la partición de las aguas- porque el título "Les pas perdus" había sido ya utilizado por André Breton).

El 30 de diciembre, Maurice Nadenau, en France Observateur, me consagra una página entera. Después, un éxito de crítica que supera todavía el del libro anterior. Mi editor me ordena una inmediata reimpresión. Todas las librerías arman vitrinas especiales con ejemplares de la novela y fotografías alusivas al lugar de la acción. La Sociedad de Lectores de Francia vuelve a seleccionarme: otra vez en primer lugar... Pero detrás de "El juego de abalorios" de Hermann Hesse, que acababa de ser traducido, por vez primera, al francés.

Todos mis amigos de antaño, ya famosos, me acogen como si el tiempo no hubiera pasado. Un solo motivo de tristeza en todo ello: la ausencia de Robert Desnos, muerto en el campo de concentración de Terezin (Checoslovaquia) al final de la guerra. Hoy hay una placa en la puerta de la casa donde vivió. Fue un auténtico héroe de la Resistencia.

A comienzos de julio de 1956 recibo un cable de

Dionys Mascolo, jefe de las ediciones extranjeras de Gallimard: "sus amigos se alegran de poderle anunciar que acaba usted de ganar el premio del mejor libro extranjero del año". Hasta aquel momento, solo 7 escritores habían ganado ese premio para ellos: Par Lagerkvist, Premio Nobel, y Miguel Angel Asturias con "El señor presidente".

Los otros: Niko Kazantzaki, Vasco Pratolini, y no recuerdo los demás. Tomo el avión de la Air France nuevamente. Al llegar a Orly, fotografías, entrevistas, etc. Gran cocktail para darme el premio. Otro cocktail en la editorial Gallimard. Banquete ofrecido por el jurado (trece críticos), etc. En el acto, Gallimard me hace firmar un contrato para "El acoso" (no terminado aún), y sin saber nada del original (que estaba en Caracas) me adelanta sin pedírsela una fuerte suma sobre mis derechos futuros. Me encarga, además, un largo trabajo para la Enciclopedia de la Pléyade, sobre la música latinoamericana.

Noviembre de 1956: cinco ediciones de "The lost steps" se agotan en Londres en el transcurso del mes.

Edit Sitwell, la poetisa nacional de Inglaterra, escribe estas líneas que mi editor habría de estampar luego en todas las fajas: "A.C. es, sin duda alguna, uno de los más grandes escritores vivientes". Priestley publica un artículo sensacional en la prensa de Londres. Todos los periódicos responden: Manchester Guardian, London News, etcétera. Priestley es invitado a dar unas conferencias en la Universidad de Lima. Una de las tres sobre "Los pasos perdidos" (lo supe por la Prensa Asociada, cuyo cable se publicó en todas partes).

Se publica la edición norteamericana en la Casa Knopf. Gran éxito de crítica: Time, New York Times, Saturday Review, New York Herald, etcétera (la edición de Knopf tiene portada de Paul Rand). Se prepara la edición norteamericana (primorosa, por cierto) de "The kingdom of the world". Entré en la columna del New York Times de posibles best-sellers. No sube, sin embargo. Pero la crítica es tan tremendamente favorable que en el mismo periódico se publican dos columnas, y un anuncio de la editorial en el Herald, donde citando fragmentos de las críticas, dice: "La crítica ha dicho de A.C. lo que sus mismos editores no se hubieran atrevido a esperar".

Firmo contratos de edición para Suecia y Noruega (ya publicadas), Holanda, Finlandia, Alemania (Piper Verlag), Italia y Yugoslavia (Nolit). Unos para "Los pasos perdidos", otros, para las dos novelas.

El 10 de diciembre, hallándome en el Nacional escribiendo mi columna diaria, recibo un cable de Tyrone Power interesándose por la adquisición de los derechos cinematográficos de "The lost steps", película que será distribuida por Artistas Unidos.

Mayo de 1957: Tyrone Power me invita a México para hablar de la película. Pasamos una semana en eso.

Y como no me interesa hacer el script personalmente, a pesar de las grandes ganancias que me traería (por no retrasar la elaboración de otro libro en camino), se confía el trabajo al mejor guionista de Estados Unidos: Irwin Shaw. (Por cierto, ya recibí el script: primer estado. Por lo demás, ya cobré lo que debía recibir por la película.)

Noviembre de 1957: se publica "El acoso" en París, bajo el título de "Chasse a l'homme". Otro publica toda la segunda parte, encabezando un número de su revista de

Tomms Modernes.

Olvido decirte que largos fragmentos de "Los pasos perdidos" se publicaron en Les Lettres Nouvelles, de París, y en el New World Writting, de Nueva York.

Enero de 1958: firmo contrato con la Compañía General de Ediciones, de México, para la edición y reedición de todas mis obras.

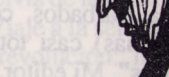
Junio: se publica mi primer libro en esa casa: "Guerra del tiempo". El tomo comprende "El camino de Santiago", novela breve (de lo más reciente que hice), cuya acción transcurre en Flandes, España y Cuba en el siglo XVI. Es uno de mis relatos predilectos. Además, "Viaje a la semilla", "Semejante a la noche" y "El acoso". Dos de esos relatos, ya te lo dije, están traducidos al italiano.

Setiembre de 1958: 25 mil ejemplares de "El reino de este mundo" son vendidos en el Festival del Libro, en Lima. Solo Neruda y Gallegos alcanzaron, conmigo, semejante tope de venta. Regreso de mis vacaciones en la isla Barbados, con una amplia novela (más de 550 páginas) casi totalmente terminada: "El siglo de las luces". Mi editor en Londres le prepara un lanzamiento fenomenal para cuando esté traducido. Knopf está interesadísimo por ella en Nueva York. La edición francesa, asegurada de antemano. Veremos...

Y hasta aquí, la historia de un escritor cubano que no ha querido ser más que un escritor. Ni político. Ni negociante. Venezuela es un país donde cualquiera hace fortuna. Quiero hacer mi obra. Nada más. Hallar un significado a mi existencia en la realización de una obra. Tengo la inmensa suerte de tener una mujer que piensa exactamente como yo. Toda mi existencia es una constante tensión hacia un mismo objetivo: la obra. He vencido el handicap que parecía agobiar a los escritores latinoamericanos frente al mercado mundial. Soy acaso el primero en haberlo logrado en tan amplia escala.

¿Credo estético? Des-exorcizar la novela latinoamericana. Universalizarla, pero a base de asuntos y ambientes latinoamericanos. Los localismos cumplieron una función necesaria. Pero pasaron. La novela nativista nos ha dado muchas obras buenas. Hay, por lo tanto, que rebasar esta etapa. No me interesa ya un velorio aldeano para observar tipos y costumbres. Lo que me interesa es el concepto que se tiene allí de la muerte. Dignificar nuestros mitos, y elevarlos a la dimensión de los mitos universales, confrontándolos con ellos.

En la edición de 1952, cinco ediciones de "The Lost Tapes", se agotan en Londres en el transcurso del mes. En 1953, la poesía nacional de Inglaterra, escribe estas líneas que un editor habita de comprar luego en todas las librerías "A.C." es un libro al que uno de los más grandes escritores y temas "Poesía publica no arte no nacional en la poesía. Poesía publica no perdonar resplandor".

[illegible]

1945. La radio me tiene literalmente copado. En el
vive a La Habana, especialmente para controlarme, un
escritor y publicista venezolano, Carlos Eduardo Frías,
director de una empresa (ARS) que ha llegado a ser, hoy,
la más grande de América Latina. Me promete un trabajo
que podrá dejarme muchas horas libres para escribir.



"Algún día brillará para todos un sol desconocido"(*)

Tomás Borge

Fuí capturado el 4 de febrero de 1976, a las 22 horas, después de un encuentro armado con agentes de la Oficina de seguridad y un patrulla del BECAT, en el que disparé mortalmente contra un Oficial de la Guardia Nacional y donde la compañera MILDRED ABAUNZA fué asesinada; MILDRED no tenía más armas que sus convicciones revolucionarias.

Fuí llevado a la oficina de Seguridad, cuartel ubicado en la Loma de Tiscapa, que era: antes del terremoto que destruyó Managua en diciembre de 1972, la Casa Presidencial. Al llegar a dicho cuartel, se me puso una capucha de dril azul, el Oficial de turno ordenó que me desnudara mientras me golpeaban y me esposaron. Poco después, el mismo Oficial me preguntó el nombre; cuando se lo dí su silencio fue elocuente. Quedó, sin duda asombrado que un miembro de la dirección Nacional del F.S.L.N. hubiera caído al fin en manos de las autoridades represivas.

Dar mi nombre significó un largo desfile de individuos, posiblemente Oficiales, que llegaban a verme con el propósito de identificarme y para disfrutar, seguramente de la victoria lograda. Uno de ellos dijo: "El es, Yo fui su compañero de estudios en el Instituto de Matagalpa".

A pesar de que no lo veía a causa de la capucha, pude adivinar una sonrisa de triunfo en sus labios. No era para menos; desde hacía varios años era buscado afanosamente por los organismos de Seguridad del Estado Somocista.

En los días anteriores a mi captura, había trabajado intensamente en constante movilidad, para reorganizar el regional de Managua.

Esta movilidad afectaba seriamente nuestras medidas de seguridad, cuestión que a la postre condujo a mi captura.

Seis o siete horas después, probablemente ya de día, se inició el interrogatorio. Yo estaba desnudo y esposado a una argolla incrustada en la pared. Ordenaron que me sentara. Desde ese instante preguntándome sobre las actividades del F.S.L.N.

Inicialmente se interesaron por lo que nosotros llamamos "Casas de Seguridad", es decir los lugares donde se refugian nuestros compañeros clandestinos. Yo, por supuesto, sabía donde se refugiaban CARLOS FONSECA, Secretario General del F.S.L.N., PEDRO ARAUZ, uno de los más importantes dirigentes sandinistas, numerosos cuadros dirigentes, intermedios y gran cantidad de militantes clandestinos. Una de mis mayores satisfacciones fué la de saber posteriormente que CARLOS ordenó que ninguno de mis compañeros se moviera de sus refugios, confiando plenamente en que yo callaría.

Los oficiales que me interrogaban, trataban de persuadirme de que ya podía señalar direcciones de "Casa de Seguridad", que ya podía hablar sobre los refugios de los compañeros clandestinos puesto que, según decían ya había pasado suficiente tiempo.

"Ya les díste un margen holgado de seguridad", me decía el oficial -cuya voz empezaba a serme familiar y quien a la postre fue quien fundamentalmente se hizo responsable de mi caso;

Yo sabía que aquello era falso, independientemente de

que lo más importante era conservarme fiel a los principios revolucionarios.

Durante los 15 o más días que duraron las golpizas, no me molestó mayor cosa el intenso frío de aquel cuarto, ni el ruido monótono producido por el aparato de aire acondicionado. Me golpeaban constantemente, turnándose los agentes y oficiales. No hubo parte del cuerpo donde no me golpearan, incluyendo la cara y los testículos. Me fracturaron dos costillas por lo menos, fracturas que fueron fuente de un dolor imposible de describir, ya que ponerme de pie, estornudar, toser y hasta respirar me producía un agudo dolor en el costado izquierdo. Traten de imaginarse el dolor producido en la región afectada cuando era nuevamente golpeado por aquellos hombres.

Durante ese tiempo no dormí, o si dormí debió de haber sido en los breves minutos que me dejaban en paz. Alimentos, por supuesto, no se me dió ninguno y el agua racionada a un vaso cada 24 horas. A pesar que perdí la opción del espacio, llevaba un cálculo mental de las horas transcurridas porque los agentes encargados de la vigilancia se turnaban cada seis horas. Lo que no pude determinar jamás, durante ese tiempo, era cuando era de noche y cuando de día. Como el día en que me capturaron no había ingerido prácticamente ningún alimento sólido por razones de trabajo, y como dije, no me proporcionaban comida, no tuve necesidad de evacuar más que el agua que ingería. No me permitían ir al servicio higiénico. Me orinaba en el piso durante las golpizas. El agente limpiaba el piso al iniciar y al finalizar su turno, con Pine-sol y rociaba el lugar con desodorante ambiental.

Cuando terminó este primer período me llevaron a un calabozo. Me pusieron las esposas y me aferraron a los barrotes de la reja. Sin embargo, había un sucio colchón y por primera vez pude acostarme. No sé cuantas horas dormí. Cuando desperté, aún cuando entraba una miserable cantidad de luz, me di cuenta que era de día, tenía hambre atroz; un hombre se acercó y me llevó una bolsa plástica que contenía una ración de arroz y frijoles revueltos, que en nuestro país se llama "gallopinto". Unos segundos después, cuando me llevaba a la boca el primer bocado, se acercó otro hombre y me arrebató la bolsa. No me molestaron ese día. Por la noche el agente ordenó que me pusieran de pie. Así permanecí hasta el día siguiente. Serían alrededor de las siete horas (7a.m.) cuando me llevaron de nuevo al cuarto con aire acondicionado. Me llevaron a empellones, raspándome contra el muro de piedra de un estrecho pasillo, como lo harían siempre en el futuro, y seguí de pie; a las nueve, aproximadamente, llegó el Oficial que me interrogaba. No me golpearon. Desde ese día ya solo recibiría golpes dos o tres veces al día, lo cual constituía un gran descanso. Siempre me los daba uno de los agentes. Otro de ellos me insultaba, pero muy pocas veces me golpeaba; un tercero, no me golpeó ni insultó nunca y era el único que me daba de beber agua. Dos o tres veces el agente que me golpeaba me daba de beber acatando instrucciones del oficial y en todos los casos escupía ostentosamente el agua. Era tan intensa la sed, que yo me la bebía. Con la esperanza de

que en aquel hombre hubiera algún vestigio de sentimientos humanos, yo suponía mentalmente que escupía el agua por la creencia supersticiosa de que al beberme yo su saliva, podría él apoderarse de los secretos que no podrían obtener por medio de la violencia.

En esta nueva etapa, la tortura consistía en permanecer de pie, soportando durante el día el frío intenso. Aún no me molestaba demasiado el ruido del aire acondicionado. Por la noche me llevaban generalmente a empujones y a golpes al calabozo donde continuaba de pie. Así permanecí por espacio de un mes aproximadamente. Cada tres días me daban una bolsa de comida, una pequeña ración de arroz y frijoles y me dejaban dormir por la noche unas 4 ó 5 horas. Cuando el agente que me golpeaba más frecuentemente estaba de turno, tenía que ponerme en posición de firme y con la mano libre levantada, el codo doblado a la altura de la cintura. Si le tocaba llevarme la comida me la tiraba diciéndome siempre "tomá perro". Siempre se negó a proporcionarme agua. Los pies se me pusieron monstruosamente hinchados. Cuando la inflamación empezó a reventarme la piel me dejaron descansar cerca de tres días durante los cuales todas las tardes llegaba el oficial responsable del interrogatorio y me preguntaba religiosamente -¿Vas a hablar?- Este Oficial que yo sepa, solo me golpeó en una ocasión: dos golpes de Karate en la parte superior del estómago, dados sin mucha convicción, pero que fueron muy dolorosos por las costillas fracturadas.

A la insistencia suya yo respondía:

-":Nada tengo que decir":

-Entonces el decía:

-"Vas a empeorar tu situación".

Me decía que, si así lo deseaba, me darían papel y lápiz para que relatará mis actividades y respondiera un cuestionario. Quien a la postre me convenció de esto último fué el agente que nunca me golpeaba, quien se ofreció a llevarme una carta a donde yo quisiera.

Caí en la trampa. Acepté el papel y el lápiz y envié una nota a la prima de mi compañera JOSEFINA. Lo que yo quería a toda costa, era dar a conocer que estaba vivo. Al día siguiente, después de responder como mejor pude las preguntas del cuestionario- escribía muy incómodo con una mano, ya que la otra estaba sujeta con las esposas a los barrotes de la puerta, me llevaron al cuarto frío. Fué el día en que el Oficial que me interrogaba, me golpeó. El agente, por supuesto, le había entregado la nota que yo ingenuamente le confié, con la promesa de que le darían 500 córdobas. Con la mano derecha levantada -así me lo ordenó el oficial, al estilo hitleriano, me hizo contar a gritos durante unas seis horas. Me negué a responder a sus preguntas. Regresé al calabozo y el Oficial me dijo: -"Estás muy débil, te dejaré descansar".

Esa noche me llevaron comida buena y abundante. El oficial dijo, dirigiéndose a los agentes "Desde mañana delen de comer los tres tiempos".

A partir de ese día me dieron los tres tiempos de

comida: "gallopinto" por la mañana, muy agradable; arroz y frijoles, mal cocinados con tortilla de maíz, a medio día y por la tarde. La ración exigua me mantenía en una constante situación de apetito. En estos momentos, al escribir estas líneas, se me hace agua la boca recordando aquella comida ya que tengo 36 días de no comer por estar en huelga de hambre junto con el resto de los reos sandinistas.

El oficial llegaba como siempre, a hacerme preguntas de rutina a la que hoy se negaba a responder. El me decía: "Tu situación va a empeorar"

Un día de tantos, después de no visitar el cuarto con aire acondicionado durante más de una semana, me llevaron -cosa rara- sin violencia. Me extrañó ver sobre el ladrillo una colchoneta. Después de esposarme, como de costumbre, a la argolla, el agente cerró la puerta. Sentado y con la espalda reclinada a la pared esperé varias horas a que llegara el oficial. Nadie se apareció. -Bruscamente se abrió la puerta y me tiraron desde fuera, una bolsa de comida. Pasó un día, dos, tres, cuatro, una semana. La puerta solo se abría tres veces al día para tirarme la bolsa de comida y una vez más, cerca de las 19 horas, para llevarme al inodoro vecino. Nunca pude evacuar a esa hora, ya que, no sé por qué maldita cosa, los deseos de defecar los tenía por la madrugada. Esto ocasionaba la ira de los agentes, ya que me veía obligado a realizar tan enfadosa tarea en una bolsa plástica, y como el cuarto frío siempre estaba cerrado, es de suponerse el mal olor penetrante que provocaban aquellos residuos. Dos o tres veces el agente que me golpeaba vomitó en mis narices.

El problema básico para mí es que aquello significaba golpes que reavivaban el intenso dolor de las costillas. En las 24 horas de cada día permanecía fuera del cuarto únicamente los 2 ó 3 minutos que pasaba en el inodoro. El resto del tiempo tenía que soportar el frío intenso (recuérdese que estaba desnudo), el ruido del aire acondicionado, monótono, penetrante, agudo, enloquecedor y el aislamiento total. Así permanecí 6 semanas. Fueron para mí, los días más duros. A la semana, deseaba que llegaran a interrogarme, aunque eso significaba nuevas sesiones de golpes. Este anhelo, cuando pasaban los días se fué haciendo más agudo. A las dos semanas empecé a oír voces extrañas y golpes en la pared. Me daba cuenta que aquello era producto de mi imaginación y eso me tranquilizaba un poco. Una extremada sensación de angustia se tornaba a cada hora, más áspera, hasta apoderarse de todo mi ser.

Aún me dolía todo el cuerpo y eso me hacía recordar el intenso dolor físico que me había parecido insoportable en los días posteriores a las golpizas. Recordaba nítidamente que no había un solo pedazo en la piel que no me doliera y como entre nieblas miraba las huellas de los golpes en las piernas y muslos. La capucha no me dejaba ver el resultado de los puntapiés en los brazos, el estómago y el tórax. Cosa extraña: añoraba aquellos golpes que quizás hubieran tenido la virtud de separar de mis sentidos, aquel frío intenso, y, sobre todo, el

insoponible zumbido del aparato de aire que penetraba en mi cerebro como un cuchillo. Para soportar aquel suplicio, hilvanaba sueños... imaginaba a Centroamérica unida, surcada de amplias carreteras; ciudades universitarias llenas de gente alegre, de laboratorios y amplias bibliotecas; haciendas populares de ganado con decenas de miles de cabezas, fábricas de leche y niños sonrientes, ágiles y generosos; ejércitos de obreros y campesinos construyendo invulnerables fortificaciones para defender a la patria. Soldados enemigos y agentes de la seguridad prisioneros y tratados con respeto.

Imaginaba a CARLOS FONSECA, viendo con sus ojos miopes y azules a nuestro pueblo desde una tribuna de madera levantada en uno de los extremos de una multitud delirante y feliz que gritaba su nombre. (La angustia retornaba una y otra vez. Yo la rechazaba con un ademán enérgico e inútil).

Lo más terrible, tal vez, era no saber cuando terminaría aquella insoponible situación.

Frecuentemente me sorprendía hablando solo; algunas veces hacía un enorme esfuerzo para analizar objetivamente la situación. En verdad, lo que más me angustiaba era no saber nada sobre la suerte de mis compañeros.

Me habían capturado una gran cantidad de papeles, escritos: Cartas, direcciones y mi agenda de trabajo. Yo ignoraba qué provecho había obtenido el enemigo de esos papeles. No recordaba con exactitud con qué papeles andaba y no podía precisar todos los detalles de la agenda, todo lo cual me sumía en mar de conjeturas. Me reprochaba constantemente el imperdonable descuido de andar con todos esos documentos. Muchos meses después me di cuenta que las consecuencias de aquellos papeles había sido infinitamente menos grave de lo que yo, en aquella situación, imaginaba.

Hice cálculo de los días que faltaban para que me sacaran de aquel encierro insoponible. Ocho días: 192 horas, e iniciaba una cuenta regresiva, siete días 168 horas, un día: 24 horas. Al finalizarse el plazo me daba otros ocho días.

Una mañana me bañaron con una manguera y me dieron ropa; por la noche me llevaron de nuevo al calabozo. A la mañana siguiente me llevaron de nuevo al cuarto frío, pero sentado en una silla y con la puerta abierta. Bajaron el volumen del aire acondicionado y mejoraron la alimentación. Café con gallopinto por la mañana; arroz, carne, frijoles a medio día y por la tarde a veces queso o guiso y en alguna ocasión huevo cocido. Mejoró también, sin ser cordial, el trato de los vigilantes. Desconfiando, tenía que estar vigilando la gratitud que me envolvía con un suave calor, cuando alguien llamaba por mi nombre, sin aquel acento de odio y prepotencia de los días pasados.

A principios de mayo, calculo, retornó la hostilidad sin

ninguna explicación aparente. Volvieron a darme mala comida y a racionarme el agua, pero ya no me golpeaban. Poco después descifré la razón de aquel cambio. Había sido detenido un muchacho que me sirvió de guía y de chofer durante algún tiempo en la ciudad de Managua. Este muchacho, de origen burgués, habló todo cuanto sabía, lo que puso en evidencia gran parte de lo que yo había callado. Las confesiones de este muchacho originaron una masiva represión que hizo un serio daño al regional de Managua y que afectó negativamente a otros regionales y el trabajo de la montaña donde lucha nuestro pequeño ejército guerrillero.

Aparentemente, estaba a punto de ser llevado a la Junta Militar de Investigación Permanente que "investiga" las actividades del FSLN. (en realidad ese papel lo desempeñaba la Oficina de Seguridad), pero las declaraciones del individuo mencionado provocaron una oleada de detenciones en cadena que prolongaron mi permanencia en aquel calabozo hasta el mes de Agosto, fecha en que fui llevado a declarar ante la Corte Militar.

Después de declarar fui retornado al calabozo de la Seguridad y mantenido con las esposas puestas, aunque ya no en el barrote. Podía moverme en el calabozo y realizar mis necesidades fisiológicas con mayor libertad. Durante todo el tiempo que permanecí esposado al barrote, además de los dolores producidos, primero por las brutales golpizas y luego por el intenso frío, padecía terribles dolores de origen "posicional" y que me era prácticamente imposible realizar movimientos o cambiar de posición.

Ahora se mejoró notablemente la alimentación y se introdujo un catre. Pocos días después pude ver a mis compañeros en la llamada sala de justicia; verlos, nada más, ya que se me prohibió hablar con ellos. Pude también ver a mi familia.

Todos los reos, después de ser presentados en la Corte Militar, eran llevados a la Cárcel Modelo de Tipitapa, donde disfrutaban de mejores condiciones carcelarias. Cuando comprendí que se tenía la intención de mantenerme aislado y esposado en aquel calabozo, determiné declararme en huelga de hambre. Las esposas, después de unas cinco mil horas de estar con ellas, me fueron quitadas gracias a la valiente denuncia que hizo mi abogado, defensor, Dr. Rafael Córdobas Rivas; y después de más de 50 días de huelga de hambre, se me trasladó a la Cárcel Modelo donde aún permanezco aislado del resto de mis compañeros, encerrado con llave en una celda y sin contacto con ningún ser humano, excepto el soldado que me custodia desde el pasadizo, a quien se le ha prohibido que me dirija la palabra.

En los primeros días después de ser presentado a la mencionada sala de Justicia, se me entregó un ejemplar de la Biblia, supuestamente como material de lectura. Sin embargo, no se me entregaron mis anteojos, sin los cuales se me hace imposible leer y con mayor razón tomando en cuenta la debilidad producida por los largos meses de prisión y sufrimientos psíquicos y físicos.

Mis compañeros, haciendo un esfuerzo heroico, han permanecido más de 40 días en huelga de hambre (yo

llevo 36), demandando otras cosas, pero fundamentalmente mi traslado a la galería donde ellos están. Hasta ahora ha sido imposible, a pesar que dentro de los huelguistas hay dos compañeros tuberculosos y uno con úlcera estomacal.

El consejo de guerra continúa. Nosotros y todo el país conoce los resultados de antemano. Largos años de prisión para la mayor parte de los enjuiciados, entre los cuales hay cuatro mujeres confinadas en la llamada Central de Policía, sometidas a un régimen carcelario sumamente incómodo y penoso.

Hoy, para nosotros y para nuestro pueblo, el amanecer es apenas una tentación. Algún día brillará para todos un sol desconocido, para iluminar la tierra que nos prometieron nuestros héroes y mártires, con caudalosos ríos de leche y miel, donde florecerán todos los frutos, menos el fruto de la discordia, tierra donde el hombre será hermano del hombre y en la que reinará el amor, la generosidad y el heroísmo; y a cuyas puertas nuestro pueblo será un angel guardián que con una espada de fuego, impedirá el retorno del egoísmo, la prepotencia, la soberbia, la corrupción, la violencia y la explotación cruel y agresiva de unos hombres contra otros.

Por eso luchamos, por eso se ha derramado la sangre de AUGUSTO CESAR SANDINO, de CARLOS FONSECA y de centenares de patriotas y revolucionarios Nicaraguenses.

En aras de esos hermosos ideales y por esta tierra heroica y salpicada de sangre, reclamamos a todos los pueblos del mundo una inmediata, constante y valerosa solidaridad

PATRIA LIBRE O MORIR

¡LA VICTORIA SERA NUESTRA!

Nota: Estas líneas fueron escritas a toda prisa, con la amenaza permanente de ser sorprendido y después de 36 días de huelga de hambre.

TOMAS BORGE

*El manuscrito de este documento de Tomás Borge, escrito en la cárcel, fue entregado por su autor a los integrantes de "EL GALPON", cuando ese elenco fue a trabajar a Nicaragua, invitado por el gobierno sandinista, inmediatamente del triunfo ante el somocismo.

Dios en el cielo y el capitán en el barco

Fernando Beramendi 

Amí de chico me encantaba hacer barcos de papel y ponerlos en las corrientes formadas por la lluvia. Era una especie de dios (que todavía no había sido bautizado) vigilando que cada uno de los diminutos buques hechos con hojas Tabaré llegara lo más lejos posible. La mayoría sucumbía, a veces por alguna boca de tormenta, pero ahí estaba yo, dios, para salvar a los navegantes. El hombre siempre juega con el mar. Lo contempla desde alguna azotea, entre el smog y los edificios, o le escribe poemas, pero establece, de alguna manera, una íntima relación con él. Será que el agua tiene tanto que ver con nuestro origen. Por eso José Franco, pescador de toda la vida, dirigente sindical de los trabajadores del mar, afirma que la pesca tiene "ese extraño veneno"...

Tenía 19 años cuando empecé. En realidad mi berretín era ser arquitecto. Pero una vez pisé un barco. Ese día dije: "de acá arriba nadie me saca". Comencé en la Marina Mercante, en barquitos de cabotaje, en los barcos de ultramar y en el viejo Sindicato Unico Nacional del Transporte Marítimo. La verdad es que mi trabajo profesional estuvo siempre unido a la labor sindical y política.

Empecé a militar a los doce años, después de la crisis del Partido en el 55. Me incorporé cuando todavía no se había re-fundado la juventud comunista. Así que soy uno de los fundadores. Entonces estudiaba, recién salía de la escuela. En esa época era difusor de Justicia, el diario comunista, y de revistas soviéticas. Siempre digo que me crié en el Partido y que soy hijo del 16 Congreso.

Entro a la pesca cuando vengo a Montevideo. Por lazos familiares porque mi padre era estibador y dirigente sindical del puerto. Primero comienzo a navegar en el transporte marítimo. Después me vinculo a la pesca, por allá por el año 68. Tenía unos 22 años. En ese momento la industria pesquera era incipiente. El sector estatal SOYP tenía seis barcos, con una actividad bastante dinámica. Y estaba el sector privado, con barcos costeros (muy chicos) que, pomposamente para la época, se les llamaba barcos de altura. La principal especie que se pescaba era la merluza.

Allí comienza el trabajo de organización en el sector de la pesca, que tenía un funcionamiento muy irregular, a través de las tripulaciones del SOYP. En el 69 se produjo la huelga, que culminó con un gran triunfo y avances del punto de vista económico. Pero además se adelantó mucho en la organización. Ahí me ligué aún más al mar.

La pesca tiene un veneno muy interesante. Es una especie de aventura, una especie de albur, sobre todo económicamente (y en aquella época aún más porque eran métodos muy rudimentarios). Por ejemplo, uno salía en un barco. Venía cargado, hasta con pescado en la cubierta. Pero ahí se aprendía que nunca hay que hacer cuentas hasta tener vendida la carga. Porque resulta que los demás barcos también venían cargados y el mercado interno, pequeño, se saturaba. Y al final el "lechuza" (el intermediario) terminaba comprando la carga por mucho menos de los cálculos posibles.

Le llamábamos "lechuza" porque estaba siempre al acecho, tratando de sacar ganancias. Llenaba de orgullo llegar con el barco cargado, con una buena calada. Después podías pasarte un mes o dos sin agarrar un peso pero siempre volvías al recuerdo de aquella calada que dio tanta cantidad. Y cuando ya uno estaba por largar todo y decir "no salgo más a la mar, largo la pesca", se te volvía a dar una calada de aquellas y entonces ese veneno se te va metiendo y no lo deja a uno desprenderse.

PERO ADEMÁS, LA GENTE

Pero además, la gente. El gran valor que tiene todo esto es la gente.

En un barco de altura son unos 16 tripulantes en total. Un barco de costa lleva de diez a doce tripulantes. Esto es según el porte del barco y el tipo de pesca que hagan. Hay

barcos como los atuneros que llevan 22 ó 24 tripulantes. Pero yo hablo de la gente. El pescador aprende con su propio trabajo, la importancia de la solidaridad. En aquella época, era común que si el barco estaba roto y no había posibilidades de salir al mar, y tenía que quedarse en el puerto, en el boliche o a la salida del muelle, uno esperaba ahí y junto con la invitación a la copa siempre iban al bolsillo unos pesos que le permitían llevar algo a la casa. Esto se daba siempre y no era una ley escrita. Es que en la pesca nada se puede hacer solo.

Salíamos de lunes a sábado. De lunes a viernes se pescaba y los sábados se limpiaba y se arranchaba el barco. Arrancar el barco es lavarlo, preparar las cajas, repasar las artes de pesca, dejarlas prontas para volver a salir al mar. Se cobraba el sábado al mediodía y no se salía hasta el sábado por la noche.

A veces se habla del pescador como solitario. Lo que hay que ver ahí es el desarraigo que el pescador tiene respecto a la sociedad. Eso también es producto del trabajo. Podríamos hacer un montón de elucubraciones en torno a esto, a las afecciones psíquicas que tiene ese trabajador como resultado del desarraigo. Pero el problema humano es el que más afecta.

El pescador es muy orgulloso de su trabajo. En la pesca se da, como en la naturaleza, la selección natural. Así le llamo yo. Se trabaja en equipo. Si alguien no camina al ritmo del equipo, la propia gente lo margina. Ahí hay que hacer terrible culto a la guapeza. Y no es un problema de machismo, sino un problema de orgullo del trabajador. Se rinde culto al esfuerzo brindado con generosidad. Alguien que no esté dispuesto a trabajar, alguien, como decimos vulgarmente, que eche para atrás, es hasta despreciado por el trabajador.

Entonces, un grumete que va como aprendiz a bordo del barco si no muestra su esfuerzo para insertarse en el grupo, para aprender, luego no se le hace lo que se llama "la colecta". Por el contrario, si alguien se esfuerza, aunque a veces esté mareado y lo afecte el estado de la mar, los trabajadores sacan de su sueldo el dinero y se lo aportan al aprendiz. Esto se hace siempre con los grumetes. Es una especie de complemento, a pesar de que se ha logrado que los aprendices reciban unos cinco dólares diarios. Pero igual, si se muestra disposición al trabajo se hace la colecta. Es como una tradición. Ni hablar cuando sucede una desgracia o algo por el estilo. O cuando un trabajador tiene necesidad imperiosa de algo. Ahí estamos todos, espontáneamente, dando una mano. Eso es así siempre. Aun cuando la noche anterior se hayan agarrado a las trompadas en medio de una borrachera. Predomina el espíritu de grupo. Y de clase.

QUINCE AÑOS DE VIDA UTIL

¿La familia? Ahí sí se dan problemas. El promedio que estás arriba del barco, cuando es de altura, son unos cuatro días por 24 horas en tierra, por lo que pasás a bordo la inmensa mayoría del año. El hijo del pescador se está criando en las mismas condiciones que el hijo de padres divorciados. La figura del padre está ausente de la casa. Suceden situaciones muy conflictivas. La madre construye una disciplina en la casa, con una serie de normas, y pueden pasar dos cosas: o que el padre sea la permisividad personificada y entonces llega y los gurises

le caminan por encima a todo el mundo y lo que construyó la madre es tirado por la borda. O que el padre llega con su reglamentarismo e imponiendo deberes que crean un rechazo por parte de los niños. Eso afecta mucho también al propio pescador.

El desarrollo de la pesca se basó en la obtención de buenos resultados, aunque esa producción implicará la depredación. Pero además, del punto de vista humano, un trabajador de la pesca tiene quince años de vida útil. Esto está comprobado. Después de ese período se empiezan a sentir afecciones en la columna, problemas reumáticos, estomacales, problemas nerviosos, afecciones a la vista. Desde el punto de vista psíquico tiene un millón de trastornos. Se necesitaba sangre joven para obtener esos resultados, a costa de quince años de vida útil.

Contrariamente a lo que se piensa, el pescador es ávido de lectura, ávido de aprender. Revistas y libros que caen a bordo los lee todo el mundo. Repasan diarios viejos, revistas. Pero leen, leen mucho. No siempre tiene muchos espacios de tiempo pero los que tiene los aprovecha al máximo. Estos se dan cuando la pesca es poca y las noches se prolongan. Es común entrar a un camarote y encontrar leyendo al trabajador.

Otra cuestión que afecta al pescador es que siempre está a la orden, porque puede ser llamado a cualquier hora. Esto hace que a veces estamos durmiendo, y se para la máquina repentinamente. Entonces saltamos de la cucheta, simplemente porque al pararse las máquinas, nos genera un mecanismo de alerta. Además el hacinamiento crea situaciones conflictivas, discusiones, irascibilidad, que poco a poco te va minando el sistema nervioso.

OJO CON LOS PORTONES

Es difícil poder describir verbalmente el trabajo de la pesca y que sea entendible por todos, por la terminología marítima. Desde que el barco sale de puerto, el marinero hace guardia de timón, es quien lleva el rumbo. En caso de que haya piloto automático, debe ir el vigía, como se le llama comúnmente, que vigila la proa. En la zona de pesca se hace la maniobra de lanzar la red al agua. Acá viene otro aspecto de la cosa: la peligrosidad del trabajo. Permanentemente se lidia con el riesgo. Los portones, que son una especie de puerta de madera y hierro, hacen que la red se mantenga abajo y bien abierta, y arrastrando en forma equilibrada. La maniobra de soltar portones o de enganchar portones al arte no se hace con calma chicha sino con marejada y a veces con el barco atravesado o en popa, lo que exige una constante vigilancia. Un golpe de portón puede significar la pérdida de un brazo, o una pierna. Y si te agarra el cuerpo entero te mata, te rompe todos los huesos. Son cientos de kilos que golpean con una fuerza tremenda. También puede reventarse un cable o un cabo.

Los accidentes en la pesca, cuando no son mortales, siempre dejan secuela. Dedos, manos o brazos amputados son muy frecuentes. Es que se trabaja muy intensamente y la jornada es ilimitada. Cuando la pesca es mucha se está noche y día trabajando hasta completar el barco. A medida que pasan las horas uno va perdiendo reflejos. Hay maniobras que requieren estar con los cinco sentidos y es tal el cansancio que inevitablemente se

producen accidentes.

SE OLVIDA LO QUE ES TODO

La jornada normal se inicia a las cinco, cuando las ondas indican que el pescado ha bajado. Suben de noche y bajan de día. La merluza es una especie ventónica. Eso quiere decir que anda por el fondo. Al amanecer se lanzan las artes al agua. Al hacer firme, o sea que se arreó la cantidad de cable necesaria y el barco comienza a arrastrar, comienza un lapso que puede ser de una o dos horas, de acuerdo al tamaño de la mancha. Es en ese momento que el pescador entra, desayuna y se prepara para la jornada. Una vez que sale a echar la red a bordo, ya no sabe si volverá en lo que resta del día a la dependencia, porque si hay mucha pesca se suceden los lances una y otra vez. Se olvida lo que es comer. Se olvida lo que es todo. Esto, como te decía, se depreda nuestra riqueza pesquera, porque solo se piden resultados. Es más lo que se tira al mar que lo que se trae. Somos productores de un solo tipo de pescado. Y del punto de vista físico, jóvenes en la flor de la vida llegan a situaciones en las que ya no sirven para nada. Hasta los oídos se afectan por el constante ruido de las máquinas.

En la pesca se une todo para destruir a la persona: la dureza del trabajo, la peligrosidad, la forma de vida que se le impone. Por eso yo creo que un gran mérito del pescador es que por encima de todas esas acechanzas emerge como una persona solidaria, entera, capaz de dar la vida por otro pescador en peligro.

Yo tengo tres hermanos pescadores. En total somos 9. Mi viejo era estibador en el puerto. En casa es casi una tradición familiar estar vinculado al mar, ser militante sindical y comunista.

DIOS EN EL CIELO...

Cuando la dictadura, el gremio venía de sufrir duros golpes, como todo el movimiento sindical. El ascenso del fascismo a través del pacheato así lo había marcado. En 1967 se aprueba un decreto que establece el registro de tripulantes. Esto es violatorio del convenio número nueve de la OIT y está dirigido a golpear al Sindicato Unico Nacional del Transporte Marítimo, que era, junto con el SUANP, la organización clasista. Ese es casi un caso único en América Latina, donde las organizaciones sindicales de los puertos son gansteriles o amarillas. Sin embargo, estas dos organizaciones tienen un antiguo arraigo en el puerto, casi desde principios de siglo. Este decreto pachequista tiende a minar la unidad. La bolsa de trabajo la controlaba el sindicato, por esta vía se le saca y se instaure en la Prefectura. Fue un duro golpe porque pone en manos de militares el control del personal, además de violar el convenio de la OIT. Por eso los trabajadores del mar fueron de los primeros en ser militarizados, pero además con el agravante de que aún hoy perdura esto. Hoy la lucha del gremio logró que nosotros controlemos la bolsa de trabajo, de hecho aunque jurídicamente sigue vigente la disposición.

En el 68 se establece un tribunal militar de faltas, para juzgar la conducta de los civiles a bordo. Era una verdadera horca caudina, si alguien era calificado de "mal" en su libreta de embarque, sus antecedentes pasaban al tribunal militar que todavía está y cuyos fallos son inapelables.

Y de acuerdo con el principio de "Dios en el cielo y el capitán en el barco", la calificación queda por completo a criterio del capitán, sin parámetros de ningún tipo, alcanzaba con caerle poco simpático.

Nuestro gremio está en la Mesa de Montevideo de la CNT, en la cual yo estuve representándolo. Fui desde el 68 secretario general de la Mesa Zonal Ciudad Vieja, que junto a la Mesa Norte y otras, eran verdaderas fortalezas, donde habíamos vinculado a la clase obrera de la zona con clubes deportivos e instituciones sociales, en amplia política de alianzas, en el 69 y 70, cuando el enfrentamiento con el aparato represivo era prácticamente diario. Yo estaba en 18 frente a la Universidad, la noche en que cayó Susana. Esos hechos fueron ayudando a fortalecer a un grupo de cuadros jóvenes que nos formamos alrededor de José Blanco, el "Gallego", que con sus propias manos moldeó la organización sindical del mar. Creo que la presencia de Blanco es simbólica en el sentido de diferenciar nuestra organización sindical de la de otros países.

NUDOS GAUCHESCOS, NUDOS DE MAR

Desde principios de siglo existía la Federación Obrera Marítima. Muchas de las corrientes migratorias estaban formadas por marinos, que venían ya con ideas avanzadas. Y hay cosas muy curiosas. Si te ponés a rastrear, cuando hablamos en términos gauchescos del nudo potreador hay que decir que ese es un nudo marino.

Ese nudo que se usa para amarrar el caballo al palenque es un típico nudo marino. Y eso es producido por la influencia de los trabajadores que vinieron por mar a nuestras costas. Los trenzados que se hacen con cabos entrelazados son iguales a los que se hacen en los barcos. Yo creo que en eso de los nudos no se puede hablar de una cosa absolutamente autóctona. Por el mar también vinieron las ideas revolucionarias, los primeros sindicalistas. Ahí está la raíz.

Por eso el Gallego Blanco era un símbolo. Llegó de Galicia y empezó a trabajar con un proveedor marítimo y logró organizar a los cientos y cientos de barquitos a vela que iban por el río Uruguay como almacenes flotantes, llevando yerba y alimentos. Su virtud fue unificar las organizaciones ya existentes en una sola y con una concepción clasista. Por eso la afiliación de los trabajadores del mar a la Federación Sindical Mundial data desde su creación, prácticamente. Además de tener un trabajo destacado en la defensa de la República Española.

Pero volviendo al hilo, en el año 73 estaba como vocal en la dirección sindical, junto a un grupo importante de compañeros. Habíamos hecho el relevo de la vieja dirección sindical (los compañeros Acosta, Lavalleja Lorenzo, Blanco) que ya había empezado a retirarse de la

actividad sindical y de la producción. Yo había sido promovido al Partido en el año 65 por necesidades de la organización, dado el crecimiento de la Marina Mercante en esa época.

Eramos muy jóvenes. Así llegamos al golpe. Nuestro gremio se comportó como el conjunto de la clase obrera. Ocupamos los barcos. A los once días nos sacaron a punta de bayoneta. Nos bajaron y nos sancionó el tribunal militar. Quedó prácticamente todo el gremio en la calle. Los barcos fueron ocupados por la organización amarilla, la UCM, cuyo sellito todavía anda por ahí, que ahora la han usado para desalojar el ferry. El dirigente, que es un delincuente común muchas veces denunciado, era funcionario del Instituto Uruguayo de Educación Sindical, que cobraba por la Embajada y que había estado procesado por tráfico de drogas. De esa gente se valieron para ocupar los barcos.

ELLOS ERAN MARINOS Y YO TAMBIEN

Yo andaba recorriendo las fábricas ocupadas, en un trabajo semi-clandestino. Recuerdo que iban como once días de huelga. La gente seguía ocupando. El Partido me avisa que tengo que ir al muelle porque había preocupación. Recuerdo que en la calle Colombia, en un bar que era de un gallego, hicimos una asamblea con toda la gente. Me subí arriba de una silla y empecé a explicar de la huelga y de que había que mantenerse. Entonces la gente me contó que lo que querían era saber dónde andábamos, que no nos preocupáramos que allí la cosa seguía al firme. Era realmente una disciplina consciente, y una consustanciación entre masas y dirección, como resultado de haber estado juntos en las buenas y las malas.

Seguíamos luchando, en las condiciones que nos imponía la dictadura. En la batalla de la reafiliación, nuestro gremio logró el cien por ciento, para reafirmar la dirección sindical. En el 74 nos detienen a todos sus miembros. Nos llevan al departamento 6 de la calle Maldonado y luego a la Cárcel Central. Estuve un mes. Después de eso el local estaba semicerrado. Ese verano fui a la pesca del tiburón. A fines del 75 hay un curso para patrones de altura, que lo dictaba la Prefectura. Para tener acceso al curso exigían el certificado de fe democrática. Me conseguí dos bolicheros del barrio, me firmaron el certificado y me presenté. Se daba una paradoja. De todos los que se presentaron el único que tenía las condiciones era yo. Había excelentes compañeros pero que venían del Poder Judicial o eran bancarios. Hice el curso, salí entre las mejores 18 notas. Se iba a hacer un primer grupo para hacer una práctica en los petroleros de la armada y a partir de ahí se daba el título. (Recordá que en el 74 se lanza el plan de desarrollo pesquero y la importación de nuevos barcos iba a exigir la preparación de gente nueva.) Cuando pasé todas las pruebas e iba a embarcar para la obtención del título, se me saca del curso por los datos que el Servicio de Inteligencia tenía de mí. Ahí se pudo ver cómo había entre ellos contradicciones. El teniente del curso y otros se sintieron muy preocupados. Ellos eran marinos y yo también. Y no podían entender cómo se podía sacar a alguien como yo por el solo hecho de figurar en alguna lista.

A partir de ahí embarqué en un barco de Panamá y

seguí haciendo trabajos para el Partido. Recuerdo que en el 76 ganamos la emulación en la campaña financiera. En ese barco cotizaba todo el mundo, hasta el capitán. Yo embarco en el 76, en ese momento el contacto que yo tenía era con Félix Ortiz y con Bello, que estaba clandestino, que a pesar de estar enyesado no dejaba de militar y andaba como pez en el agua por la Ciudad Vieja, reuniendo el Partido, sabiendo que su cabeza pendía de un hilo.

Lo último que recuerdo de Ortiz fue encontrarme en una esquina y ver su sonrisa. Nos contaba de lo bravo que estaban las cosas, de lo difícil que era moverse, pero todo lo contaba sonriendo.

Ya en el 77 se palpaba que estaba detectado y que nos seguíamos muy de cerca, por lo que se me orienta quedarme en Europa, en una de las travesías.

UN MARINERO URUGUAYO A LA HABANA

Me quedé en Bélgica y de ahí a Holanda donde ya había Partido organizado. Yo andaba en un barco de bandera panameña, charteado por Cuba. Llevábamos carga general para Cuba y trafamos para Europa langosta y camarón congelado. En ese barco estuve 17 meses. Al mes de quedarme en Europa sale mi compañera del país y se va para Asturias, donde había un grupo de gente nuestra, marinos, en un pueblito llamado Avilés. Mi compañera ya estaba embarazada de mi hijo, que se llama Rodney (es un nombre inglés, me parece, ¿no?). Ese barco fue una verdadera cárcel, me privaba de todo para ahorrar dinero. Anduve por muchas partes de Africa y América. Anduve por países socialistas, Hungría, Bulgaria, Polonia, y la propia Cuba, donde llegué a estar un mes.

Fue una experiencia muy intensa pero además muy amarga. Era un cambio muy violento. Nuestro gremio en los años que fueron del 75 al 80 se desparramó por todo el mundo. Por todos lados se encontraban uruguayos navegando. Eso demuestra que el marino uruguayo es muy buen profesional, pero por otro lado demuestra la capacidad de asimilación, de adaptarse rápidamente. Yo creo que los uruguayos no vivimos el exilio como un ghetto. Hay otras colonias que sí lo viven así.

Cuba a mí me impresionó profundamente. Pero me pasó algo. Yo no me atreví a presentarme a los cubanos como militante del Partido. Me parecía que no era correcto porque no tenía algo que atestiguar frente a los cubanos como miembro del PCU. Pero además porque siempre uno tenía eso de que tenía que volver, que en el exilio no se podía estar un día más del necesario. Me daba cortedad presentarme. Fui más bien un marino uruguayo viendo la realidad cubana desde adentro. Fue una experiencia muy buena. Estuve en fiestas en el campo. Estuve en la Plaza de la Revolución cuando el Congreso de los Comités de Defensa de la Revolución. Escuché y vi a Fidel, aunque de lejos. De noche pasaba y veía en las esquinas los comités de defensa con tanques llenos de cerveza haciendo un baile en la calle para recoger fondos para el Congreso. Me metía dentro de ellos y hablaba y veía el sentimiento revolucionario del pueblo. Palpé de abajo la Revolución Cubana. Eso me reafirmó mucho más en que valía la pena jugarse por ese pueblo.

SAUDADES

Después nos fuimos para las islas Canarias. La idea mía era obtener un papel que me acreditara; el título. Había que volver siendo mejores. Como mi compañera estaba embarazada, y lo iba a tener en España, unos amigos canarios nos entusiasmaron para que lo tuviera en Islas Canarias, para que naciera "guanchi" (nombre indígena) y no "godo" como llaman los canarios a los españoles en su legendaria rivalidad. Pero además, allí había un Instituto Náutico donde yo podría obtener el título. Los canarios son gente sumamente hospitalaria. Hice dos cursos en uno, el de patrón de cabotaje y el de patrón de pesca. Fue uno de los mejores períodos de mi vida. Es una isla fuera de serie, con gente sensacional. Pero también del punto de vista anímico fue duro. Casi no teníamos contacto con el Partido y a veces nos desesperábamos por la falta de información. Cada tanto daban ganas de largar todo y venirse como fuera al Uruguay. Hicimos gestiones para ver si podíamos irnos a Nicaragua, pero no había consulado. Ya cuando nos mudamos de Lanzarote a Gran Canaria nos contactamos orgánicamente con el Partido. Una de las cosas más lindas fue la caceroleada que le hicimos al barco Capitán Miranda, cuando éste pasó por Islas Canarias. No bajaron a tierra. También hicimos una semana de la Cultura Canaria con el Uruguay, donde expusieron los mejores plásticos canarios, y jornadas literarias y musicales.

MI COMPAÑERA, UN APOYO

Mi compañera fue un sostén durante todo el período de detención y después cuando yo estudiaba pasamos situaciones económicas duras y permanentemente con separaciones largas. Además, en el período del trabajo clandestino, en que se podía caer en cualquier momento. La verdad es que ella lo soportó muy bien. Lo que yo admiro en ella es la capacidad de tomar resoluciones importantes en momentos difíciles. Estuvo mucho sola. Cuando vino para Europa no sabía ni dónde andaba yo. Vine a conocer a mi hijo cuando tenía cinco meses y lo vi un día, luego me volví a reunir con él cuando tenía ocho meses. Eso era un problema adicional a la sensación de soledad que el exilio provoca. Perder la patria en el exilio es algo palpable. Salíamos y no sabíamos cuándo veníamos. Y fijate que nosotros sumábamos a eso el no tener la familia al lado.

De la muerte de mi padre me enteré a los cinco meses. Yo estaba en una travesía de Cuba para Europa. Se recibió el mensaje en el barco pero no me lo dieron. Sentí un gran sentimiento de impotencia. Porque lo admiraba mucho por su hombría de bien y por su trabajo.

MALAS Y BUENAS

¿Dolorosas? La pérdida de algunos compañeros. Fue un gran impacto una vez que se cayó un pescador al agua, lo sacaron, intenté reanimarlo y no pude. Se murió. Esa sensación de inferioridad ante la muerte. Se da mucho

este tipo de accidentes y perdí mucha gente conocida. Muchos amigos. El del mar es un trabajo muy riesgoso. Internacionalmente, el orden de riesgo es 1) el minero, 2) la prostitución y 3) la pesca. En los barcos nuestros se dan las dos cosas, el riesgo natural del trabajo y la falta de medios y carencias. Aquí todo se arregla. De repente viene una inspección y se prestan de un barco a otro el salvavidas, las linternas, las luces de bengala, y después que pasa la inspección se los devuelven. Eso aumenta el riesgo.

¿Buenas? Para mí el trabajo en los pesqueros es lo más gratificante que me ha pasado. Y eso es por la gente, ¿sabés?

REGOUSSI, EL VALIENTE

En el año 1972, en la ocupación del "Cecilia", que ahora es el "Argimón", subió al barco este energúmeno de Regoussi (de la firma Regoussi Voulminot) cuando la gente estaba reunida en una asamblea en el comedor, y empezó a los balazos. Mató al compañero Alcides Pintos, viejo pescador y amigo mío. Navegamos muchas veces juntos. Le decíamos el "Peluca" Pintos. Regoussi hirió a otros cinco compañeros. Lo más aberrante del caso es que la gente reclamaba que se le pagaran los haberes. Habían desembarcado, la pesca se había vendido y este individuo se negaba a pagarle los haberes a la gente. El entierro fue una gran demostración de masas, decenas de miles de personas pasaron por el sindicato.

TIBURON, TIBURON

La pesca del tiburón es muy interesante, con el sistema del palangre. Es como una especie de espinel. Un cabo madre del cual salen cabos más finos con la carnada. El tiburón de nuestras costas es el que llamamos de "trompa de cristal", es una especie chica que anda en cardumen. Se pesca también con el sistema de trasmallo. Es una red que se tiende en el fondo. Queda de forma vertical, el plano hacia abajo y el corcho hacia arriba. Se forma como una cortina de mallas donde se enganchan los tiburones. Se pescan entre diez y doce toneladas por salida. Es muy trabajoso. Cuando yo salí en el 74 no estaba el muelle de La Paloma. Era muy arriesgado. Estuvimos cinco días perdidos en el mar. Nos encontró un barco argentino por casualidad. Eramos diez hombres perdidos en un barquito de siete u ocho metros. Era tremendo sacrificio. Había que entrar el pescado al puertito de La Paloma. Si uno llegaba temprano al muelle podía arrastrar de a dos tiburones por la pasarela hasta la playa donde se amontonaban y luego los recogía el camión. Si uno llegaba más tarde y otro le había ganado la pasarela, había que tirar con un bote, desde el barco, salir por la playa en junio o julio, con el agua hasta la cintura, sacando los tirubones de a uno, después volver y repetir la operación.

LITERATURA Y MAR

Se lee mucho la novela de aventuras y de cosas relacionadas con el mar. "El viejo y el mar" de

Hemingway, y las obras de Julio Verne. Existe un parentesco cercano entre la literatura y lo que se da en el mar. La pauperización de las capas medias ha influido en que hoy te encontrás con gente en el mar que lee libros más complejos. El aporte de los trabajadores formados en UTU ha sido importante.

UN MARINERO URUGUAYO A LA HABANA

Me quedé en Bélgica y de ahí a Holanda donde ya había Partido organizado. Yo andaba en un barco de bandera panameña, charcado por Cuba. Llevábamos carga general para Cuba y tratamos para Europa langosta y camarón congelado. En ese barco estuve 17 meses. Al mes de quedarme en Europa sale mi compañero del país y se va para Asturias, donde había un grupo de gente nuestra, marinos, en un pueblito llamado Avilés. Mi compañero ya estaba embarcado de mi hijo, que se llama Rodney (es un nombre inglés, me parece, ¿no?). Ese barco fue una verdadera cárcel, me privaba de todo para ahorrar dinero. Anduve por muchas partes de África y América. Anduve por países socialistas, Hungría, Bulgaria, Polonia, y la propia Cuba, donde llegué a estar un mes.

Fue una experiencia muy intensa pero además muy amarga. Era un cambio muy violento. Nuestro gremio en los años que fueron del 75 al 80 se despartió por todo el mundo. Por todos lados se encontraban uruguayos navegando. Eso demuestra que el marino uruguayo es muy buen profesional, pero por otro lado demuestra la capacidad de asimilación, de adaptarse rápidamente. Yo creo que los uruguayos no vivimos el exilio como un ghetto. Hay otras colonias que sí lo viven así. Cuba a mí me impresionó profundamente. Pero me pasó algo. Yo no me atreví a presentarme a los cubanos como militante del Partido. Me parecía que no era correcto porque no tenía algo que alegar frente a los cubanos como miembro del PCU. Pero además porque siempre uno tenía eso de que tenía que volver, que en el exilio no se podía estar un día más del necesario. Me daba coraje presentarme. Fui más bien un marino uruguayo viviendo la realidad cubana desde adentro. Fue una experiencia muy buena. Estuve en fiestas en el campo. Estuve en la Plaza de la Revolución cuando el Congreso de los Comités de Defensa de la Revolución. Escuché y vi a Fidel, aunque de lejos. De noche pasaba y veía en las espaldas los comités de defensa con banderas llenas de cervizas haciendo un baile en la calle para recoger fondos para el Congreso. Me metía dentro de ellos y hablaba y veía el sentimiento revolucionario del pueblo. Palpé de abajo la Revolución Cubana. Eso me reafirmó mucho más en que valía la pena jugar por ese pueblo.

Pequeño organón para el teatro

Bertolt Brecht, 1948

Nos proponemos examinar qué tipo de estética puede inferirse de la práctica particular del estilo teatral que se está desarrollando desde hace algunos decenios. Las indicaciones y enunciados teóricos, polémicos o técnicos, publicados ocasionalmente por el autor en forma de observaciones sobre sus obras no hacían más que rozar los problemas estéticos, sin prestarles gran interés. Sin embargo no se expresaba un tipo de teatro que ampliara o restringiera la elección de sus medios artísticos extendiendo o limitando su función social y, cuando la discusión lo permitía, se hacía pie en el campo refutando o haciendo propios, según las condiciones de la lucha, los preceptos vigentes de la moral y del buen gusto. Se mostraba así la inclinación a defender tendencias sociales, remitiéndose a las de aquellas obras generalmente aceptadas, las que pasaban inadvertidas, justamente, porque eran las tendencias dominantes. Se denunciaba como síntoma de decadencia el desinterés de la producción contemporánea por las cosas más dignas de interés: se acusaba a esas ventas de diversión nocturna de haber hecho del teatro una rama del tráfico burgués de estupefacientes. Las falsas representaciones de la vida social en escena, incluyendo también las del naturalismo, hacían reclamar a toda voz representaciones científicamente exactas y evocar, frente al inepto culinarismo de insensatas delicias ofrecidas a los ojos y el alma, la bella lógica de la tabla pitagórica. El repudio desdeñoso del culto de lo bello marchaba parejo con la aversión a lo didáctico y con el desprecio de lo útil, y hacía tiempo que el nuevo teatro nada bello lograba producir. Se aspiraba pues a un teatro científico, y cuando costaba demasiada fatiga pedir en préstamo o robar del arsenal de los conceptos estéticos, lo suficiente para lograr el respeto de los estetas de profesión, se amenazaba simplemente con "hacer del instrumento de placer un objeto de estudio y transformar ciertas instituciones, de lugares de esparcimiento que eran, en órganos de publicidad"; o sea, emigrar del reino de lo "agradable". La estética, herencia de una clase de hoy depravada y parasitaria, había caído en una situación tan lastimosa que un teatro ganaba prestigio y libertad de acción si se hacía llamar "teatro" en lugar de "teatro". Sin embargo lo realizado bajo la consigna del teatro científico no era ciencia, pero sí teatro; dado que durante el nazismo y la guerra se acumularon las innovaciones teóricas sin tener la posibilidad práctica de experimentarlas, ahora que parece oportuno intentar el examen de este género de teatro en lo que se refiere a su posibilidad estética, o al menos trazar el esbozo de su posible estética. Sería demasiado difícil querer exponer una teoría como la de la "extrañación" (*Verfremdung*) teatral sin argumentos estéticos.

Actualmente hasta se podría escribir una estética de las ciencias exactas. Ya Galileo habla de la elegancia de algunas fórmulas y experimentos. Einstein atribuye al sentido de lo bello función inventiva, y el físico atómico R. Oppenheimer exalta la actitud científica que "tiene su particular belleza y parece corresponder al lugar terrestre del hombre".

Reiteramos pues, a despecho de muchos, nuestra

intención de no emigrar del reino de lo "placentero", y afirmamos ahora, tal vez contra la opinión general, nuestra intención de establecemos definitivamente en este dominio. ¡Tratemos el teatro como lugar de diversión, desde el punto de vista de una estética, y examinemos cuál es el género de recreación propio de nuestro tiempo!

1

El "Teatro" consiste en producir representaciones vivas de hechos humanos tramados o inventados, con el fin de divertir. Aquí nos referimos al teatro, sea antiguo o moderno.

2

Podríamos incluir también las relaciones entre hombres y dioses. Pero podemos prescindir de ese aspecto porque de lo que se trata es de definir las connotaciones mínimas del teatro. Aun aceptando esa extensión, la función más general de la institución del "teatro" seguiría siendo para nosotros la de divertir. Esta es la función más noble que para el "teatro" hemos logrado encontrar.

3

Desde tiempos remotos la misión del teatro - como la de todas las artes - ha consistido en divertir a los hombres. Esa tarea le ha conferido siempre su particular dignidad. El teatro no necesita más justificación que el placer que nos procura; es indispensable y suficiente. De ninguna manera se le adjudicaría una función más elevada si se lo convirtiera, por ejemplo, en una especie de feria de lo moral. Por el contrario, correría el riesgo de degradarse y eso ocurriría en el preciso instante en que dejara de hacer de la moral una fuente de placer... y de placer para los sentidos. (Y el hecho de que se la convierta en un goce para los sentidos sólo puede redundar, por cierto, en beneficio de lo moral.). Ni siquiera se le debería adjudicar un papel didáctico; por lo menos, no debería enseñar nada más útil que moverse con placer en el plano físico o en el terreno espiritual. Porque el teatro debe tener la libertad de seguir siendo algo superfluo; lo cual implica, indudablemente, que también se vive para lo superfluo. Pero no hay cosa que necesite menos justificación que los placeres.

4

Así la función que los antiguos asignaban a sus tragedias - según Aristóteles - era la de divertir a los hombres. Cuando se dice que el teatro surgió de las ceremonias religiosas sólo se está afirmando que se hizo teatro cuando se desprendió de ellas; de los misterios, no recogió la función litúrgica sino, lisa y llanamente, el placer que ellos porporcionaban a los hombres. Y la catarsis de Aristóteles, esa purificación por el terror y la

piEDAD, o del terror y la piedad, es un proceso que no sólo era fuente de placer sino que fue instituido exclusivamente para proporcionar placer. Cuando se exige más del teatro o cuando se le atribuye un papel más trascendente sólo se está rebajando su verdadera función.

5

Hasta cuando hablamos de placeres "inferiores" y de placeres "superiores", el arte nos mira sin entendernos; porque él desea moverse tanto en las regiones elevadas como en las bajas y quiere que lo dejemos en paz allí donde se encuentre, si de ese modo puede proporcionar un placer al hombre.

6

Sin embargo hay placeres débiles (simples) y placeres fuertes (compuestos) que el teatro puede procurar. Estos últimos son los del gran arte dramático, que alcanzan su sublimación tal como el amor puede hacerlo en el concubito; son placeres más complejos, más sugestivos, más contradictorios y ricos en efectos.

7

Y, por supuesto, cada época conoció sus propios placeres, que respondían a la manera en que los hombres vivían en sociedad. Aquel *demos* del circo helénico, sometido a la dominación de los tiranos, exigía otras diversiones que la corte de Luis XIV. El teatro debía proporcionar otras reproducciones de la convivencia humana; no sólo reproducciones de una forma de convivencia diferente, sino reproducciones de diferente naturaleza.

8

Los personajes debían guardar determinadas proporciones y las situaciones estructurarse de acuerdo con determinadas perspectivas, según el género de diversión autorizado y exigido por cada forma de vida. Una historia no puede relatarse de la misma manera según que esté dirigida -con el objeto de divertirlos- a los helenos, para quienes el hombre no puede eludir las leyes divinas, aunque las ignore; o a los franceses, con ese gracioso autodomínio que el código de virtudes cortesanas exige a los grandes de la tierra; o a los ingleses de la era isabelina, ocupados en mirar las mil cabriolas del individuo que disfruta su flamante independencia.

9

También es necesario tener presente que el placer en tan diversas representaciones poco tenía que ver con el grado de semejanza entre la representación y la cosa representada. La inexactitud, o incluso la decidida inverosimilitud, poco preocupaban con tal que lo inexacto tuviera una cierta consistencia y lo inverosímil fuese coherente. Era suficiente que toda clase de procedimientos poéticos y teatrales creasen la ilusión de que la peripecia no podía ser de otro modo. También nosotros incurrimos fácilmente en semejantes

inexactitudes cuando nos deleitamos con las catarsis espirituales de Sófocles, los holocaustos de Racine o los frenesíes de Shakespeare, e intentamos apropiarnos de los hermosos sentimientos de los héroes de estas historias.

10

Podrá quizá sorprender que tantos y tan variados modos de representar hechos humanos importantes, desde los antiguos en adelante, se produjesen en el teatro y divirtiesen, a pesar de sus inexactitudes e inverosimilitudes, y que aun haya muchísimos de ellos que todavía nos divierten a nosotros.

11

Pero si comprobamos nuestra capacidad de gozar con las representaciones de épocas tan diferentes, y no dudamos que los hijos de esas épocas tuvieron la misma capacidad, ¿no surge naturalmente la sospecha de que nuestra época tiene todavía que descubrir sus placeres peculiares, la forma de recreación que le es propia?

12

Y el placer que nos proporciona hoy el teatro tiene que ser mucho más débil que el experimentado por los hombres de otras épocas, aun cuando nuestra manera de vivir siga siendo lo bastante semejante a la de ellos como para que ese placer exista, aunque en escala menor. Nosotros nos apropiamos de las obras del pasado merced a una técnica relativamente nueva: la identificación con el personaje. Pero las obras de otras épocas no responden demasiado a esa nueva técnica. Por eso, nuestro placer se nutre fundamentalmente de fuentes diferentes de aquellas que con tanta generosidad estuvieron a disposición de nuestros antepasados. Nosotros nos aferramos a las bellezas del lenguaje, a los pasajes que despiertan en nosotros ideas ajenas al texto, en una palabra, a todo lo que es accesorio a la obra. Esos son, precisamente, los artificios poéticos y los recursos teatrales que disfrazan las incoherencias de la historia relatada. Nuestros teatros no tienen la capacidad ni el deseo de narrar esas historias (ni aun las del gran Shakespeare que son relativamente recientes) con claridad y precisión, es decir, dando verosimilitud a la concatenación de los hechos. Y la anécdota es, según Aristóteles -y en ese aspecto estamos de acuerdo-, el alma del drama. Cada vez nos molesta más la torpeza y la negligencia con que se confeccionan las reproducciones de la vida social, y no sólo en las obras del pasado sino en las contemporáneas, fabricadas de acuerdo con viejas recetas. Toda nuestra manera de gozar de algo comienza a ser anacrónica.

13

Lo que debilita el placer que nos proporciona el teatro son esas incoherencias en las reproducciones de la vida

social. Y la razón es que nuestra actitud mental ante la realidad reproducida es diferente de la del hombre de épocas pasadas.

14

Porque si buscamos una diversión de naturaleza inmediata, un placer rico y perdurable, que pueda ser proporcionado por nuestro teatro a través de sus reproducciones de la vida social, debemos tener en cuenta que somos los hijos de una era científica. Nuestra vida social -en una palabra, nuestra vida- está condicionada por las ciencias en un medida hasta ahora desconocida.

15

Hace algunos cientos de años, personas de diversos países, pero no aisladamente, iniciaron experimentos con los cuales esperaban descubrirle a la naturaleza sus secretos. Pertenecían a una clase de artesanos que vivían en las florecientes ciudades, y que transmitieron sus invenciones a otras personas que las explotaron prácticamente sin buscar en el desarrollo de las nuevas ciencias nada más que un lucro personal. Oficios que durante un milenio habían mantenido sus métodos casi sin alteración conocieron entonces un desarrollo extraordinario; reuniéndose en muchos lugares por razones de concurrencia, se agruparon por doquier grandes masas de hombres que, organizados en una nueva forma, iniciaron una producción en escala gigantesca. Muy pronto la humanidad desplegó fuerzas tales como antes ni siquiera hubiera podido soñar.

16

Fue como si la humanidad sólo entonces se encontrase unida y consciente para hacer habitable el planeta donde vivía. Diversos elementos de la tierra como el carbón, el agua y el petróleo se transformaron en tesoros. El vapor fue utilizado para mover vehículos, unas pequeñas chispas revelaron una fuerza natural capaz de producir luz, de llevar el sonido más allá de los continentes. Aquellas cosas que el hombre siempre había visto sin pensar en disfrutarlas, ahora comenzó a mirarlas con ojos nuevos para someterlas y hacerlas servir a su comodidad. Su ambiente se transformó de decenio en decenio, de año en año y luego casi de día en día. Yo escribo estas líneas con una máquina que no existía cuando vine al mundo. Me traslado con los nuevos vehículos a una velocidad que mi abuelo ni siquiera podía imaginar. Entonces no había nada que se moviese con tanta rapidez. Y yo puedo volar, cosa que mi padre no podía hacer. Ya con mi padre pude hablar de un continente a otro, pero sólo con mi hijo he visto las imágenes en movimiento de la explosión de Hiroshima.

17

Si bien las ciencias han hecho posible un grandísimo cambio y sobre todo una formidable *mutabilidad* de nuestro ambiente, no por eso se puede decir que el espíritu científico nos anima de modo igualmente decisivo. La nueva manera de pensar y de sentir aun no ha penetrado verdaderamente en las grandes masas, y la razón ha de buscarse en el hecho de que la burguesía -o sea la clase que detenta el poder- impide que las ciencias que con tanta eficiencia se usan para dominar la naturaleza sean aplicadas a un campo que se mantiene en la sombra: el de las relaciones recíprocas que los hombres mantienen para explotar y someter la naturaleza. Este proceso, del que dependen todos los otros, se cumple sin que los nuevos métodos del pensamiento, que lo habían condicionado, pongan también a la luz las relaciones de los hombres. El ojo nuevo dirigido a la naturaleza no se fijó de igual modo sobre la sociedad.

18

En realidad las relaciones de los hombres entre sí son hoy más impenetrables que antes. La común y gigantesca empresa en que están empeñados parece dividirlos cada vez más. El aumento de la producción provoca el aumento de la miseria, y sólo pocos hombres sacan utilidad de la explotación de la naturaleza: ¿de qué modo? Explotando a otros hombres. Lo que podría ser el progreso de todos se convierte en ventaja de pocos, y una parte cada vez mayor de la producción está dirigida a crear medios de destrucción para guerras terribles. En esas guerras las madres de todos los países estrechan contra su pecho a sus niños, escrutando aterrorizadas el cielo donde rugen las malignas invenciones de la ciencia.

19

La actitud que asumían antaño los hombres ante las imprevisibles catástrofes de la naturaleza es la misma que los hombres de hoy adoptan ante sus propias empresas. La burguesía -que debe su poder al impulso de las ciencias, las cuales fueron utilizadas en su exclusivo beneficio- sabe muy bien que su dominación concluirá cuando la nueva mirada científica recaiga sobre sus empresas. Por ello la nueva ciencia, que estudia la naturaleza de la sociedad humana, surgió hace aproximadamente un siglo en la lucha de los oprimidos contra los opresores. Desde entonces un germen de espíritu científico vive en las profundidades de la sociedad, en el seno de esa nueva clase, la clase obrera, cuyo elemento natural es la gran producción. Desde allí se distingue la naturaleza real de las grandes catástrofes; desde allí se las ve como empresas de los poderosos.

Pero la ciencia y el arte tienen una función común: hacer más fácil la vida del hombre. Una satisface sus necesidades materiales, la otra las espirituales. En los tiempos que se avecinan el arte extraerá la diversión de una nueva productividad que tanto puede mejorar nuestras condiciones de vida y que, si alguna vez se la deja en libertad, podría llegar a constituirse por sí sola en el mayor de los placeres.

Ahora bien, ¿cómo deberán ser nuestras imágenes de la vida social si nos decidimos a consagrarnos a la gran pasión de crear, de producir? Ante la naturaleza y la sociedad ¿cuál es la actitud creadora, la actitud productiva que adoptaremos en nuestro teatro para placer de todos y en nuestra condición de hijos de una era científica?

Esa actitud debe ser crítica. En presencia de un río, se traducirá en la regulación del curso de agua; ante un árbol frutal, en el injerto; ante un problema de transporte, en la construcción de vehículos terrestres, marítimos y aéreos; ante la sociedad, en su revolución. Nosotros brindamos nuestras imágenes de la vida social al que construye los diques al que injerta los frutales, al que fabrica los vehículos, al que transforma la sociedad. Y los invitamos a nuestro teatro y les rogamos que al entrar en él no olviden sus intereses. Pues nosotros queremos entregar el mundo a su cerebro y a su corazón, para que ellos lo transformen según su propio talento.

Es verdad que el teatro podrá asumir una actitud tan libre sólo si sabe aliarse con las tendencias más impetuosas de la sociedad, asociándose a todos aquellos que tienen mayor interés en esa gran transformación. Basta ya el puro y simple deseo de desarrollar nuestro arte de acuerdo con los tiempos en que vivimos, para llevar este teatro de una era científica de los centros a la periferia. Allí se pondrá a disposición -por así decir- de las grandes masas, de aquellos que producen mucho y viven difícilmente para que se entretengan útilmente con sus grandes problemas. Para ellos podrá ser difícil responder a nuestro arte y comprender el nuevo modo de divertirse, por lo cual tendremos que aprender a descubrir lo que necesitan, y cómo lo necesitan; pero de su interés podemos estar seguros. Estos hombres que parecen tan alejados de las ciencias naturales, lo están porque se los mantiene alejados, y para poder apropiarse de las ciencias naturales tienen antes que desarrollar y poner en

práctica una nueva ciencia de la sociedad; y por eso son los verdaderos hijos de la era científica, cuyo teatro no se pondrá en movimiento si ellos no lo ponen en movimiento. Un teatro que hace de la productividad la fuente principal del goce tendrá también que hacer de ella su tema principal y tratará con particular empeño todo lo que hoy impide al hombre autoproducirse, o sea de empeñarse en vivir, recrear y recrearse. El teatro debe dirigirse a la realidad para estar en condiciones y tener el derecho de producir imágenes eficaces de la realidad.

Esto facilita al teatro su acceso a un papel que se aproxima mucho al de los organismos de enseñanza o de difusión. Porque si bien no se lo puede recargar de material didáctico de cualquier tipo -que quizá le niegue la posibilidad de proporcionar placer-, el teatro conserva la libertad de divertirse instruyendo o investigando. Fabrica reproducciones de la sociedad que pueden desempeñar una función práctica, que pueden ejercer una influencia sobre esa sociedad que están retratando; pero las fabrica como si se tratara de un juego: expone ante los constructores de la sociedad las experiencias de la sociedad, tanto las de ayer como las de hoy, y lo hace de manera que ellos puedan gozar los sentimientos, las ideas y los impulsos que los más apasionados, los más sabios y los más activos entre nosotros han extraído de los acontecimientos de la hora y del siglo. Logra que esos constructores de la sociedad se deleiten con la sabiduría que surge de la feliz solución de un problema; con la cólera, eficaz forma que puede asumir la piedad por los oprimidos; con el respeto que inspira el respeto por los sentimientos y gestos humanos; en una palabra, con todo lo que puede regocijar a los que producen.

Y esto permite también al teatro hacer de la moralidad propia de su tiempo -moralidad que surge de la actividad creadora, de la productividad- una fuente de placer para el espectador. Al convertir a la crítica, o sea al gran método de la productividad, en un placer, el teatro no tiene compromiso alguno en el terreno moral y sí muchas posibilidades. De esta manera la sociedad puede extraer placer hasta del fenómeno asocial, si éste se manifiesta con una cierta vitalidad y con una cierta grandeza. Con frecuencia en esos fenómenos se ponen de manifiesto capacidades de raciocinio y notables habilidades, aunque estén aplicadas a fines destructivos. La sociedad puede gozar libremente del magnífico espectáculo de un río cuya creciente alcanza dimensiones catastróficas; pero siempre que esté en condiciones de dominarlo, porque en ese caso, el río le pertenece.

Pero será difícil llevar esta empresa a buen término, si dejamos el teatro en el estado en que lo hemos encontrado. Entremos en uno de esos establecimientos y observemos el efecto que ejerce sobre los espectadores. Si miramos alrededor distinguiremos siluetas inmóviles sumergidas en un curioso estado hipnótico. Algunas parecen haber contraído todos los músculos en un violento esfuerzo; otras se hallan en ese estado de lasitud propio del agotamiento. Apenas si hay alguna comunicación entre esos seres; se diría que es una asamblea de gente dormida. Pero ese sueño no es tranquilo; más bien parece agitado por pesadillas. Tienen los ojos abiertos, pero miran sin ver, así como escuchan sin oír. Contemplan el escenario como en estado de trance: una actitud que proviene de la Edad Media, de los tiempos de las brujas y los monjes. Ver y oír son actividades que pueden ser agradables; pero esa gente parece privada de toda acción, como objetos que están siendo manipulados. Ese estado de ausencia en el que se han sumergido y en el que parecen estar entregados a sensaciones vagas pero profundas, se ahonda cuanto mejor es el trabajo de los actores; de modo que nosotros deseáramos que éstos fueran los peores intérpretes posibles, para que no se produjera esa situación que tanto nos disgusta.

En lo que se refiere al mundo que en tal teatro se representa -aportando justamente aquellos actos esquemáticos para producir tal género de atmósferas y de emociones-, observaremos que es puesto en escena con ingredientes tan escasos, tan miserables -un poco de papel maché, mímica, texto-, con el fin de que los realizadores sean admirados gracias a tan mezquinas imitaciones y conmuevan a sus rápidos auditores mucho más violentamente que cuanto logra conmoverlos el mundo mismo.

La gente de teatro tiene excusas al respecto: la diversión que venden a cambio de dinero y de gloria no podrían producirla con imágenes más exactas del mundo, ni presentar de manera menos mágica sus imágenes inexactas. Vemos que a ellos no les falta capacidad para representar a los hombres. Los verdugos y los personajes de segundo plano, particularmente, testimonian un auténtico conocimiento de la naturaleza humana que logran diferenciar. Los personajes principales, en cambio, deben ser genéricos, a fin de que el espectador pueda identificarse en ellos; sus características deben justificarse dentro del ámbito en que pueda firmarse: "Sí,

es justamente así." Dado que el espectador desea entrar en posesión de determinadas sensaciones como aquellas a que puede aspirar un niño cuando se sienta sobre el caballo en una justa: el orgullo de tener un caballo y de poder montar, el placer de sentirse transportado de ese modo ante los ojos de los otros niños, la posibilidad de sueños venturosos en que cada uno persigue o es perseguido, etc. Para probar todo poco importa al niño que el caballo de madera semeje o no un caballo verdadero y que la cabalgata se limite a una pequeña vuelta. La única cosa importante para los expectadores de estos teatros es poder cambiar un mundo contradictorio por un mundo armonioso, ese mundo que se conoce bastante mal por un mundo que se puede soñar.

Así es el teatro que tenemos delante: un teatro que hasta ahora se ha mostrado capaz de transformar a nuestros confiados amigos que llamamos los hijos de una edad científica, en una masa atemorizada, crédula, "hechizada".

Es verdad que desde hace unos cincuenta años se les ofrecen reproducciones un poco más fieles de la vida de los hombres. También es cierto que se les muestran personajes que se rebelan contra ciertas injusticias sociales y hasta contra la estructura total de la sociedad. Por un tiempo se mostraron lo bastante intrerresados en el nuevo material, como para admitir un marcado empobrecimiento del lenguaje, una notable simplificación de la anécdota y del horizonte intelectual. El soplo del espíritu científico casi había hecho marchitar los tradicionales encantos del teatro. Pero esos sacrificios no tuvieron gran recompensa. El mejoramiento de las representaciones del mundo deterioraba un placer, pero sin proporcionar otro equivalente. El campo de las relaciones humanas se hacía visible, pero no claro. Las sensaciones del espectador, provocadas a la manera antigua (a través de rituales mágicos), forzosamente tenían que seguir siendo las antiguas sensaciones.

Los teatros están todavía destinados a la distracción de una clase que limita el ejercicio del espíritu científico, por temor a que se extienda al ámbito de las relaciones humanas. Y la misma exigua parte proletaria del público, refrozada sólo ocasionalmente y en forma insegura por la participación de trabajadores intelectuales, tiene necesidad de divertirse de la vieja manera, como medio para soportar una forma de vida aparentemente inmutable.

Y bien, ya que estamos en el baile, bailemos.

Evidentemente estamos envueltos en una lucha, y por tanto tenemos que luchar! Sabemos sin embargo que la misma incredulidad es capaz de levantar monjes hasta con saber que nos está vedado el acceso a las cosas? ¿Cosas que son mantenidas detrás de un velo? Levantemos el telón!

33

En su estado actual el teatro muestra una sociedad (que se representa en una realidad inmodificable (la que está en el mundo), que ha pecado contra algo, la sociedad de su tiempo, es capaz de hacer cosas que los personajes shakespearianos que están destinados a cumplir irremisiblemente su destino hacia la catástrofe, y se ven en su desgracia no la muerte sino la catástrofe no es criticable. ¡Vámonos a trabajar! ¡Bárbaros entretenimientos! Según sabemos, poseen un arte. Pero que hacer algo distinto.

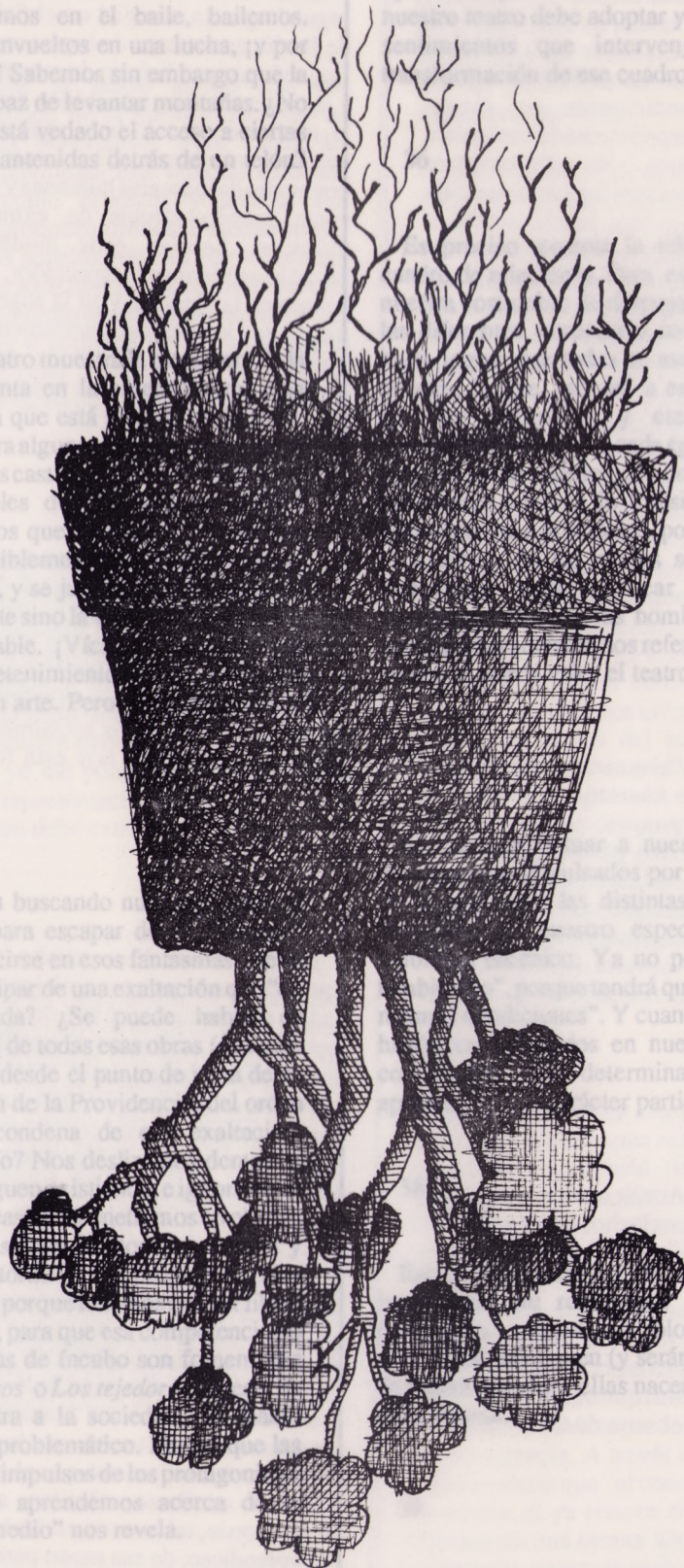
34

¿Hasta cuándo seguirán buscando un refugio de las sombras para escapar de la involuntaria carnal e introducirse en esos fantasmas que viven en escena y participar de una exaltación "ordinario" nos es negada? ¿Se puede haber una "liberación" cuando al final de todas esas obras se es feliz si se lo considera desde el punto de vista de la época, es decir, en función de la Providencia (moral) asistimos a la condena de un personaje considerado como desvarío? Nos desentendemos de Oipio porque los tabúes siguen siendo los mismos. Oipio porque se consume el cuerpo. Oipio porque los celos siguen girando en torno a la misma figura. Oipio porque infiltramos en Wallenstein porque el personaje se desparezca. Esas prácticas de incubo son un en obras como *Espectros* o *Los tejedores* que en ellas ya se muestra a la sociedad como un "medio", como algo más problemático. Las sensaciones, las ideas y los impulsos de los personajes son impuestos, sólo aprendemos acerca de la sociedad aquello que el "medio" nos revela.

35

Necesitamos un teatro que no se conforme con

proporcionemos sensaciones, ideas e impulsos limitados por el campo de las relaciones humanas propio de la época en que se desarrolla la acción de cada pieza; nuestro teatro debe adoptar y estimular pensamientos y acciones que intervengan activamente en la construcción de ese cuadro de relaciones.



Algunas veces, cuando se "historiza" al personaje, cuando se deja entender que está reaccionando de acuerdo con su

Aimar

Pero será difícil llevar esta empresa a buen término, si dejamos el teatro en el estado en que lo hemos encontrado. Entremos en uno de esos establecimientos y observemos el efecto que ejerce sobre los espectadores. Si miramos alrededor distinguiremos siluetas innóculas sumergidas en un curioso estado hipnótico. Algunos parecen haber contraído todos los músculos en un violento esfuerzo; otras se hallan en ese estado de laxitud propio del agotamiento. Apenas se hoy una comunicación entre esos seres; se diría que es una asamblea de gente dormida. Pero esa gente no es tranquila; más bien parece agitada y nerviosa. Los ojos abiertos, pero miran sin ver, como si miraran sin oír. Contemplan el escenario con un extraño trance; una actitud que proviene de los tiempos de las brujas y los magos, de esas actividades que pueden ser interpretadas como una especie de transformación. El teatro parece privada de toda acción, pero los espectadores parecen ser manipulados. Ese estado de pasividad ha sumergido y en el que parecen experimentar sensaciones vagas pero profundas. Lo mejor es el trabajo de los actores. Desearíamos que éstos fueran los actores de los posibles, para que no se produjera esa sensación que nos disgusta.

27

En lo que se refiere al mundo que el teatro representa -aportando justamente los elementos esquemáticos para producir tal género de emociones-, observaremos que es puesto a disposición ingredientes tan escasos, tan miserables -un papel maché, mímica, texto-, con el fin de que los realizadores sean admirados gracias a sus rápidas imitaciones y conmuevan a sus rápidos espectadores más violentamente que cuanto logran en el mundo mismo.

28

La gente de teatro tiene una especie de diversión que venden a cambio de su arte. Si podrían producirla con imágenes más exactas, podrían presentarla de manera menos miserable y más exactas. Vemos que a ellos no les falta el arte de representar a los hombres. Los verdugos y los perseguidos de segundo plano, particularmente, testimonian un auténtico conocimiento de la naturaleza humana y logran diferenciar. Los personajes principales, en cambio, deben ser genéricos, a fin de que el espectador pueda identificarse en ellos; sus características deben justificarse dentro del ámbito en que pueda firmarse: "Sí,

es justamente así." Dado que el espectador desea entrar en posesión de determinadas sensaciones como aquellas a que puede aspirar un niño cuando se sienta sobre el caballo en una justa: el orgullo de tener un caballo y de poder montar, el placer de sentirse transportado de ese modo ante los ojos de los otros niños, la posibilidad de sentirse vengados en que cada uno persiga o es perseguido, etc. Para probar todo poco importa al niño que el caballo de madera semeje o no un caballo verdadero y que la cabalgata se limite a una pequeña vuelta. La única cosa importante para los espectadores de estos teatro es poder cambiar un mundo contradictorio por un mundo armonioso, ese mundo que se conoce bastante mal, por el mundo que se puede soñar.

Delante de un teatro que hasta ahora ha servido para transformar a nuestros hijos en los hijos de una edad atemorizada, crúdula,

de hace unos cincuenta años se les muestran un poco más fieles de la vida de hoy. Pero también es cierto que se les muestran rebeldes contra ciertas injusticias que afectan la estructura total de la sociedad. Los niños mostraron lo bastante interesados en el mundo como para admitir un marcado cambio del lenguaje, una notable simplificación de la anécdota y del horizonte intelectual. El espíritu científico casi había hecho marchitar los tradicionales encantos del teatro. Pero esos sacrificios fueron recompensados por la gran recompensa. El mejoramiento de las sensaciones del mundo deterioraba un placer, pero proporcionaba otro equivalente. El campo de las sensaciones humanas se hacía visible, pero no claro. Las sensaciones del espectador, provocadas a la manera de las sensaciones mágicas, forzadamente se convertían en antiguas sensaciones.

Los niños están todavía destinados a la distracción de la vida cotidiana, al ejercicio del espíritu científico, por lo que se extiende al ámbito de las relaciones humanas. Y la misma exigua parte proletaria del público, que es atraída sólo ocasionalmente y en forma insegura por la participación de trabajadores intelectuales, tiene la necesidad de divertirse de la vieja manera, como medio para soportar una forma de vida aparentemente inmutable.

Janis

Y bien, ya que estamos en el baile, bailemos. Evidentemente estamos envueltos en una lucha, ¡y por tanto tenemos que luchar! Sabemos sin embargo que la misma incredulidad es capaz de levantar montañas. ¿No basta con saber que nos está vedado el acceso a ciertas cosas? ¿Cosas que son mantenidas detrás de un telón? ¡Levantemos el telón!

En su estado actual el teatro muestra la estructura de la sociedad (que se representa en la escena) como una realidad inmodificable (la que está sentada en la sala). Edipo, que ha pecado contra algunos principios que rigen la sociedad de su tiempo, es castigado por los dioses y los dioses no son susceptibles de crítica. Los grandes personajes shakespearianos que llevan en sí su propio destino, cumplen irremisiblemente su vana y mortal carrera hacia la catástrofe, y se justifican en sí mismos. En su desgracia no la muerte sino la vida resulta obscena: la catástrofe no es criticable. ¡Víctimas humanas por doquier! ¡Bárbaros entretenimientos! Los bárbaros, según sabemos, poseen un arte. Pero nosotros tenemos que hacer algo distinto.

¿Hasta cuándo seguirán buscando nuestras almas el refugio de las sombras para escapar de su "grosera" envoltura carnal e introducirse en esos fantasmas que se mueven en escena y participar de una exaltación que "de ordinario" nos es negada? ¿Se puede hablar de "liberación" cuando al final de todas esas obras (que sólo es feliz si se lo considera desde el punto de vista de su época, es decir, en función de la Providencia, del orden moral) asistimos a la condena de esa exaltación, considerada como desvarío? Nos deslizamos dentro de Edipo porque los tabúes siguen existiendo, e ignorarlo no impide que se consume el castigo. Penetramos en el alma de Otelo porque los celos siguen dándonos que hacer y todo sigue girando en torno a la propiedad. Nos infiltramos en Wallenstein porque tenemos que ser libres y leales en la competencia, para que esa competencia no desaparezca. Esas prácticas de incubo son fomentadas aun en obras como *Espectros* o *Los tejedores*, a pesar de que en ellas ya se muestra a la sociedad, en cuanto "medio", como algo más problemático. Puesto que las sensaciones, las ideas y los impulsos de los protagonistas nos son impuestos, sólo aprendemos acerca de la sociedad aquello que el "medio" nos revela.

Necesitamos un teatro que no se conforme con

proporcionamos sensaciones, ideas e impulsos limitados por el campo de las relaciones humanas propio de la época en que se desarrolla la acción de cada pieza; nuestro teatro debe adoptar y estimular pensamientos y sentimientos que intervengan activamente en la transformación de ese cuadro de relaciones.

Es preciso mostrar la relatividad histórica de ese cuadro de relaciones. Para eso tenemos que acabar con nuestra costumbre de despojar de sus particularidades a las diferentes estructuras sociales de épocas pasadas, hasta lograr que todas se asemejen más o menos a la nuestra, la que, merced a esa operación, adquiere un carácter inmutable y eterno. Lo que nosotros pretendemos es dejar a cada época sus caracteres propios y no perder de vista lo que tiene de transitorio; sólo así se reconocerá también lo transitorio de la nuestra. (Para estos fines no nos será útil, por supuesto, el color local y el folklore, de los cuales se sirven nuestros teatros justamente para destacar las similitudes en el comportamiento de los hombres a través de todas las épocas. Más adelante nos referiremos a los medios de los cuales se puede valer el teatro).

Si hacemos actuar a nuestros personajes sobre la escena como impulsados por fuerzas sociales diversas, de acuerdo con las distintas épocas, modificamos la tendencia de nuestro espectador a abandonarse al ambiente escénico. Ya no pensará más: "así actuaría también yo", porque tendrá que agregar "si viviese en las mismas condiciones". Y cuando representemos trabajos históricos inspirados en nuestro tiempo, también las condiciones que determinan las acciones podrán aparecer con su carácter particular. Así surge la crítica.

Estas "condiciones históricas" no deben ser imaginadas (ni realizadas) como oscuras potencias (profundas), porque son sólo los hombres quienes las crean y las mantienen (y serán los hombres quienes han de transformarlas): ellas nacen a través de lo que ocurre en la escena.

Ahora bien, cuando se "historiza" al personaje, cuando se deja entrever que está reaccionando de acuerdo con su

época y que la reacción habría sido diferente en otra época ¿no se lo está mostrando, después de todo, como *uno más*, como *cualquiera* en ese determinado momento? Un individuo reacciona en función de su clase y de su época; si viviera en otra época; si fuera más joven o si se encontrara en la etapa declinante de la vida, sus reacción será ideductiblemente otra. Pero esa otra reacción también estaría condicionada por ciertos factores y sería la misma que experimentaría cualquiera en esa situación y en esa época. ¿No cabe entonces preguntarse si no hay otros aspectos en los que la reacción difiere? ¿Dónde está el individuo vivo, inconfundible, el hombre que no se asemeja del todo a sus semejantes? Es evidente que la imagen global que se brinda del personaje tiene que mostrar también esas facetas individuales; eso se logrará incorporando esta contradicción a la imagen: un hombre que es parecido a los demás sin serlo realmente. La imagen "historizada" tendrá cierta semejanza con esos bocetos que conservan aún en torno del personaje compuesto, rastros de otros movimientos y de otros rasgos. También podemos concebirla como un hombre que estuviera en un valle dando un discurso en el transcurso del cual cambia de opinión o simplemente pronuncia frases que se contradicen: el eco, al confundirse con su voz, confrontaría las frases.

40

Desde luego, esas imágenes "historizadas" exigen una técnica de actuación que deje libertad y movilidad al espíritu del observador. Es preciso que éste realice montajes imaginarios de nuestro personaje haciendo abstracción de los móviles sociales que lo guían o reemplazándolos por otros. Esta operación permite que el comportamiento contemporáneo se vea como algo "no natural" de modo que sus motivaciones dejan también de darse por sentadas y se las comienza a ver como algo modificable.

41

Así ve el río quien quiere construir un dique, junto con su lecho primitivo y con los otros lechos imaginarios que habría podido tener si el desnivel o la cantidad de agua fuese distinta. Y mientras él ve con el pensamiento un nuevo río, el socialista impulsa con el pensamiento a los campesinos de la ribera del río a razonar de manera nueva. Del mismo modo nuestro espectador tendría que poder ver, en el escenario, hechos que ocurran entre esos campesinos, encuadrados en el seno de tales señales y ecos.

42

El tipo de actuación experimentada entre la primera y segunda guerra mundial en el Schiffbauerdam-Theater de Berlín que trataba de lograr representaciones de este tipo se basa en el "efecto de extrañación". Llamamos así a la representación que si bien deja reconocer al objeto, al mismo tiempo lo hace aparecer extraño. El teatro antiguo y el teatro medieval extrañaban sus personajes por medio de máscaras humanas y animales; el teatro aún sigue usando efectos de extrañación musicales y mímicos. Servían esos medios para romper el ensimismamiento del espectador, pero su técnica estaba basada en la hipnosis y en la sugestión en un grado aún mayor que la que trata abiertamente de ensimismar. Los objetivos sociales de estos antiguos efectos eran totalmente distintos de los nuestros.

43

Los viejos efectos de extrañación sustraen de modo absoluto la cosa representada de la aprehensión del espectador, se la muestran como fatalidad. Los nuevos efectos no tienen en sí nada de caprichosos; es el ojo científico el que considera caprichoso lo que no es habitual. Los nuevos extrañamientos deberían descubrir solamente los procesos socialmente influibles en aquel aspecto habitual que hoy está fuera del alcance de la mano.

44

Lo que desde hace mucho tiempo no ha sufrido cambios puede parecer realmente inmutable. Por todos lados encontramos cosas demasiado evidentes como para que nos exijan comprensión. Las experiencias que los hombres hacen entre sí aparecen con frecuencia naturales como el sol. El niño que crece en un mundo de viejos aprende a vivir como los viejos, aprende de las cosas tal como las ve. Y si uno es bastante audaz como para desear algo distinto, hallará excepcional su deseo. Y aunque llegara a reconocer que el destino que le ha reservado la "providencia" es en realidad el que le impone la sociedad, este enorme conglomerado de seres semejantes -casi un todo mayor que la suma de sus partes- le parecerá algo que a él no le es posible influir; y no obstante, aunque no influible, la sociedad le parecerá familiar (¿quién desconfía de lo que le es familiar?). Para que todos estos factores "naturales" lleguen a parecerle problemáticos, él tendrá que lograr desarrollar en sí el "ojo extrañante" con el que el gran Galileo observó la lámpara oscilante. Galileo miró maravillado las oscilaciones, tal como si no las hubiese previsto y no las comprendiese; de ese modo pudo descubrir las leyes de su movimiento. Esta es la mirada ardua y fecunda, que el teatro debe provocar con sus imágenes de la convivencia humana. El teatro debe maravillar a su público; y puede llegar a esto mediante una técnica de extrañación de lo

que es familiar.

45

Esta técnica permite al teatro aplicar en sus representaciones el método de la nueva ciencia de la sociedad: la dialéctica materialista. Para captar la sociedad en toda su movilidad, este método trata las situaciones sociales como procesos y analiza las contradicciones que se producen en ellos. Desde su punto de vista, sólo tiene vida aquello que está en proceso de transformación, es decir aquello que está en discrepancia consigo mismo. Este principio es aplicable también a los sentimientos, opiniones y actitudes de los hombres, a través de los cuales se pone de manifiesto el carácter específico de su vida social en un momento determinado.

46

Es un goce particular de nuestra era, que ha realizado tantas y tan diversas transformaciones de la naturaleza, el concebir cada cosa de modo de poder transformarla. En el hombre hay potencias dormidas -decimos-, por eso se podrá hacer mucho del hombre. El hombre no debe seguir tal como es, es necesario verlo también como podría ser. No hay que partir del hombre sino ir hacia él. Vale decir que no basta con que yo me ponga en su lugar: debo ponerme frente a él, en representación de todos nosotros. He aquí por qué el teatro debe extrañar lo que muestra.

47

Para producir efectos de extrañación, el actor debe evitar todo lo que ha aprendido con el fin de hacer que el público se quede ensimismado con su personaje. No buscando hipnotizar al público, tampoco tiene el actor por qué hipnotizarse a sí mismo. No debe recitar con los músculos tensos: un gesto hecho con los músculos tensos, por ejemplo, arrastra "mágicamente" las miradas y hasta las cabezas de los espectadores, lo que necesariamente empobrece toda conjetura, toda emoción en función de ese gesto. La dicción del actor debe librarse de cantinelas litúrgicas y de esas cadencias que tienen la virtud de acunar al oyente haciéndole perder el sentido de las palabras. Por eso al representar a un poseído el actor no tiene que posesionarse, pues en ese caso ¿cómo hará el espectador para descubrir qué es lo que posee y quién el poseído?

48

Nunca ni por un instante se transforme el actor enteramente en su personaje. "No representaba al rey Lear, era el rey Lear", éste sería un juicio desastroso sobre un actor. El debe limitarse a mostrar su personaje,

o -mejor dicho- no debe limitarse a vivirlo solamente. Lo que significa que, teniendo que representar personajes pasionales, tenga que permanecer impassible. Pero en principio sus sentimientos no deben ser los de su personaje: pues en caso contrario también el espectador identificará por principio sus propios sentimientos con los del personaje. En esto el público debe quedar absolutamente libre.

49

El hecho de que el actor actúe en el escenario con un doble aspecto - como Laughton y como Galileo-, que el Laughton que representa no desaparezca en el Galileo representado (lo que otorga a este tipo de recitado el nombre de "recitado épico"), significa que el proceso real, profano, no queda más oculto: en el escenario está verdaderamente Laughton y muestra cómo representa a Galileo. Si el público simplemente admirase a Laughton, por cierto no lo olvidaría, aunque él se transformase completamente en el personaje; no lo olvidaría, pero si se privaría de las opiniones y emociones del actor que se habrían disuelto en el personaje. Haciendo propias las opiniones y las emociones de Galileo, el actor realiza un modelo único, y luego lo impone. Para evitar esta atrofia, el actor debe lograr hacerse artístico el mismo acto de mostrar. Imaginemos un caso auxiliar. Para dar relieve a una de las partes del acto, la de mostrar, podemos acompañarlo con un gesto; por ejemplo, hacemos fumar al actor e imaginamos que antes de exponer otro comportamiento del personaje inventado, él deja cada vez su cigarrillo. Si nos imaginamos esta situación sin precipitaciones, si en el descuido del gesto no vemos exageración, habremos imaginado un actor capaz de hacernos tener presentes nuestras -y sus- reflexiones.

50

Es preciso efectuar una modificación más en la manera en que el actor presenta su reproducción del mundo. Esta modificación también tiende a subrayar el carácter profano de la operación. Así como el actor no debe hacer creer a su público que no es él quien está en escena, sino el personaje de la ficción, así tampoco debe procurar hacerle creer que la acción que se está desarrollando en escena no ha sido ensayada, sino que se desarrolla por primera y única vez. La distinción establecida por Schiller entre el rapsoda, que trata el asunto como si hubiera ocurrido en el pasado, y el mimo, que los presenta como si se estuviera produciendo en el presente, perdería así su vigencia. A través de su actuación, el actor debe dejar traslucir que "al comenzar la acción y al promediar la misma, él ya conoce el final" y de esa manera debe "conservar una serena libertad". Narra la historia de su personaje representando los acontecimientos con imágenes vivas; pero ve más lejos que éste y no hace del

aquí y el ahora una ficción tolerada por las reglas del juego, sino que los separa del ayer y el allí, lo cual le permite arrojar luz sobre el encadenamiento de los hechos.

51

Esto reviste particular importancia cuando se trata de representar acciones de masas o un ambiente en vías de transformación, como el caso de guerras o revoluciones. Entonces el espectador puede ver representadas las situaciones y el curso del conjunto. Oyendo hablar a una mujer, por ejemplo, podrá imaginarse oír la hablar de otro modo algunas semanas después, o imaginarse que otras mujeres en el mismo instante, pero en otro lugar, hablan de modo diverso. Esto puede lograrse si la actriz recita su parte como si la mujer se acordase de esa época luego de haberla vivido, y, consciente de lo que ha ocurrido después, sólo expresase con sus palabras lo que vale para aquel momento, ya que vale lo que ha perdurado. Pero extrañar un personaje de modo de hacerlo "propriadamente ese personaje" y en "ese preciso momento", sólo será posible cuando evite crear la ilusión de que el actor se identifica con el personaje y la representación con el acontecimiento.

52

Esta actitud implica la renuncia a otra ilusión más, que consiste en hacer creer que cualquiera actuaría como el personaje. El "yo hago esto" se ha transformado ya en un "yo hice esto"; ahora es necesario que el "él hizo eso" se transforme en un "él hizo eso, aunque pudo haber hecho otra cosa". Al adecuar los hechos al carácter y el carácter a los hechos se incurre en una simplificación excesiva. De esa manera no se ponen de manifiesto las contradicciones propias de las acciones y el carácter de los hombres de carne y hueso. Las leyes evolutivas de la sociedad no pueden ilustrarse por medio de "casos ideales", porque la "impureza" (la contradicción) es una de las características de la evolución y del movimiento. Sólo hace falta crear (pero eso es indispensable) algo así como condiciones para la experimentación. Con otras palabras: es preciso poder concebir una contraexperiencia, para cada experiencia vivida por el personaje. Porque en este teatro siempre se trata a la sociedad como si estuviera emprendiendo un experimento con cada cosa que hace.

53

En los ensayos el actor también podrá servirse de la identificación (que en la representación debe evitarse), pero sólo la usará como uno de tantos métodos de

observación. En los ensayos puede ser útil, si se usa moderadamente, y ha llevado también al teatro contemporáneo a un alto grado de sutileza en la interpretación de los caracteres. Claro está que la identificación resulta sumamente primitiva si el actor se limita a preguntarse: "¿Cómo sería si a mí me ocurriese esto o aquello? ¿Cómo sería si dijese así o hiciese de este modo?", en lugar de preguntarse: "¿Cómo he oído decir o he visto hacer tal cosa a otros?", esto le permitiría abstraer aquí y allí diversos elementos para construir un nuevo personaje que puede ser el personaje de la historia -y también otro. La unidad del personaje se forma de modo que las características singulares se contradicen recíprocamente.

54

La observación es un elemento esencial del arte dramático. El actor observa a sus semejantes con todos sus músculos y nervios, en un acto de imitación que es a la vez un proceso de pensamiento. Porque de la simple imitación surgiría a lo sumo lo observado... y eso no basta. El original se expresa en voz demasado baja. Para pasar del calco al retrato el actor observa a los hombres como si lo que hacen fuera una demostración que realizan ante él, como si le recomendaran que medite sobre lo que ellos hacen.

55

Sin concepciones ni intenciones personales es imposible elaborar una reproducción de la vida social. Quien nada sabe nada puede mostrar, porque ¿cómo ha de distinguir lo que es digno de ser conocido? Si el actor no quiere ser un mono o un loro, debe asimilar los conocimientos de su época acerca de la vida social tomando parte en las luchas de clase. Para más de uno esto significará rebajarse, porque (una vez arregladas las cuestiones financieras) el arte flota para él en las más altas esferas. Pero la lucha por las decisiones supremas se libra en la tierra, no en las alturas; en el "exterior", no en las mentes. Nadie puede estar por encima de la lucha de clases, porque nadie está por encima de los hombres. La sociedad no podrá tener un vocero común mientras esté dividida en clases antagónicas. Por ello, en materia de arte, *ser imparcial* sólo significa *pertenecer al partido dominante*.

56

Por eso decimos que la toma de posición es otro elemento imprescindible del arte dramático; y esa elección hay que hacerla fuera del teatro. Lo mismo que la transformación de la naturaleza, la transformación de la sociedad es un acto de liberación; y es esa alegría que nace de tal liberación lo que el teatro de la era científica tiene que comunicar.



que el principal es el de lograr ponerse a plena disposición haciéndose servir por todos los otros actores; su personaje aparece terrible a la medida en que los otros se muestran aterrorizados y así sucesivamente. Sostenemos que para extender a todos ese privilegio y disfrutar así la verosimilitud de la historia, los actores tienen que intercambiar sus partes durante las pruebas, de modo que los personajes reciban de unos y otros todo lo que necesitan. Pero deben también los actores encontrar sus personajes en copia o en una concepción diversa. Personificado por un actor de sexo opuesto el personaje

Examinemos ahora, para extraer su contenido esencial, las primeras escenas de una obra más reciente de *Aimol*.

Veamos ahora, por ejemplo, cómo ha de leer el actor su papel una vez que ha adoptado su punto de vista. Es importante que no "capte" demasiado pronto. Aun cuando descubre inmediatamente la cadencia más natural y la manera más cómoda de pronunciar su texto, no debe considerar que está diciendo algo que es lo más natural del mundo. Debe vacilar, debe apelar a sus propias opiniones, debe interrogarse sobre otras reacciones posibles; en una palabra, debe adoptar una actitud de sorpresa. Deberá hacerlo para evitar fijar prematuramente un personaje netamente definido, para no precisar los contornos antes de haber registrado todo lo que se diga con ulterioridad -sobre todo lo que digan los demás personajes- y de esa manera verse luego obligado a "rellenar" en exceso esos contornos. Pero, fundamentalmente, deberá adoptar esta actitud para incorporar a la composición del personaje ese "no-sino", que reviste tanta importancia si se pretende que el público, como representante de la sociedad, aprenda a ver los acontecimientos desde un ángulo que admita su intervención. Es preciso, además, que el actor no se conforme con recoger lo que más cuadra a su propia personalidad, pretextando que eso es "lo eternamente humano". Debe esforzarse por incorporar a su papel rasgos opuestos a su carácter, que son privativos del personaje. Y junto con el texto debe memorizar sus primeras impresiones ante éste -sus reservas, sus críticas, sus perplejidades- a fin de que éstas no desaparezcan en la composición definitiva, a fin de que no sean aniquiladas sino que permanezcan vivas y perceptibles. Pues más que penetrar en el espectador, el personaje y los hechos deben provocarle sorpresa.

El actor estudiará junto con los otros actores, construirá su personaje junto con los otros personajes. Porque la más pequeña unidad social no es un ser humano, sino dos seres humanos. También en la vida nos construimos recíprocamente.

Debemos sacar una conclusión con respecto a la perniciosa costumbre propia de nuestros teatros, por la que el actor principal -el divo- logra ponerse a plena "luz" haciéndose servir por todos los otros actores: su personaje aparece terrible en la medida en que los otros se muestran aterrorizados y así sucesivamente. Sostenemos que para extender a todos ese privilegio y disfrutar así la verosimilitud de la historia, los actores tienen que intercambiar sus partes durante las pruebas, de modo que los personajes reciban de unos y otros todo lo que necesitan. Pero deben también los actores encontrar sus personajes en copia o en una concepción diversa. Personificado por un actor de sexo opuesto el personaje

revelará mejor su propio sexo; personificado por un cómico -de modo trágico o cómico- adquirirá nuevos aspectos. Pero sobre todo el actor, desarrollando junto con el propio también los personajes antagónicos, o por lo menos sustituyendo a sus intérpretes, define la posición social, decisiva, que él ha asumido para representar su personaje. El patrón será el patrón que su siervo le permite ser y así sucesivamente.

Naturalmente, cuando aparece en la pieza, entre los restantes personajes, el personaje ya ha sido objeto de innumerables ensayos de composición y el actor tendrá que haber memorizado todas las hipótesis que el texto le haya sugerido. Pero a partir del momento en que comienza a moverse entre los demás personajes, el comportamiento de éstos le enseñará muchas cosas respecto al suyo, que hasta ese momento no había advertido.

Hemos designado como ámbito del *gestus*, el ámbito de las actitudes que adoptan los personajes entre sí. Las actitudes físicas, las entonaciones y las expresiones fisonómicas están determinadas por un *gestus* social: los personajes se injurian unos a otros, intercambian cumplidos o enseñanzas. Entre las actitudes que adopta un hombre ante los demás figuran también algunas que en apariencia pertenecen al ámbito privado. Tal es el caso de las expresiones de padecimiento físico en una enfermedad o las manifestaciones de religiosidad. Estas manifestaciones del *gestus* suelen ser muy complicadas y contradictorias, al punto de que es imposible expresarlas en una sola palabra, y el actor debe estar alerta para que al elaborar su composición, que forzosamente tiene que tender a exagerar los rasgos, no se pierda nada y en cambio se imprima fuerza a todo el complejo.

El actor se apropia de su personaje siguiendo críticamente las múltiples reacciones del mismo como así también las de sus antagonistas y de todos los otros personajes del drama.

Examinemos ahora, para extraer su contenido gestual, las primeras escenas de una obra moderna, mi *Vida de*

Galileo. Para poder ver cómo las diversas reacciones se iluminan entre sí, admitamos que no se trata de la primera versión de la obra. Se inicia con la ablución matutina del sabio de cuarenta y seis años, ablución interrumpida para mirar en los libros y continuar la lección dada al joven Andrea Sarti sobre el nuevo sistema solar. Si quieres mostrar esto, ¿cómo podrías hacerlo sin saber que terminaremos con la cena del hombre de setenta y ocho años, abandonado para siempre por el mismo discípulo? Los años no bastan para explicar el espantoso cambio ocurrido en él. Se atraganta con gula sin pensar en otra cosa. Se ha desembarazado vergonzosamente de su carga de enseñar como de un fardo, él, que al principio bebía su leche distraídamente ansioso sólo por instruir al jovencito. ¿Pero bebía tan distraídamente? ¿No sería tal vez un mismo placer el de beber y el de lavarse y el de procurarse nuevos pensamientos? No olvidarlo: ¡él piensa por el placer de pensar! ¿Es un bien o un mal? Dado que en toda la obra no encontrarás nada que permita demostrar que esto sea dañoso para la sociedad, dado que también tú, como espero, eres un hijo valeroso de la edad científica, te aconsejo representarlo como un bien. Pero ten bien en cuenta que las consecuencias de esto serán terribles. De eso dependerá que el mismo hombre, que saluda a una nueva era, se vea obligado al fin a exigir de esta era que, luego de explotarlo, lo rechace con desprecio. En lo que se refiere a la lección, será tu tarea decidir si aquí la boca habla sólo porque los pensamientos salen comunicándose a quien los entienda, así sea un niño, o bien le es posible al niño comprender su ciencia mostrando interés porque conoce su carácter. También podría ocurrir que ambos no supiesen entretenerse, uno al preguntar y el otro al responder; semejante vínculo sería interesante porque como se verá tiene malas consecuencias. En cuanto a la demostración del movimiento rotatorio de la tierra, tendrás que hacerla rápidamente, dado que no es paga y que está por entrar en escena el rico alumno extranjero que paga con oro el tiempo del sabio. Este alumno no demuestra interés pero Galileo lo atiende bien porque no tiene de qué vivir; de modo pues que teniendo que optar entre el alumno rico y el inteligente, suspirando cumplirá su elección. Al nuevo alumno mucho no puede enseñar, por eso aprenderá de él; informándose del telescopio recientemente inventado en Holanda, a su modo saca utilidad de la interrupción de su trabajo matutino. Llega el rector de la universidad. El pedido de Galileo de aumento de honorarios ha sido rechazado; la universidad no acepta pagar por la enseñanza de la física lo que paga por la teleología: le solicita en cambio -dado que se mueve en un plano científico bastante poco elevado- que produzca objetos de utilidad cotidiana. Por la manera en que Galileo da su acuerdo podrás comprender que está acostumbrado a rechazos y regateos. El procurador le hace notar que la República admite la libertad de investigación científica aunque la paga mal; él responde que esta libertad no le sirve de gran cosa si no está unida a una buena retribución. Aquí harás bien en no imaginarlo demasiado altanero en su impaciencia, porque sería no tener en cuenta su pobreza. Poco después lo encontrarás

sumergido en pensamientos que requieren aclaración: el heraldito de una nueva época científica examina la posibilidad de sacarle dinero a la República ofreciéndole el telescopio como invención propia. Comprobarás con estupor que el nuevo invento le interesa únicamente en cuanto ofrece la posibilidad de ganar algún escudo y que Galileo lo estudia para lograr ese propósito. Pero luego descubrirás en la segunda escena que cuando Galileo vende la invención a la Señoría de Venecia con un discurso lleno de indecorosas mentiras, ya casi ha olvidado ese dinero, porque además del interés militar del instrumento ha descubierto su valor astronómico. La mercancía que se ha obligado a fabricar -digamos mediante verdadera extorsión- se muestra utilísima para la investigación que tuvo que interrumpir para producirla. Cuando, durante la ceremonia en la que acepta los inmerecidos homenajes, se vuelve al amigo científico comentándole sus maravillosos descubrimientos -y aquí no se debe olvidar mostrar cuánto de teatral tiene esta actitud-, descubrirás en él una emoción mucho más profunda que la que le procura la perspectiva de lucro. Aunque su charlatanería vista desde este perfil tiene poca importancia, indica cómo este hombre está decidido a seguir el camino más fácil y a servirse de su razón tanto para fines mezquinos como para fines elevados. Más tarde le espera una prueba aún más significativa: ¿y no es acaso verdad que cada claudicación hace más leve la claudicación siguiente?

64

Al poner de manifiesto los diferentes *gestus*, el actor llegará a dominar la anécdota y, por consecuencia, a su personaje. Sólo a partir de la anécdota, de ese bien delimitado complejo de acontecimientos, podrá llegar de un salto a su personaje definitivo, en el cual se reúnen todos los rasgos particulares. Si ha hecho todo lo posible por sorprenderse ante las contradicciones que encierran las diversas actitudes -sin olvidar que su público también tendrá que sorprenderse ante esas contradicciones-, la anécdota en su totalidad le brindará la posibilidad de unificar lo contradictorio. Porque de la anécdota, como suceso delimitado, se desprende un sentido preciso. Dicho con otras palabras: la anécdota sólo responde a determinados intereses, entre los muchos posibles.

65

Todo gira en torno a la anécdota que es el corazón del espectáculo teatral. Ella permite discutir, criticar, transformar los acontecimientos que ocurren entre los hombres. Aun cuando el individuo en particular que muestra el actor encierre más posibilidades que las exigidas por los acontecimientos contemplados en la pieza, es bueno que así sea, porque el acontecimiento será tanto más llamativo si le ocurre a un individuo muy determinado. La *anécdota* es la gran empresa del teatro. Es la composición global obtenida de la suma de acontecimientos que se expresan por medio de *gestus*, en

los que están contenidas todas las revelaciones e impulsos que deben provocar placer en el público.

66

Cada suceso aislado tiene su *gestus* fundamental: *Ricardo, duque de Glocester, corteja a la viuda de su víctima. Por medio de un círculo de tiza se descubre quién es la verdadera madre del niño. Dios hace una apuesta al diablo, en la que se juega el alma del doctor Fausto. Woyzeck adquiere un cuchillo ordinario para quitar la vida a su mujer*, etcétera. El placer estético que debe deparar la ubicación de los personajes en el escenario y el movimiento de los grupos es un resultado de la elegancia con que se presentan al público los diferentes *gestus* y con que se los somete a su juicio.

67

Puesto que ya no invitamos al público a sumergirse en el relato como si se tratara de un río, y a dejarse arrastrar de aquí para allá a merced de la corriente, los hechos individuales deben ser anudados en forma tal que los nudos resulten visibles. Los hechos no deben sucederse en forma imperceptible; debe proporcionarse al espectador la oportunidad de intercalar su juicio entre uno y otro. (Si lo interesante fuera precisamente el carácter oscuro de las relaciones de causalidad, deberá distanciarse debidamente esa característica, a fin de que se la vea como algo llamativo). Es conveniente, pues, oponer entre sí los diferentes elementos de la anécdota, atribuyendo a cada uno de ellos una estructura propia, como si se tratara de una pequeña pieza autónoma dentro de la pieza. Para ello, lo mejor es ponerse de acuerdo sobre los títulos como los que enunciamos en el párrafo anterior. Esos títulos deben contener algún elemento de importancia social, pero al mismo tiempo proporcionar una idea acerca de la técnica de representación que se aplicará y cuyo tono estará dado por el título, que puede imitar al de una crónica, al de una balada, al de un periódico o al de una pintura de costumbres. Un recurso simple para distanciar la representación es, por ejemplo, el que se aplica de ordinario al mostrar los usos y costumbres de un país. Una visita, el tratamiento reservado a un enemigo, el encuentro de dos enamorados, una negociación comercial o política pueden representarse como si se estuviera exhibiendo simplemente una costumbre propia del lugar. Representado de esa manera, el suceso único y particular se ve bajo una nueva luz, porque parece algo general, algo convertido en costumbre. El solo hecho de que uno se pregunte si ese hecho o alguno de sus elementos se ha convertido realmente en costumbre, provoca un distanciamiento del suceso. El estilo poético de las crónicas históricas puede estudiarse en esos kioscos de las ferias anuales, que en Alemania se conocen como *Panoramen*. Puesto que "extrañar" significa también una manera de hacer célebre, ciertas situaciones podrán representarse simplemente como si fueran célebres, es

decir conocidas por todos, desde hace mucho tiempo y en todos sus detalles y, como si uno se esforzara por ajustarse a la tradición. Resumiendo: se puede recurrir a las más diversas formas de relatar, a las ya conocidas y a otras que aún pueden descubrirse.

68

Qué y cómo se debe extrañar es una cuestión que depende de la interpretación que se quiera dar a la historia, y al hacer esto el teatro podrá defender vigorosamente los intereses de su época. Tomemos por ejemplo el célebre drama *Hamlet*. Si tengo presente que estoy escribiendo en una época sanguinaria y oscura en la que gobiernan clases criminales, una época en la que se difunde la duda en la eficacia de la razón que se usa para servir tales abusos, me parece que esta historia se puede interpretar del siguiente modo: Los tiempos son belicosos. El padre de Hamlet, rey de Dinamarca, ha matado al rey de Noruega en una guerra de rapiña victoriosa. El hijo de este último, Fortimbrás, se arma para una nueva guerra, pero el rey de Dinamarca es igualmente suprimido por su hermano. Los hermanos de los reyes muertos, convertidos en reyes a su vez, evitan la guerra mediante un acuerdo que permite a las tropas noruegas atravesar el territorio danés por una guerra de rapiña contra Polonia. Ocurre entonces que el joven Hamlet se siente llamado por el espíritu de su belicoso padre para vengar la afrenta cometida contra él. Indeciso durante cierto tiempo de responder con un homicidio a un homicidio, se dispone a partir al exilio. Hamlet se encuentra en la costa al joven Fortimbrás que avanza hacia Polonia con sus tropas. Alcanzado por el ejemplo del guerrero, Hamlet vuelve para vengar a su tío, a su madre y a sí mismo, abandonando Dinamarca al noruego. Tales acontecimientos nos muestran cómo este hombre, joven pero vigoroso, aplica bastante mal lo que con respecto a la nueva razón aprendió en la universidad de Wittemberg. Sólo consigue complicarse en las intrigas feudales a las que regresó. Frente a una praxis irracional, la razón no es justamente práctica. Y de la contradicción entre tal raciocinio y una acción tan diversa, cae como víctima trágica. Tal lectura del drama (que sin embargo se puede leer de otras maneras) me parece que podría interesar a nuestro público.

69

Todos los avances de la humanidad, todas las situaciones en que el hombre se emancipa de la naturaleza por medio de su trabajo y que conducen a una restructuración de la sociedad, todos los intentos realizados por la humanidad en nuevas direcciones con el objeto de mejorar su destino, nos llenan, a pesar de lo que puedan decir las literaturas, de un sentimiento de triunfo

y de confianza y es para nosotros un placer descubrir las posibilidades de transformación de todas las cosas. Galileo Galilei lo expresa así: "Mi opinión es que la tierra es noble y admirable, dadas las muchas y muy diversas transformaciones que tienen lugar en ella y las generaciones que se suceden incesantemente sobre su faz."

70

Tarea específica del teatro es interpretar la historia y comunicarla al público mediante extrañamientos apropiados. No se trata de que el actor haga todo, aunque nada debe hacerse intervenir sin que se refiera a él. La "historia" es interpretada, producida y expuesta por el teatro en su conjunto: por los actores, por los escenógrafos, por los tramoyistas, por especialistas en vestuario, por los músicos y por los coreógrafos. Cada uno aporta su propio arte a la empresa común, sin renunciar con esto a su autonomía.

71

En los intermedios musicales dedicados al público, el "gestus" general del "mostrar" que siempre acompaña a lo mostrado en el caso individual, se acentúa mediante canciones. Por eso los actores tendrían que evitar el pasar "imperceptiblemente" de la recitación al canto, sino destacarlo claramente del resto, si es posible con la ayuda de medios escénicos verdaderos y propios como el cambio de luces o la proyección de títulos. En cuanto a la música, tendrá que dejar de ser sirvienta sin ideas propias, tarea que casi siempre se le reserva. La música no acompaña, aún cuando se proponga hacerlo. Ni se contenta con "expresarse" eliminando simplemente la carga emotiva impuesta por el curso de los acontecimientos. Hanns Eisler, por ejemplo, en el *Galileo* ha vinculado de modo ejemplar los acontecimientos, componiendo para el cortejo enmascarado de la escena carnavalesca una música triunfal y amenazadora, apta para indicar el carácter subversivo dado por el bajo pueblo a la teorías del sabio. Del mismo modo en el *Círculo de tiza* el recitativo frío e impasible del cantor que describe cómo la sierva salvó al niño (episodio que es contemporáneamente imitado en la escena) denuncia los horrores de una época en que el sentimiento materno puede convertirse en debilidad suicida. En síntesis, la música puede situarse de muchas maneras con iniciativa propia, y comentar el argumento de manera autónoma; pero también puede limitarse a enriquecer la recreación de otros medios.

72

Pero no sólo el músico reencuentra su libertad cuando no está ya obligado a crear atmósferas que lleven al público a abandonarse sin límites a los acontecimientos escénicos; mucha libertad gana también el escenógrafo ya que al construir el lugar de la acción está liberado de la necesidad de producir la ilusión de una estancia o de un paisaje. Bastará entonces un trazo, pero es necesario que exprese cosas históricas y socialmente más interesantes que las contenidas en el ambiente real. En el teatro hebreo de Moscú, el *Rey Lear* era extrañado por medio de una construcción arquitectónica que recordaba un tabernáculo medieval; el *Galileo* realizado por Neher era colocado frente a proyecciones de mapas geográficos, de documentos y de obras de arte del Renacimiento; en el teatro de Piscator, Heartfield, para la comedia *Haitang erwacht*, utilizó un fondo de banderas giratorias con inscripciones que indicaban el cambio de la situación política, a veces ignorado por los personajes de la escena.

73

También la coreografía puede encontrar su carácter realista. Es un error bastante frecuente el creer que la coreografía no sirva para representar "los hombres como son en realidad". Cuando el arte refleja la vida, lo hace con reflejos especiales. El arte no se vuelve irreal cuando altera las proporciones, sino cuando las altera de tal modo que el público, sirviéndose de sus imágenes para alcanzar intuiciones e impulsos prácticos, falla en la vida. Es indudablemente necesario que la estilización ponga en relieve lo "natural", su cometido es acentuarlo. Un teatro que extrae todo del *gestus*, no puede despreciar la coreografía. Y a la elegancia de un movimiento, la gracia de una disposición escénica, tienen un efecto de extrañación, y la invención pantomímica es de gran utilidad para la exposición de la anécdota.

74

Por ello invitamos a todas las artes hermanas del arte dramático a unirse. Pero de esa unión no debe surgir la "obra de arte total" que exija una entrega sin reservas de todas ellas y en la cual todas ellas se diluyan. El propósito es llevar adelante la tarea común, entre todas, pero cada una a su manera. En cuanto a sus relaciones mutuas, consistirán esencialmente en "distanciarse" unas de otras.

75

Y a propósito de esto, queremos recordar una vez más que la misión de las artes consiste en proporcionar esparcimiento a los hijos de la era científica, en complacer sus sentidos y brindarles alegría. Es algo que

nosotros, los alemanes, no debemos dejar de repetirnos. Porque entre nosotros todo se desliza fácilmente hacia lo inmaterial y lo abstracto, y entonces comenzamos a hablar de una "visión del mundo", cuando el mundo en cuestión ya se ha desvanecido. Hasta el materialismo es poco más que una idea para nosotros. Hemos convertido el placer sexual en deber conyugal, los deleites del arte se subordinan a la formación cultural y por estudio no entendemos un grato proceso de descubrimiento sino que nos metan enérgicamente la nariz en una cosa. Nuestra acción no es la actividad gozosa de quien explora el mundo que lo rodea; medimos el valor de las cosas no por el placer que nos deparan sino por el sudor que nos han costado.

76

Nos falta aún hablar de cómo se debe presentar al público lo que se ha construido durante los ensayos. Es necesario que la representación pública se proponga el gesto de mostrar algo acabado. Se presenta pues al espectador aquello que no se ha rechazado luego de haberlo probado muchas veces; y las representaciones logradas deben ser alcanzadas con plena conciencia, a fin de que con la plena conciencia sean acogidas.

77

Porque las representaciones deben ceder el paso a la cosa representada, a la convivencia de los hombres; y el placer de ver una representación perfecta, se convertirá en el placer superior de ver que las normas de esta convivencia, puestas a la luz, aparecen como provisionales e imperfectas. De ese modo el teatro puede incrementar en el público su productividad, además del mero hecho del espectáculo. Es necesario que el espectador pueda, en su teatro, gozar como diversión el tremendo e infinito trabajo que le procura la vida, y también el carácter terrible de su incesante transformarse. El teatro debe consentirle autoproducirse del modo más sereno, ya que de los variados modos de existencia, el que se da en el arte, es el más fácil.

LOS AUTORES

JUAN ACHA. Perú. Importante historiador de artes plásticas y visuales, residente en México desde hace décadas. Algunas de sus obras más destacadas: *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción. El arte y su distribución y nuestra realidad artística*.

VICTOR MANUEL LEITE. Uruguay, 1933. Dramaturgo y crítico teatral ha desarrollado su trabajo en periódicos y revistas. Como dramaturgo ha dado algunas obras de significación como *Doña Ramona*, *El chile de Garbel*, *Quiruga por Quiruga*, entre otras. Es responsable de la sección cultural del semanario *La Democracia*.

FERNANDO BERAMENDI. Uruguay, 1954. Poeta, periodista y docente en Ciencias de la Comunicación. Ha publicado *Mientras regreso* traducido al griego, y tiene en prensa otro poemario titulado *Y obedezco*. Coordina la sección cultura del semanario *El Popular*.

ANDRÉS CASTILLO. Uruguay, 1920. Dramaturgo, narrador y poeta. Es doctor en Derecho, fue fundador de FUTI y activo militante del movimiento teatral independiente. Su obra dramática permanece inédita, no así sus relatos que han aparecido en revistas y periódicos.

TOMÁS BORGES. Nicaragua. Escritor y político, fue fundador del Frente Sandinista de Liberación Nacional junto a Carlos Fonseca Amador. Desde 1979 es Ministro del Interior de Nicaragua. Sus discursos y escritos han sido difundidos ampliamente. Carlos, el amanecer ya no es una tentación y El axioma de la esperanza, son algunas de ellas.

BERTOLT BRECHT. Alemania, 1898. Dramaturgo, poeta y teórico de la cultura, su obra es una de las más sólidas e influyentes del presente siglo. Perseguido por Hitler vivió algunos años en USA, Dinamarca y Finlandia. De regreso a su patria funda el Berliner Ensemble. Entre sus obras se destacan *Madre coraje y sus hijos*, *Vida de Galileo*, *El círculo de tiza caucasiano* y *Baal*.

RODNEY ARISMENDI. Uruguay, 1916. Importante teórico marxista, es Secretario General del Partido Comunista del Uruguay. Ha publicado *La filosofía del marxismo y el señor Haya de la Torre*, *Para un prontuario del dólar: El Plan Truman*, *Problemas de una revolución continental*, *Vigencia del marxismo-leninismo*, *Lenin*, *la Revolución y América Latina*, entre otros. Desde 1952 dirige la revista *Estudios de amplia difusión en el arte*.

RUBÉN YÁÑEZ. Uruguay, 1929. Director Teatral de El Galpón y docente de la Facultad de Humanidades y Ciencias. Ha publicado: *Función educativa del*

LOS AUTORES

JUAN ACHA. Perú. Importante historiador de artes plásticas y visuales, residente en México desde hace décadas. Algunas de sus obras más destacadas: **Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción, El arte y su distribución y Nuestra realidad artística.**

VICTOR MANUEL LEITES. Uruguay, 1933. Dramaturgo y crítico teatral ha desarrollado su trabajo en periódicos y revistas. Como dramaturgo ha dado algunas obras de significación como **Doña Ramona, El chalé de Gardel, Quiroga por Quiroga**, entre otras. El responsable de la sección cultural del semanario *La Democracia*.

FERNANDO BERAMENDI. Uruguay, 1954. Poeta, periodista y docente en Ciencias de la Comunicación. Ha publicado **Mientras regreso** traducido al griego, y tiene en prensa otro poemario titulado *Yodetú*. Coordina la sección cultura del semanario *El Popular*.

ANDRES CASTILLO. Uruguay, 1920. Dramaturgo, narrador y poeta. Es doctor en Derecho, fue fundador de FUTI y activo militante del movimiento teatral independiente. Su obra dramática permanece inédita, no así sus relatos que han aparecido en revistas y periódicos.

TOMAS BORGE. Nicaragua. Escritor y político, fue fundador del Frente Sandinista de Liberación Nacional junto a Carlos Fonseca Amador. Desde 1979 es Ministro del Interior de Nicaragua. Sus discursos y escritos han sido difundidos ampliamente. **Carlos, el amanecer ya no es una tentación y El axioma de la esperanza**, son algunas de ellas.

BERTOLT BRECHT. Alemania, 1898. Dramaturgo, poeta y teórico de la cultura, su obra es una de las más sólidas e influyentes del presente siglo. Perseguido por Hitler vivió algunos años en USA, Dinamarca y Finlandia. De regreso a su patria funda el Berliner Ensemble. Entre sus obras se destacan **Madre coraje y sus hijos, Vida de Galileo, El círculo de tiza caucasiano y Baal.**

RODNEY ARISMENDI. Uruguay, 1916. Importante teórico marxista, es Secretario General del Partido Comunista del Uruguay. Ha publicado **La filosofía del marxismo y el señor Haya de la Torre, Para un prontuario del dólar; El Plan Truman, Problemas de una revolución continental, Vigencia del marxismo-leninismo, Lenin, la Revolución y América Latina**, entre otros. Desde 1955 dirige la revista *Estudios* de amplia difusión en el orbe.

RUBEN YAÑEZ. Uruguay, 1929. Director Teatral de El Galpón y docente de la Facultad de Humanidades y Ciencias. Ha publicado: **Función educativa del**

teatro, Cultura y liberación, El fascismo y el pueblo, Una respuesta educacional para la década del '70 y Estética y Marxismo.

ELDER SILVA. Uruguay, 1955. Poeta y periodista ha publicado tres libros: **Línea de Fuego, Cuadernos agrarios y Un viejo asunto con el sol** (en prensa). Dirige *La Hora Cultural*, suplemento del matutino *La Hora* y colabora con la revista *Estudios*. **SANDINO NUÑEZ.** Uruguay, 1961. Narrador, periodista, actualmente estudia Filosofía y Lingüística. Ha publicado un libro de relatos (**Diverso y Universo**) y artículos en el semanario *El Popular*, donde es colaborador permanente.

CLEMENTE PADIN. Uruguay, 1939. Conocido mundialmente como artista correo y promotor cultural. Ha publicado numerosos trabajos teóricos sobre las vanguardias artísticas. Dirigió la mítica revista *Los Huevos del Plata*. Ha realizado performances y ambientaciones en Uruguay, RFA, Brasil y otros países. Integra la Comisión de Cultura del PIT-CNT. **ALEJO CARPENTIER.** Cuba, 1904-1979. Uno de los más grandes narradores de la lengua española, ganó el Premio Cervantes de Literatura. Obras principales: **El reino de este mundo, Los pasos perdidos, Guerra del tiempo, Tientos y diferencias y La consagración de la primavera.** Fue embajador de la Revolución Cubana en Francia.

