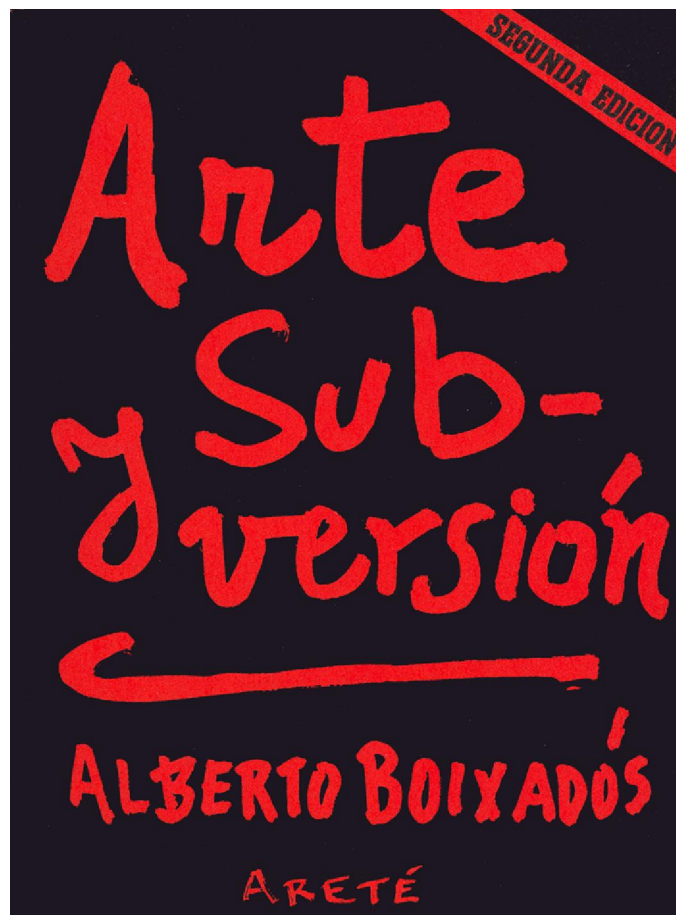


ARTE Y SUBVERSIÓN
Alberto Boixadós



Biblioteca Weltanschauung NS
Libros Para Ser Libres

¿ Solamente Banca y Subversión ?

¡ No ! Mucho antes : Arte y subversión.

¿ Fue Picasso un pintor subversivo, genial o demoníaco ?

¿ Es la música en si misma una “herramienta” de cambio social y político ?

¿ Hay alguna relación entre los asesinatos de Sharon Tate y la música ?

¿ Tienen “Los Beatles” una elevada cultura musical ?

¿ Tiene conexión la canción “Lucky in the Sky with Diamonds” con el L.S.D. ?

Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa.

¿ Son francotiradores o constituyen ejército regular ?

“He intentado exteriorizar la ansiedad □ . . . □ de mis personajes a través de los objetos, hacer hablar a los decorados, traducir la acción en términos visuales, proyectar imágenes visibles del miedo, la pena, el remordimiento, la alienación, jugar con las palabras, he intentado por tanto ampliar el lenguaje del teatro □ . . . □ ¿ Es motivo de condena ?” IONESCO

¿ Qué ocurre con la liturgia de moda actualmente en la Iglesia Católica ?

OBRAS DEL AUTOR

PRIMAVERA SAGRADA. Editorial Huemul (Clásicos Huemul, n° 81). Cuarta edición. Buenos Aires, 1974.

LITERATURA Y PODER. Ediciones Theoria. Segunda edición. Buenos Aires, 1967.

CARTAS DE VIAJE. ACERCA DE LA REALIDAD IBEROAMERICANA. Editorial Areté. Buenos Aires, 1968.

ESPAÑA ENTRE EUROPA E HISPANOAMÉRICA. Editorial Areté. Buenos Aires, 1973.

Segunda edición: noviembre 1977

Durante los próximos años el mundo occidental arriesgará la existencia de la civilización. Pero pienso que no se halla consciente de ello.

ALEXANDER SOLYENITSIN

¿No implica la creación poética, una determinada concepción del hombre y del espíritu?

PAUL VALÈRY

NOTA A LA SEGUNDA EDICIÓN

La súbita y explosiva acogida que mereció la aparición de ARTE y SUBVERSIÓN nos ha obligado, a menos de dos meses de aquella, a lanzar una segunda edición.

La avidez que acosa al hombre de nuestros días por conocer los canales y vehículos por los que transita una "moda intelectual que trata de imponer una dictadura mental", ha hecho que nuestro ensayo ocupe la atención preferente de todos aquellos que piensan en nuestro destino.

En agosto de este año un matutino de Buenos Aires se ocupaba en prominente editorial de "la realidad cultural de Occidente"¹ expresando que la información, educación y cultura procuran ser monopolizados internacionalmente por una vasta, difusa, matizada tendencia que, sin embargo, muestra en la práctica la cohesión de una verdadera secta, directa o indirectamente al servicio de Moscú, Pekín o sus filiales. Y porque como dice el mismo editorial: No es fácil descubrir como llegaron las cosas hasta este punto, creemos que nuestro trabajo cumple una doble misión: a) marcar o insinuar los caminos, descubriendo el juego de cómo las cosas llegaron hasta este punto, y b) revelar esta dictadura mental, la menos denunciada de nuestro tiempo. Las confusiones en que ésta se funda tienen fuerza de dogma; así todo progreso es identificado, sin más, con la izquierda, a la que se pretende asignar un valor absoluto. Y la izquierda así concebida [. . .] no puede ser sino aberración y violencia, incapacidad para comprender la totalidad real de la sociedad humana.

Y concluye el editorial: Es muy grave que los responsables de estas inconsecuencias sean justamente escritores con influencia creciente y cada vez menos discutida en todo el mundo.

Buenos Aires, 3 de octubre de 1977.

¹ "La Prensa", 5 de agosto de 1977.

PROLOGO

Las corrientes poéticas y artísticas de nuestra época se han venido caracterizando por una proliferación desorbitada de propósitos y realizaciones. No es que semejante pluralidad constituya una riqueza digna de loa. Al contrario, lo que se está manifestando allí, es cierto incontenible afán nihilista que tiende a hacer tabla rasa de todo cuanto se haya creado en el pasado y, en especial, de ese privilegio humano por el cual somos cada uno de nosotros una imagen y semejanza de Dios. Este privilegio francamente ennobecedor es nuestra condición espiritual, que nos constituye como una especie de isla dentro del mar del Universo visible, o bien, como la cumbre privilegiada de una alta montaña, y que se proyecta en el orden de nuestras actividades por la voluntad y la razón; en otros palabras, por la facultad intelectual y por la capacidad de determinarnos a nosotros mismos en la esfera de acciones propiamente humanas. ¿Adónde han conducido y en qué han fructificado estas tendencias tan dispares y tan contradictorias entre sí? Pues a aquello que plasmó ese baturro inmortal que fue Francisco de Goya en uno de sus aguafuertes, que lleva por título El sueño de la razón engendra monstruos. Sí. Goya tenía razón. El sueño de la razón engendra monstruos. Nos lo viene diciendo nuestra experiencia cotidiana desde hace muchas décadas. Pero existen dos maneras de hacer soñar a la razón, aunque valdría mejor decir, que se trata de dos fases de un solo y mismo proceso. Estas etapas son: la de desvincularla de su objeto connatural que es la realidad o la verdad, y la de someterla al influjo tiranizante de las potencias inferiores de nuestra personalidad, es decir, el hacerla caer de ese trono benéfico en que la ha establecido Dios con el fin de que vaya orientando y rigiendo todas nuestras restantes facultades y, por lo mismo, el cortar violentamente los vínculos que la unen con la inteligencia infinita que es manantial de toda verdad y de toda existencia.

Las corrientes artísticas que espiritualmente pertenecen al mundo moderno, al mundo estético que se ha constituido en el ámbito de nuestra civilización cristiana y occidental revelan un claro e indiscutible ateísmo. Ostentan un humanismo que, lejos de ennobecer las condiciones típicamente humanas de espiritualidad y racionalidad, las privan de su desarrollo normal, que sólo puede lograr sumergiéndolas en las aguas vivificantes de la Gracia. Porque no nos engañemos: desde que el pecado original dejó a la naturaleza humana herida y menoscabada, resultará imposible para nosotros, por más esfuerzos que hagamos, alcanzar la normalidad en un clima exclusivamente natural.

Tal es el misterio de la Sobrenaturaleza. Gratuita por definición y, por ende, trascendente a cualquier esfuerzo de cualquier criatura, resulta a la postre restauradora de una normalidad que, por creación, debió el hombre alcanzar en virtud de sus facultades naturales. Ese carácter gratuito, por inescrutable designio de Dios, viene así a erigirse, bajo cierto aspecto, como un complemento que perfecciona en modo exclusivo nuestra naturaleza racional.

Esta normalidad es lo que las corrientes espiritualmente modernas del arte y de la creación humana rechazan con decisión inapelable, abominando asimismo de cualquier apertura hacia una realidad trascendente. Es cierto que ningún artista, en cuanto tal, puede dedicarse a demostrar ninguna verdad especulativa, al modo como lo hacen los científicos. El artista escritor, músico, escultor, arquitecto... no está encargado de demostrar nada, pero sí está encargado de mostrar algo, y ese algo es su propia

personalidad en lo que tiene, no de específico, sino de individual, de irreiterable. Pero, ¡cuidado!, porque la proyección de una personalidad en una creación poética o artística no significa una manifestación de individualismo, ni mucho menos de solipsismo. La persona humana no constituye un individuo aislado y desligado de cuanto le rodea. No. La condición humana supone toda una serie de vínculos que nos enlazan, en primer lugar, con Dios y, luego, con nuestros semejantes, en quienes debemos ver a hermanos nuestros desde que todos somos hijos de un mismo Padre que está en los cielos y que hace llover sobre justos y pecadores.

Santo Tomás nos advierte claramente que el fin de nuestras actividades es nuestra felicidad; en otras palabras, el conseguir nuestro Fin. Lo que el santo Doctor dice expresamente de las ciencias, puede hacerse extensivo sin ninguna dificultad al resto de nuestras acciones humanas. Pensemos que el arte es para el hombre y no el hombre para el arte. Por eso, el creador escritor, músico, arquitecto... deberá procurar instintiva y no deliberadamente, no sólo para sí sino para los demás, el perfeccionamiento humano. Y en estas condiciones, no podrá sino profesar un profundo respeto por la condición de imagen y semejanza de Dios que ostentamos desde el momento en que somos espirituales y, por ende, dotados de inmortalidad. Esta condición sublime es la que combate el arte espiritualmente moderno y nos debe impulsar a enfrentar sus manifestaciones con espíritu crítico, a fin de no vernos envueltos y presos en sus redes. Naturalmente que no pretendemos desconocer categorías estéticas. Solamente queremos destacar cómo las categorías estéticas no poseen ningún derecho contra Dios. Si llegada la ocasión alguien declara que no puede hacer arte sin violar los preceptos que rigen nuestra vida, está condenado por el hecho mismo, desde un principio, a renunciar a toda actividad creadora. Felizmente la disyuntiva que plantea en este sentido un gran número de artistas contemporáneos es absolutamente falsa. No era posible que el Autor de toda Verdad y de toda Belleza pudiera desautorizar a quienes, prolongando su actividad creadora inefable, procuran imitarlo en la medida de sus fuerzas. Incluso muchas manifestaciones artísticas contemporáneas que, por estar conformes con las exigencias más nobles de nuestra condición humana, han prolongado hasta nuestros mismos días el concepto cristiano y católico del hombre y del mundo, demuestran la posibilidad de conciliar las exigencias estéticas con las de la Ley de Dios.

Ese carácter fallido de las manifestaciones del arte, que pertenecen espiritualmente a los tiempos modernos, es lo que Alberto Boixadós, gran señor, gran maestro y gran amigo, va mostrando a lo largo de las páginas de este libro verdaderamente estremecedor. El autor va descubriendo la turbia actitud de aquellos que se presentan ante las miradas de un público frívolo y apresurado el noventa por ciento del público lector de nuestros días como simples escritores o artistas de vanguardia, ocultando mañosamente y con refinada hipocresía los propósitos que los animan, de destruir todo cuanto, de una manera u otra, lleve consigo y manifieste la marca de nuestra condición de hijos adoptivos de Dios. En conversación sostenida con él aquí, en Santiago de Chile, tres meses atrás, nos exponía su tesis de que, en el mundo de los artistas y escritores de vanguardia no existen francotiradores. Al contrario, todas las circunstancias que allí se nos van presentando obedecen, en su verificación y en el orden con que se van sucediendo, a un propósito cuidadosamente planeado y estudiado. Eso lleva a nuestro autor, a llamar la atención de los lectores descuidados, con el fin de que no se dejen seducir por los méritos estéticos que podrían ostentar las creaciones del arte espiritualmente moderno, porque éstas, en su mayoría, encierran un veneno mortal, tanto más terrible cuanto que no atenta contra la vida temporal sino contra nuestra vida futura.

Alberto Boixadós habla con claridad meridiana. Nos habla también de modo extremadamente sugestivo. Nos desentraña las conexiones existentes entre una actividad aparentemente tan apolítica como es la artística y literaria, con la revolución que viene corroyendo a la civilización cristiana a partir de los días de la Reforma protestante, y que se ha prolongado, a través de etapas históricas de menor importancia, hasta la herejía modernista que fue condenada por San Pío X y que actualmente está asolando la vida sobrenatural de la Iglesia. Tal como se ha hecho la revolución política nos advierte nuestro autor se está llevando a cabo la revolución estética, artística, literaria, con una ferocidad, que sólo admite parangón con su hipocresía. Es que nos estamos enfrentando con la Revolución integral, y en esta lucha que es de vida o muerte no estamos autorizados para inhibirnos y mantenernos neutrales. No tenemos ningún derecho a mantenernos como espectadores. Tenemos, en la medida de nuestras fuerzas y de nuestra condición, que ser agonistas, como decía Unamuno es decir, luchadores y aún protagonistas. Cualquier otra actitud es indigna de un católico, fuera de que, cuando llegue el día de las Grandes Cuentas nos lo demandará Quien dijo asimismo que, de aquel que se avergonzare de El, se avergonzará El mismo delante de su Padre Celestial.

Nos urge darnos por aludidos con el toque de alarma apremiante de Alberto Boixadós. De sobra tiene él categoría para que le prestemos la más profunda y eficaz atención. Será ésta la mejor manera de rendir homenaje a este denso y esperanzado libro y de cooperar a la derrota de aquel enemigo que, como nos dice San Pedro, anda dando vueltas como león rugiente buscando a quien devorar.

OSVALDO LIRA, SS. CC.

Profesor de Metafísica en la
Universidad Católica de Chile

Santiago, 30 de junio de 1977

INTRODUCCIÓN

"El artista no es una clase especial de hombre, sino que cada hombre es, más bien, una clase especial de artista", decía el pintor Delacroix.

Esto significa que no sólo es artista el creador, sino que también lo es el receptor, ya que el hombre, cualquiera que sea su condición espiritual y social, dará respuesta a algún tipo de arte.

El artista no es necesariamente un individuo raro o excéntrico; las más de las veces es un hombre común. Ciertas excentricidades de los artistas son sobrevaloradas con fines no artísticos.

"La apreciación de la buena forma, la percepción del ritmo y la armonía, el instinto de hacer que las cosas sean esbeltas y eficaces constituyen características humanas normales, más innatas que adquiridas y que sin duda están presentes en el niño desde los primeros años"¹.

El ser humano no puede eludir esta ancestral manifestación de la cultura que es el arte, puesto que vive en pueblos y ciudades que obedecen o no, a una visión artística. El hombre mora en casas hechas con un determinado criterio, donde el artesano artista con frecuencia cumple una misión primera; escucha, quiéralo o no, música, o lo que algunos llaman música; lee revistas y libros; asiste al teatro; ve películas y televisión; y muchas veces oye o forzosamente mira cosas que no le gustan, pero cuyos reflejos le llegan de mil modos. Así, no podrá ignorar la pintura más vanguardista, cuyos cuadros no solamente están en exposiciones o exhibiciones, sino también en oficinas públicas, salas de espera, despachos, consultorios y con frecuencia aun en su propia casa. Este mundo artístico, fluido y avasallador, va influyendo en la sensibilidad del hombre y por ende en su mentalidad.

1 Herbert Read, Las raíces del arte, pág. 81. Ed. Infinito. Buenos Aires, 1971.

En los distintos períodos históricos casi todas las manifestaciones artísticas: pintura, música, letras, arquitectura, escultura, son expresión de un modo de ver e interpretar el cosmos, Dios y el hombre mismo. Eso significa que toda realización artística tiene, en forma implícita o explícita, una concepción filosófica o antifilosófica, religiosa o antirreligiosa, o combinaciones de ambos extremos.

Es muy común que ese mundo artístico, con carga religioso-filosófica de distintos signos, o atea, estimule el tránsito del alma por caminos insospechados, con ineludible presencia en el orden social. En la actualidad no se puede negar hay una preponderante creatividad artística sellada por el ateísmo.

Pero el total de la actividad artística no siempre obedece a las pautas dominantes en un determinado período histórico; siempre habrá individualidades o grupos que se mantendrán en cauces anacrónicos fuera de su tiempo y por eso mismo, con relativo peso e influencia social.

Se plantea consecuentemente la importancia del arte en la educación del niño, hombre del futuro, quien en su desarrollo físico y espiritual debería adiestrar todos sus sentidos, en comunión creadora, con sonidos, colores, texturas y consistencias; en una palabra, en

comuni3n con la esencial diversidad de la naturaleza, para estimular sus energías creadoras y hacer fructíferos sus momentos de ocio.

Se habría de estimular también una lenta maduraci3n espiritual pareja a la destreza que se adquiere en contacto con lo concreto.

Se llegaría así, en forma natural, a comprender que "el arte consiste en conseguir que el ritmo se inscriba en una materia ya sea color, piedra, sonido o palabra sin que su esencia inmaterial se vea comprometida y sin perder en lo más mínimo su libertad".

Compréndalo o no, el niño puede llegar con el tiempo, a través del arte, no solamente a canalizar su sensibilidad y su inteligencia, sino también todo su mundo espiritual, que comenzará a deslizarse en un ámbito de símbolos.

Vislumbramos consecuentemente la importancia del tema, en su verdadera dimensi3n. Se argumenta válidamente, que el mundo del arte goza de una autonomía que no tiene por qué proyectarse a niveles sociales o políticos. Desde un punto de vista meramente estético puede admitirse, pero desde el ángulo de la cultura y su ponderaci3n en la historia, de ninguna manera podemos cerrar los ojos a esa proyecci3n.

Haremos alusi3n a ciertas corrientes pictóricas y musicales para detenernos luego en el mundo literario.

PINTURA

Las tendencias más audaces en pintura no pretenden reproducir la realidad, sino solamente representar un juego de tensiones y colores.

A comienzos de siglo, el pintor Kandinsky, rompió con los últimos contenidos sagrados que había en pintura y que las corrientes progresistas aún respetaban. Por ello dijo: "La fe cristiana en el más allá por paradójico que suene, en el arte medieval, siempre se presentaba bajo las formas del arte figurativo". Sólo el ateísmo abre paso a la creación absoluta antitradicionalista.

La barrera religiosa impidió que se irrumpiese en el terreno de la absoluta abstracción de la imagen. El mismo Kandinsky nos explica cómo la visión de los impresionistas constituyó el aprendizaje primario para poder llegar a su descubrimiento de la pintura absoluta. Observando el lienzo titulado "Montón de heno", de Monet, sentí que a este cuadro le faltaba el objeto temático... La pintura adquiriría una fuerza y magnificencia fantástica. Porque el cuadro no existe con motivo de determinada cosa, sino por sus cualidades pictóricas, por la vivencia que trasmite.

Por eso el pintor Georges Mathieu se atrevió a decir: "Hay que desencadenar la liberación de toda la estética anterior. Un arte estético de la conciencia sustituirá a una conciencia estética del arte", y agregaba: "Estamos en los albores de un arte nuevo que desencadenará procesos indecibles, un arte nuevo que creará un hombre nuevo". Esta afirmación aunque parezca disparatada, encierra una gran verdad, ya que el arte conlleva un gran poder de conversión. Conversión que, a través del arte, ilumina el terreno político o religioso.

Quien visite México con ojos penetrantes, comprenderá la influencia que los pintores Ribera y Siqueiros han significado en la vida espiritual de su pueblo. Han mantenido vivo en el mundo de las imágenes un sentimiento antiespañol, que aflora en la superficie del alma mexicana, ya que nunca en las profundidades como hemos analizado anteriormente ¹, porque el alma mexicana es la más plenamente española de Hispanoamérica.

Los murales de estos pintores en el Ministerio de Educación, en el Palacio de Cortés, en Cuernavaca, y en muchos otros sitios- son una vertiente que alimenta esa sensibilidad, en constante conversión antiespañola y anticristiana. Hace falta reflexión muy profunda para anular esa influencia y alcanzar las fuentes cristalinas de la verdad histórica.

Para sintentizar esta breve incursión en el mundo pictórico y sus relaciones políticas, mencionaremos parte de un artículo del estudioso español Joaquín García de la Concha, quien dice:

"Un español genial contemporáneo nuestro, Pablo Ruiz Picasso, ocupó el mando de las avanzadillas revolucionarias en el mundo de las artes plásticas. Fue un monstruo de la demolición. No ha existido, jamás, nadie que tuviese la capacidad destructora que él tuvo. Fue el mayor revolucionario, en las artes plásticas, de todos los tiempos".

Destruyó pintando y derribó escribiendo, y por hacer revolución, la hizo hasta con sus declaraciones al público y con su vida privada; como ejemplo, transcribimos el texto íntegro de unas declaraciones suyas, hechas a la revista de L 'Association Populaire des Amis des Musées, "Le Musée Vivant", n° 17 18, del año 1963.

Dice así Pablo Ruiz Picasso:

"Cuando yo era joven, igual que todos los jóvenes, tuve la religión del arte, del gran arte; pero con el correr de los años me he dado cuenta que el arte, tal y como se lo concebía hasta el final de 1800, está ya acabado, moribundo, condenado, y que la

pretendida actividad artística, con todo su florecimiento, no es más que la manifestación multiforme de su agonía. Los hombres se apartan, se desinteresan cada vez más de la pintura, de la escultura, de la poesía; aparte de las apariencias contrarias, los hombres de hoy tienen puesto su corazón en otra cosa muy distinta: las máquinas, los descubrimientos científicos, la riqueza, el dominio de las fuerzas naturales, y de todos los territorios del mundo. Nosotros ya no sentimos el arte como una necesidad vital, una necesidad espiritual, como era el caso de los siglos pasados.

1 Alberto Boixadós, Cartas de viaje. Acerca de la realidad hispanoamericana. Editorial Areté. Buenos Aires, 1967.

"Muchos de entre nosotros siguen siendo artistas y ocupándose del arte por unas razones que tienen muy poco que ver con el verdadero arte, sino por espíritu de imitación, por nostalgia de la tradición, por inercia, por el gusto de la ostentación, del lujo, de la curiosidad intelectual, por moda o por cálculo. Viven todavía por costumbre y por «snobismo», en un reciente pasado, pero la gran mayoría de ellos, en todos los medios, no tienen ya una pasión sincera por el arte, al cual consideran, todo lo más, como una diversión, un ocio y ornamento.

"Las nuevas generaciones, amantes de la mecánica y del deporte, más sinceras, más cínicas y brutales, irán dejando el arte, poco a poco, relegado a los museos y a las bibliotecas, como una incomprensible e inútil reliquia del pasado. En el momento en que el arte ya no es alimento de los mejores, el artista puede exteriorizar su talento en toda clase de tentativas de nuevas fórmulas, en todos los caprichos y fantasías, en todos los expedientes de la charlatanería intelectual. El pueblo ya no busca ni consuelo ni exaltación en las artes. Y los refinados, los ricos, los ociosos, los destiladores de quitaesencias buscan lo nuevo, lo extraordinario, lo original, lo extravagante, lo escandaloso. Por mi parte, desde el «cubismo» y más lejos aún, he contentado a esos señores y a esos críticos con las múltiples extravagancias que me han venido a la cabeza, y cuanto menos las han comprendido, más las han admirado. A fuerza de divertirme con todos esos juegos, con todas esas paparruchas, esos rompecabezas, acertijos y arabescos, me hice célebre rápidamente. Y la celebridad significa para un pintor: ventas, ganancias, fortuna, riqueza.

"En la actualidad, como sabéis, soy célebre y muy rico. Pero cuando estoy a solas conmigo mismo, no tengo el valor de considerarme artista en el sentido grande y antiguo de la palabra.

"Ha habido grandes pintores como Giotto, Ticiano, Rembrandt y Goya. Yo no soy más que un bufón público que ha comprendido su tiempo. La mía es una amarga confesión, más dolorosa de lo que pueda aparecer, pero que tiene el mérito de ser sincera".

Confesión de un hombre que tenía visión clara, y conciencia de lo que es el arte y su misión profunda. Confesión que lleva implícita una de las tragedias más tremendas que tocan a los hombres: ceder a la tentación de subordinar el arte a la gloria o éxito mundano y a la política de barricada.

Pero Ruiz Picasso, como lo manifiesta, tenía conciencia de que el arte, el gran arte ha existido y podría existir. Veremos en el itinerario picassiano la proyección de esta afirmación.

El papel del arte es revelar en las cosas lo que está oculto a los simples sentidos, no para escapar de la realidad, sino para hacerla inteligible y aprehenderla en plenitud por medio del pensamiento simbólico. ¿En qué sentido nos permitimos afirmar que en todo arte hay abstracción?

El espíritu humano incapaz de aprehender el todo de cada cosa procede selectivamente, elige, selecciona aspectos esenciales de la realidad para manifestarla artísticamente, y esto es lo que se llama abstracción.

No queremos significar que cada artista, así, busca su verdad y la construye partiendo de su propio espíritu. Ello destruiría las bases de la vida intelectual y artística. El hombre, para comunicar su pensamiento por medio del arte, está obligado a una segunda especie de selección, que depende de la naturaleza de los medios de los cuales se sirve para expresarse: piedra, madera, color, sonido o palabras. Así el pensamiento penetra profundamente en lo real, pero su expresión es siempre simbólica. Esta es una verdad que debemos vivenciar constantemente.

Con el símbolo. . . "conseguimos que el espíritu se inscriba en una materia a la cual trasciende, sin perder su esencia inmaterial y su libertad".

Uno de los últimos grados de abstracción que puede realizar todo artista, es el estudio entre los movimientos del alma y los del cuerpo. Entre la calidad del alma y la forma de los cuerpos, hay una analogía real, puesto que el alma es causa de que los cuerpos sean lo que son. No es necesario encontrar ni los movimientos violentos, ni la "expresión"; al contrario, una figura inmóvil muestra mejor esta tensión interna del acto que la mantiene en el ser y que es el alma.

No sólo la expresión de una cara cuenta, sino más bien la conformación de sus elementos constitutivos que manifiestan un rostro y que indican a la vez los indicios o señales de un alma. Eso hace decir a Charlier, que Rembrandt era más metafísico que psicólogo.

La historia de Picasso es, en algún sentido, las búsquedas para reencontrar esta cualidad superior.

Este pintor, jefe de la escuela vanguardista, ha ensayado hasta poco antes de sus incursiones cubistas, expresarse auténtica y verazmente a través de la forma.

Sus primeras realizaciones pictóricas fueron sorprendentemente bien logradas; recuérdese su cuadro "Ciencia y caridad", terminado en 1897, cuando era estudiante, que tuvo mención honorífica en un concurso nacional de bellas artes.

Pero cuando Picasso ha vislumbrado dice Charlier que le faltaba la gran facultad creadora, se ha confiado al azar y al instinto, ha renunciado a la verdad y, por lo tanto, se ha dejado arrastrar a la elaboración de mentiras y bromas y, de vez en cuando, realizaba dibujos que honrarían a la mayor parte de los artistas.

Picasso se inquieta, casi hasta la angustia, ante el problema de los grados de abstracción para llegar a hacer un diseño perfecto, pero su error es evidente. No es necesario realizar eliminaciones sucesivas, sino, más bien, se impone una elección; la elección de una cierta realidad con toda su vida, su pujanza y su imprevisibilidad.

Debe desglosar lo que es accidental de lo que es esencial, he ahí la medida de su poder de abstracción. He ahí su elección creadora.

En su período azul había llegado a dibujar mucho mejor que en la escuela de Bellas Artes; tenía un anhelo de concretar un estilo.

En la tela titulada "La Vida" se puede apreciar cómo Picasso comprendió la necesidad de la espontaneidad y cómo, para que un diseño tuviera esa "tensión de la forma", que lo hace inigualable, era necesario un movimiento decisivo, no dos ni cuatro.

Pero, al no resultarle así, aquellas "eliminaciones sucesivas" de los trazos, que bien se pueden llamar "estilizar una elaboración abstracta" fuerza a la naturaleza a entrar en un sistema: a caer bajo el signo de la ideologización.

Con esto, Picasso ha podido realizar una verdadera revolución.: las ideologías han alcanzado las Bellas Artes.

En consecuencia, todo deviene arbitrario y sin conexión con las realidades que el artista debe penetrar y revelar. Entonces el arte se convierte en un mero juego. Pero un juego peligroso, porque está en manos de espíritus revolucionarios, que quieren cambiar la naturaleza del hombre, que bajo el pretexto de la idea pura, de la pintura pura, de la justicia pura, niegan el pecado original.

No es otro el pensamiento de Trotzky con el que concluye su libro "Literatura y revolución", libro interesante y revelador, en el que afirma lo que será el hombre en el mundo comunista.

He aquí sus palabras: "El hombre procurará ser dueño de sus propios sentimientos, elevar sus instintos hasta la cúspide de su conciencia haciéndolos completamente diáfanos, hilos conductores de su voluntad al umbral de su conciencia, para llegar por ellos a un grado socio biológico más elevado o, si se prefiere, hacer de él un superhombre.

"Para decirlo mejor: el proceso de la edificación de la cultura y de la autoeducación del hombre comunista desarrollará hasta el máximo de su fuerza todos los elementos vitales de las artes en la actualidad. El hombre será incomparablemente más fuerte, más prudente e inteligente y más refinado. Su cuerpo se hará más armónico, sus movimientos más rítmicos y su voz más musical; las formas de su modo de ser adquirirán una representatividad dinámica.

"El término medio del intelecto humano se elevará hasta el nivel de un Aristóteles, de un Goethe y de un Marx. Sobre esas cumbres se elevarán otras nuevas".

No creo que sea menester hacer comentarios sobre esta utopía. Es la actitud del hombre autónomo que pretende endiosarse y mantener viva la prístina concepción de la rebeldía.

Picasso no lo afirma tan claramente como Trotzky, pero muchas de sus expresiones y actos dejan entrever esa línea de su pensamiento. Así dice: "El artista debe descubrir la manera de convencer al público de la entera verdad de sus mentiras".

La broma ha podido tener algo de espíritu bajo el pincel de Picasso, pero indefinidamente repetida por gente sin espíritu, se torna tediosa y puede alcanzar límites de ridiculez inconcebible. Leamos el despacho cablegráfico de United Press cuyo origen proviene de Albuquerque, Nueva México (USA), aparecido en el diario "La Prensa", de Buenos Aires, con fecha 15 de enero de 1966: "Tres artistas de la pintura están empeñados en una suerte de maratón de producción. Sus telas, que responden a los más puros conceptos del arte abstracto, han sido vendidas en unos 4.000 dólares.

"Dos gorilas y un orangután devolverán así al municipio lo que éste pagó por el honor de darles alojamiento en una jaula del zoológico local.

"Henry, el orangután, prefiere la técnica del «finger paint», o sea, que distribuye la pintura con los dedos, pasando de una tela a otra en un raptó de inspiración.

"Sus otros dos compañeros aplican la técnica de «patear» la pintura, pues como buenos cuadrumanos pintan a «cuatro manos».

"Los tres antropoides costaron en conjunto 15.000 dólares y la dirección del zoológico cree que, como pintores, ganarán eso y mucho más.

"Además todavía no ha llegado un cuarto mono, sobre cuyas habilidades pictóricas no se tiene la menor idea.

"Las telas «tan buenas como las de cualquier pintor vanguardista», están en exhibición en la sala principal de un Banco de esta ciudad". Sin comentarios.

La pintura no figurativa, expresa Michel Zahar, debe encuadrarse en su lugar, es decir, dentro de los límites de un arte decorativo elemental.

No es otro el pensamiento de André Malraux expresado en ocasión cercana a su muerte: "Distinguí dos lenguajes que oía simultáneamente desde hacía treinta años. El de la apariencia, el de una multitud que sin duda se había parecido a lo que yo veía en El Cairo: el lenguaje de lo efímero. Y el de la verdad, el lenguaje de lo eterno y lo sagrado. El arte no revela que los pueblos dependan de lo efímero, de sus casas y sus muebles, sino de la verdad que les tocó crear. Todo arte sagrado se opone a la muerte, porque no adorna su civilización, sino que la expresa, según su valor supremo" 2.

Por ello decimos que los pintores llamados abstractos, lejos de buscar realmente la abstracción, han retrocedido ante las dificultades de abstraer de lo concreto, las cualidades útiles a la profundización del pensamiento y a una simbólica plástica.

Pues ¿de dónde extraer lo abstracto, sino de lo concreto? ¿Qué interés puede tener este abstracto sino muestra su conexión con lo concreto?

El alma es concreta y ha dado forma a nuestro cuerpo. Si el medio para conocerla es la abstracción, Charlier se atreve a afirmar que la abstracción misma es lo concreto del espíritu.

No se puede separar lo que está unido, ya lo sabemos, pero las artes plásticas muestran al mismo tiempo lo concreto y lo abstracto, es decir, lo que el espíritu toma de ellos.

Esto no es una desventaja para el pensamiento, al contrario.

De aquí surge la dimensión de grandeza de un pintor, quien la poseerá en grado excelso cuando pueda llegar a concretar, por medio de la abstracción, la interna tensión de los seres.

Quizás ahora podamos comprender mejor la admiración de Picasso por Rembrandt, Giotto, Ticiano, Goya y el sentido profundo de su confesión.

2 Véase "La Prensa", de Buenos Aires, pág. 2, del 24 de noviembre de 1976.

Germain Bazin, conocido artista y conservador de obras del Museo del Louvre, ha formulado a propósito de Picasso 3 una reflexión que puede hacer meditar a ciertos espíritus contemporáneos, ya que ahonda lo expuesto hasta aquí, en niveles raramente abordados. Luego de un estudio del arte precolombino en América, dice:

"En el concurso de las civilizaciones artísticas, hemos visto que las de Occidente han sido más indemnes al estilo diabólico...

"La escasa capacidad de Occidente para la demonología plástica, torna en nuestra época particularmente preocupante o turbador el brusco retorno de aquélla.

"El auténtico rostro del Príncipe de la Discordia aparece como trueno en las festividades de los años 1900, en medio de la alegría ruidosa de los pueblos que con ebriedad celebraban al advenimiento del siglo del progreso, pensando que se alcanzaría la felicidad definitiva del hombre.

"Satán pide prestado esta vez para revelarse, máscaras negras, cuya boca sonriente, en «Las señoritas de Avignon» de Picasso (1907), anuncia el desenfreno de la bestialidad, que algunos años más tarde se lanzará destructivamente sobre el mundo. Nadie entonces se alertó; se estimó que era simple juego plástico; se creyó ver una mistificación; veinte años más tarde el genio profético del español, estimulado por la guerra civil que devastaba su país, concibió en «Guernica» (1936) esa masacre de la figura humana que precedía en pintura el pavoroso atentado criminal que el hombre perpetraría sobre sí. Esas recientes figuras de Picasso que tanto sorprendieron y provocaron escándalo, llevaban el sello del genio diabólico, atacando esta vez la obra maestra de la Creación misma. De la figura humana reducida a astillas como por efecto de un explosivo, él reúne los pedazos, no siguiendo otra ley que la incongruencia. Estos rompecabezas sarcásticos son quizás la expresión más típica de esta discontinuidad caótica, que aborrece la unidad y parece ser la esencia misma del estilo demoníaco. Sé bien que Picasso, consultado, se disculparía diciendo que en estas obras había sido guiado por otro sentimiento distinto al de la búsqueda de la belleza.

3 Etudes carmelitaines, pág. 518 y sig. Desclée de Brouwer. París, 1948.

"¿Pero no es ésta la pretensión propiamente diabólica? ¿Quis ut Deus? (¿Quién como Dios?), exclama San Miguel abatiendo con un rayo de luz al Príncipe del Orgullo". Será difícil no reflexionar ante las palabras de Bazin. Aunque el mundo contemporáneo niegue aspectos del mundo trascendente, a la inteligencia le resulta necesario relacionar aspectos que Bazin manifiesta, porque en ello va la sobrevivencia de nuestra cultura. Todo lo expresado anteriormente no invalida un arte no figurativo, ya que éste ha existido desde siempre. Generalmente la arquitectura no imita ni representa nada, sin embargo, el cuerpo humano está presente en toda la obra no figurativa y en la arquitectura. Es el cuerpo humano el que da la escala a los edificios. Los artistas contemporáneos no figurativos, rehúsan reencontrarse con lo concreto. He aquí su talón de Aquiles.

Para casi todos los nuevos artistas liberados de las convenciones por las que se regía la producción artística hasta no hace mucho, cualquier material, cualquier modo de producción que de alguna manera conduzca a un cuadro, es permisivo. Situación que, como dice Heino R. Möller 4, tiende forzosamente a la eliminación de todo contenido, a la evaporación de los vínculos con lo concreto y palpable, a la reducción radical de los medios y procedimientos iconográficos tradicionales, así como a las viejas estructuras de composición.

La producción de pinturas simples, estimuladas por el deleite de la experimentación, las reducciones y esquematismos de los trazos, hace que se requiera para su realización un lapso considerablemente inferior y un aparato técnico más reducido.

Este aumento de la producción satisface la demanda cada vez mayor que el mercado del arte provoca, e incita a una producción industrial del mismo, ya que su elementalidad, permite su fabricación por los no artistas. Producir arte dice Möller no supone esfuerzos intelectuales; lo banal de la forma se corresponde con la trivialidad del contenido.

4 Heino R. Möller, *Arte como ideología*, Ed. Gustavo Gilli, S.A. Barcelona, 1974.

El individuo receptor puede convertirse, en cualquier momento, en productor: el aprendizaje dirigido despierta la espontaneidad y creatividad, adquiriendo cada uno las facultades necesarias para producir sus propios objetos estéticos. La calidad de una tal producción, y en toda la pintura abstracta, entonces se mide por la cantidad y duración del placer posible que en cada caso proporciona. La trivialidad de la producción condiciona su rápido desgaste, lo que forzosamente estimulará la producción de objetos nuevos.

En el pintor, la espontaneidad representa lo pasional y directo, la excitación. En la acción pictórica, pueden liberarse las tensiones y los instintos, trasladándose al lienzo los estados físicos y psíquicos.

Los procesos que culminan así en el cuadro, significan: lucha por la existencia, encontrarse a sí mismo, liberarse, salvarse.

Lo que antes se representaba como trivialidad del cuadro abstracto, se convierte en poderoso conductor ideológico, con todo lo que ello supone, en su proyección política. Tal vez convenga insertar dentro de este panorama a la llamada "pintura conceptual", que en la mayoría de sus realizadores se torna combativa. Un lienzo con el diseño de un pan, inscribe en una esquina su alusión que lo trasciende: "El pueblo tiene hambre". Esta y otras frases conllevan significaciones extrapictóricas, de claro contenido político. Un arte de este tipo, o pseudo arte, que se limita a ser conductor propagandístico comercial o político está totalmente desvirtuado como arte, lo que no significa que deje de ser eficiente respecto a sus objetivos. Por eso dice Möller: "La liberación del «arte» de sus vínculos religiosos y artesanales [y por tanto, éticos] no ha conducido a la libertad. A estos vínculos se les podía llamar positivos, ya que no desembocan en una manipulación directa del hombre. Ahora han quedado sustituidos por otros que diríamos son negativos, por carecer de ética, hallándose íntimamente ligados a la manipulación directa del hombre, manipulación que se sirve de procedimientos estéticos, a pesar de ser política.

"El sentimiento que despertaba un cuadro gótico incorporado a un altar, y, a otro nivel, una simple cuchara de madera tallada, era positivo; estimulaba, sin más, un estado de armonía interior, acorde con la armonía del mundo. Un tal "sentimiento" no manipulaba a nadie; era perfectamente natural. No se introducía en él, ni por asomo un elemento ajeno al objeto mismo y a su función [trascendente o cotidiana]. Se producía tal emoción, tanto por las características estéticas del objeto, como por la ética que lo legitimaba [aunque todo esto, claro está, sucedía de modo espontáneo, inconsciente].

"Ahora, empero, en el arte, la ausencia de vínculos sublimados ha provocado el establecimiento de otros, no sublimados, tergiversando sus leyes éticas. ¿Quién negará que la religión, y la belleza inconscientemente añadida a la utilidad del "útil" humano, son, en último término, sublimaciones muy complejas de impulsos humanos primarios? El hombre necesita crear un orden, es decir, someterse a leyes y normas que se autoimpone, establecer vínculos, para sentirse hombre. Sólo si se limita, es capaz de

avanzar. Todo orden es una limitación, un esquema selectivo. La libertad absoluta sería el caos absoluto".

Pretender liberarse de la naturaleza de las cosas es una corrupción del espíritu.

No podemos olvidar que toda esta pintura masificante, producto de una sociedad de consumo, tiene su contraparte en artistas profundamente conscientes de su labor y herederos de una gloriosa tradición.

Pensamos con certidumbre que, en el mundo de la plástica, hay artistas en todos los países que continúan el camino seguido por Cézanne, Gauguin, Rodin, quienes encontraron los medios perdidos de hablar al espíritu y reubicaron esos medios en su confrontación con la realidad.

Los retratos de Van Gogh están también. allí, demostrando cómo a través de la exactitud de las condiciones materiales de la vida, un gran artista aprehende lo espiritual.

MÚSICA

Debemos hacer algunas distinciones previas para captar los planos y ángulos desde los cuales el hombre medio actual es sometido, a través de la música y el ruido, a presiones o influencias que nunca se sospecharon hace unas décadas.

Factores que pueden llegar desde la simple perturbación de su salud física y mental, o su capacidad para captar un concierto, hasta ser instrumentado por ideologías con un preciso programa de pensamiento y de acción, enderezado a la destrucción del hombre y de la sociedad, especialmente en el caso de los jóvenes.

Aunque todo este muestrario está unido en lo más hondo, se impone un análisis que clarifique la inteligibilidad de los problemas.

El cuestionamiento en el ámbito musical es mucho más profundo que el de la simple dicotomía entre música clásica y música popular, y sus respectivas influencias.

La tradicional música popular de cada país, así como el rock, la música beat y otras manifestaciones contemporáneas, crean interrogantes que superan el marco de lo que siempre entendimos por música popular.

Dentro de la llamada música clásica o culta se plantea en este siglo una profunda escisión entre música tonal, que tuvo sus más insignes creadores durante los siglos XVIII y XIX: Bach, Beethoven, etc., y la que pertenece al más allá de la tonalidad: atonal, disonante o cacofónica, o como se ha dado en llamar la nueva música, con compositores de la categoría de Schoenberg, Stravinsky, Varèse y otros.

La aparición del libro de Joan Peyser ¹ aclara el sentido de la música atonal, como fenómeno que ha irrumpido en el siglo XX, procurando la liquidación de la tonalidad "ese sistema especial de organización de tonos que al cabo de algunos siglos (del XVIII al XIX) llegó a considerarse como la ley natural de la música".

Creemos necesario explicar que tal como se desarrolló durante el siglo XVII, la tonalidad es un sistema compuesto de escalas de siete notas, donde una de ellas es el punto focal o clave tónica; la función de cada una de las otras notas de la escala, la determina su relación con la nota clave. Esta jerarquía dinámica predominó en todas las composiciones del mundo occidental durante los siglos XVIII y XIX, y por supuesto pervive en el siglo XX.

Ya había habido intentos que rebasaban la estructura tonal por parte de Mozart (Cuarteto de la disonancia), Beethoven, Debussy y Wagner, pero fue Arnold Schoenberg quien inició el período atonal en Viena, en 1908. En 1923 reveló el método de componer en 12 tonos, "técnica de doce tonos" o "dodecafonía". Si durante los siglos inmediatamente anteriores, la música estaba adherida a un ideal dramático expresivo, en las décadas de 1950 y 1960 los seguidores de Schoenberg, Webern especialmente, transformaron la música en un lenguaje abstracto, despojado de implicaciones extramusicales.

También se ha dicho que la dodecafonía ofrece una especie de música adecuada a la era científica y tecnológica y, sin pretenderlo, desde ese ángulo ofrece una visión del mundo.

La revolución iniciada en 1923 por Schoenberg fue muy resistida, no solamente por el público, sino por muchos compositores que se agruparon bajo la denominación de

"neoclasicismo musical"; entre ellos hubo compositores tan dispares como Stravinsky, Bartok, Milhaud y muchos más. Estos neoclásicos rechazaban los doce tonos y mostraban interés en las formas consagradas en el siglo XIX. Stravinsky se aventuró, a partir de las formas tradicionales, a efectuar exploraciones en el campo de la tonalidad, equilibrando dos centros claves.

1 Joan Peyser, La nueva música : el sentido que encierra el sonido, publicado por Delacorte Press, Estados Unidos, 1974.

Schoenberg y Stravinsky fueron dos figuras deificadas dentro de la dodecafonía y neoclasicismo, durante la primera mitad del siglo XX.

Edgar Varèse, precursor de la música electrónica, es un caso único: creó una estructura sin melodía que dependía del ritmo y la sonoridad. Aunque no tuvo eco alguno en el público, sus trabajos han enriquecido los medios electrónicos y los sonidos atonales producidos por instrumentos ordinarios que hoy integran la "nueva música". Uno de sus seguidores, Pierre Boulez, expresó en "Domaine Musical", que veneraba a Varèse porque había sido una figura "marginal" y "solitaria", que poseía la "rareza de un diamante único".

La decidida aceptación de la nueva música por parte de Joan Peyser, autora del libro citado, la lleva a hacer una consideración que invita a meditar profundamente.

Nos recuerda que: "Desde el siglo XVI hasta el XIX inclusive, los artistas enfocaron su atención sobre el hombre. La perspectiva, en la pintura, y la tonalidad, en la música, reflejaron el viraje del universo, de Dios hacia la realidad física del mundo. Con sus contrastes inherentes, la tonalidad era el modo perfecto de expresar las pasiones humanas.

"Sin embargo, en los tiempos recientes muchos artistas se han desviado del hombre, en busca, con un carácter más medieval, de lo que hay detrás del ser humano. El nuevo y alusivo teatro total huye de la forma cerrada, con comienzo, enlace y final, en pos de un campo llano y sin estructuras. Atraídos por esta idea, los compositores se dirigen a tientas hacia algo nuevo, hacia un símbolo imposible de parafrasear o de fijar en un sistema teórico. A ese nuevo símbolo hay que llegar directamente, y casi por intuición.

"En el tiempo en que vivimos, sólo alcanzamos a percibir vagamente la esencia del arte. Pero, por lo menos, podemos tener la certeza que el alineamiento de notas, el azar y el teatro total tienen un denominador común: rechaza la retórica y el expresionismo.

Asimismo pueden servir de escalas en un largo viaje hacia la materialización de un lenguaje musical que sea útil, como lo fue la tonalidad en su propia época.

"Un gran físico, Max Planck, ha descrito la condición actual de la ciencia en un ensayo que tituló «¿Hacia dónde va la ciencia?» Y a juzgar por lo que dice, bien podría estar refiriéndose al «Pierrot Lunaire», de Schoenberg, o a «La consagración de la primavera», de Stravinsky: Estamos en una posición análoga a la de un montañista que vaga por espacios inexplorados, sin saber jamás si atrás del pico que tiene enfrente, y que trata de escalar, existirá otro todavía más elevado... El valor del viaje no está en su final sino en el viaje mismo."

Creemos que en estas palabras finales está la clave de la adhesión a la "nueva música". Se busca el viaje por el viaje en sí, el cambio por el cambio en sí. ¿Para llegar adónde?

Se busca escapar a las pasiones humanas, para caer en un vacío total. Retomaremos este pensamiento más adelante; pero antes debemos acotar que cuando Joan Peyser dice que "muchos artistas se han desviado del hombre, en busca, con un carácter más medieval, de lo que hay detrás del ser humano" confunde aspectos formales, o ignora totalmente el sentido profundo de la música seria medieval. Creemos con Oscar Mandel 2, que a principios de este siglo la música se unió a las otras artes, en la más vasta y exhaustiva explotación de la fealdad (en las artes sensuales) y del mal (en la literatura) .

"En conjunto, tal es la principal corriente artística del siglo XX. Es esta doble explotación lo que, sobre todo, la separa del arte que la precedió. Todavía en la década de 1890, cuando el movimiento del arte por el arte estaba rompiendo con tanto de lo que formaba el pasado, y prometiendo tanto para el futuro, el culto de lo bello permanecía casi intacto.

"La liberación inicial de la moral burguesa tenía que ser seguida por una segunda liberación: había que acabar con el culto de lo bello. . . y todas las artes se unieron para llevar a cabo esa revolución."

2 Oscar Mandel, Una crítica de la cacofonía, en The South Atlantic Quarterly.

Esta música no aspira a "renovar nuestro espíritu", como pedía Bach, según testimonio fechado en 1735 en la carátula del Clavier Übung (estudio de piano), y que es lo menos que podemos pedir a la música.

Con esta "nueva música" hay un intento de rendir culto a la fealdad, a lo desagradable. Afortunadamente en el campo de la música todo este proceso que acabamos de pergeñar no tuvo casi seguidores en el pueblo con nivel medio de cultura, y menos en el pueblo llano. Debió, en consecuencia, constreñirse a grupos herméticos o esotéricos, como si una extraña soberbia del espíritu iluminara sus realizaciones.

Aunque podríamos citar a George Crumb, autor y profesor universitario con honda gravitación en medios juveniles, que está teniendo en Estados Unidos un público más extenso del que gozan generalmente los compositores de música atonal seria. Es lo que el crítico musical Donal Henahan testimonia en el New York Times.

George Crumb, compositor de nuevo estilo, con su pieza orquestal "Ecos del tiempo y del río" obtuvo el premio Pulitzer. En esta pieza grupos de músicos marchan por el escenario a paso de procesión, de manera tal que las sonoridades orquestales están cambiando continua y sutilmente de equilibrio.

No puede negarse en este compositor un afán por la teatralidad: en foros oscurecidos, a veces los músicos aparecen enmascarados y los pianistas canturrean y muchas de sus piezas se basan en la numerología y la magia. En algún momento de su obra "Angeles negros" tétrico episodio para cuarteto de cuerdas amplificado , los dos violinistas y los violistas tocan tonadas completamente disímolas, pasando los arcos por las bocas de vasos de vidrio parcialmente llenos de agua. En otros momentos de la misma partitura escrito cuando la guerra de Vietnam estaba en su apogeo la ira y el terror nos traspasan.

En "La noche de las cuatro lunas" se necesita un conjunto internacional de percusiones que incluye címbalos antiguos, piedras chinas para la oración, un piano de pulgar africano de tono alto y bloques de madera del teatro Kabuki japonés.

Aparte de los instrumentos exóticos y de las peculiares sonoridades, la música de Crumb presenta partituras caligrafiadas exquisitamente; son en verdad notables y casi pictóricas, nos dice Henahan. Ocurre, pues, que en varias de sus obras aparece una frase tomada de un poema de García Lorca, "... y los arcos rotos donde sufre el tiempo. . . "; en estos puntos la música es anotada simbólicamente en forma de círculos o arcos rotos. En sus partituras hay, con frecuencia, instrucciones francamente poéticas a los ejecutantes. Eso impulsó a David Burge, uno de sus intérpretes, a declarar: "Cada página exige un estudio detalladísimo, cada nuevo título pide reacciones de carácter supramusical". Burge ha trabajado en la partitura: "tocando, golpeando, cantando, rascando cuerdas, gritando, suspirando, tallando, silbando", quienquiera que desee interpretar a Crumb, deberá ser músico total.

Theodoro W. Adorno, brillante crítico, ha expresado que la composición musical es determinada en gran medida por fuerzas históricas, ante las cuales el compositor debe dar una solución, de la que debe descontarse la pieza como simple entretenimiento. "El problema de nuestro tiempo, en la opinión de Adorno, era el establecimiento de un sistema dodecafónico tal como lo expusiera Schoenberg y lo refinara Berg y Webern, a fin de sustituir la tradición de la tonalidad, ya moribunda. Vista en este contexto, la escritura musical se convirtió en una disciplina monástica para los verdaderos creyentes, y la música en sí misma en una herramienta de cambio social y política."

Queremos subrayar estas últimas palabras, porque creemos interpretan la intención última de muchos compositores, aunque no se lo manifieste abiertamente. En la llamada música popular estudiaremos aspectos donde la destrucción, a menudo, toma caminos más contundentes que los seguidos por los cultores de la música seria para decirlo con palabras de Oscar Mandel "se recurre a la ácida locura del rock para satisfacer apetitos orgiásticos: en resumen, hay una vasta producción de sonidos «siglo XX» para deleite del oído de las masas del mismo siglo". Trataremos más adelante de entrever también una honda conexión entre la "nueva música" seria y la "nueva música" llamada popular.

Por ahora, consideramos oportuno explicar que se han comprobado científicamente por medio de estudios clínicos, resumidos en estadísticas fehacientes, los efectos de la música progresiva o moderna en ejecutantes y auditores, así como también la distorsión que puede llegar a producir la reproducción de un concierto, en un delicado aparato estereofónico.

Una revista alemana 3 ofrece esta documentada afirmación:

"La música moderna de ambos tipos rock y beat, así como distintas manifestaciones de la música seria, han sido reconocidas recientemente por eminentes médicos como significativo factor de tensión. En la prestigiosa revista médica «Selecta» se describe a esta música como «rpto del auditorio» y la «Medical Tribune» sugiere que la música orquestal moderna produce tensión nerviosa, irritabilidad, impotencia y agresividad". Originariamente el estudio debía aparecer en las series de la "Karajan Foundation", y Herber Von Karajan escribió un prólogo para el trabajo. No sorprenderá al lector, sin embargo, que este proyecto fuera abandonado, ya que la "nueva música" es el objetivo principal de esta publicación.

La revista "Selecta" describe cuidadosamente en qué consiste el "rpto del auditorio", bajo los efectos de la nueva música: "La acelerada fluencia de adrenalina y noradrenalina, así como de ácido clorhídrico provocan espasmos intestinales y aumento

en la producción física de coagulantes con inminentes riesgos circulatorios de agresión y neurosis, con detrimento del equilibrio del sistema nervioso vegetativo".

La encuesta que Marie Luise Fuhrmeister efectuó a los ejecutantes de tres grandes orquestas de música seria que estaban dedicadas a grabación de discos, dio como resultado que quienes interpretaban a compositores contemporáneos, padecían alteraciones físicas y psíquicas que solamente podían ser atribuidas al carácter de su labor profesional, labor profesional que, además, marginaba en gran parte el bagaje adquirido "en largos años de estudios musicales", puesto que la nueva música con sus sonidos y ruidos arbitrarios aumentados con altoparlantes, amplificadores y sirenas hacía inútil aquella destreza en el uso instrumental.

3 "Die Welt", 3 de abril de 1976.

Karlheinz Stockhausen, Boulez, Nilson y Penderecki merecían el rechazo de estos músicos, a causa de sus "cascadas de ruidos, notas discordantes y pavorosas señales de alarma". Debemos recordar especialmente a uno de ellos: Stockhausen.

En comparación con estos innovadores, Hindemith, Bartok, Stravinsky y Schoenberg parecían más bien exponentes del género clásico.

La mayoría de los músicos entrevistados estaba convencida que su salud experimentaba un detrimento palpable, como consecuencia de su participación en recitales de música contemporánea.

Como complemento, haremos alusión a la distorsión anímica que puede llegar a producir en el oyente la reproducción, a través de un fino aparato estereofónico, de un concierto, aún de la llamada música clásica, y con ese fin nos permitimos hacer nuestras las agudas observaciones de Mario A. Lancelotti 4.

Como introducción necesaria, Lancelotti describe muy ajustadamente al nuevo burgués surgido de la civilización industrial, enmarcado en una sociedad de consumo en la que el nivel económico o el acceso a determinadas clases de bienes, es casi lo único que cuenta.

Esta nueva burguesía dice está en todas partes: en la universidad como en el ministerio, en la dirección de una fábrica, de un teatro o de una editorial, en el dominio del arte como en el de la literatura.

En el marco de una cultura deformada por la propaganda, este tipo de burgués se mueve con facilidad. Su idea de la cultura o de los valores pseudo espirituales que la vulgarización le inculca, confina con el adorno y lo inclina a la especialización. Como carece de historia o reniega de la tradición, no alcanza a comprender que la verdadera cultura es un residuo social inalienable, un trabajo activísimo, una proeza individual. . . con proyecciones sociales. El arte de avanzada lo cuenta entre sus adeptos porque le proporciona un "status".

4 Mario A. Lancelotti, Digresión sobre la estereofonía. Ensayamos aquí resumir su trabajo aparecido el 25 de abril de 1976 en "La Nación", de Buenos Aires.

Un cuadro llamado "abstracto" sólo le pide al nuevo burgués una aprobación o un rechazo actuales, no relacionados necesariamente con un sistema de signos tradicionales, ni esfuerzos espirituales.

El progreso de la industria y de la técnica, conjuntamente con el surgimiento de esta nueva clase, han contribuido a la expansión de la estereofonía.

"El discómano se define ya por cierto puntillo de honor radicado en la posesión del aparato y en la colección de unos discos que, gracias al microsuro y a la excelencia de la grabación, le brindan la oportunidad de escuchar a los más famosos intérpretes sin moverse de su casa". A lo anterior, Lancelotti agrega los siguientes factores:

- a) Desviación del gusto musical en favor del volumen y el sonido, como elementos capaces de valer por sí, y a la vez, como inseparables de la audición;
- b) Vaga pedantería, fundada en la posibilidad de comprar diversas versiones de una misma obra;
- c) Conocimiento pueril e imaginario de la partitura y, por tanto, juicio crítico superficial.

¿Qué es la estereofonía?, se pregunta Lancelotti.

Un procedimiento gracias al cual el sonido es registrado desde una o más "tomas" distanciadas entre sí, con la finalidad de producir la sensación de relieve.

Cabe preguntarse qué procura el sonido estereofónico, además de un volumen que guarda correspondencia con el ruido ambiente y los vastos recintos de concierto, requeridos por el crecimiento demográfico y la existencia de un público de masas. Pues no es fácil establecer si lo que la industria persigue es una imitación del espectáculo o del concierto "in vivo" o, simplemente, otra cosa, capaz de satisfacer el mal gusto del destinatario y su necesidad de distinguirse.

Basta escuchar música a través de un aparato estereofónico, para convencernos de que no logra la primera de las alternativas expuestas. El oído humano es, claro está, más "inteligente" que el aparato.

¿Qué ofrece, en rigor, la estereofonía?, se sigue preguntando Lancelotti.

Ofrece un sonido, un timbre, destacados en su valor autónomo; por lo tanto, ofrece un detalle, una parte del todo musical. Que ese detalle reclama un sentido y un valor subordinados al conjunto del que depende, parece interesarle menos el discómano. Estamos en pleno abuso de la técnica.

Y este desvío ha engendrado un aparato destinado a producir sensaciones un tanto primitivas, que poco tienen que ver con la idea musical.

Bien mirado, es una invención diabólica...

El discómano se convierte en tributario del preciosismo que le brinda el aparato.

Pero no es eso todo, ya que la estereofonía ha influido en la interpretación musical, y aquí el asunto es grave.

El discómano pretende que aquella sea tan pura, que el rango acústico y sensacionalista prive sobre el sentido de totalidad de la obra: la interpósita persona del estéreo nos aleja del verdadero discurso musical.

A la insensibilidad paulatina del ejecutante (presionado por el rigor de los estudios grabadores), le sigue la insensibilidad creciente del oyente. El público se conforma con

captar timbres, colores, sonidos, volúmenes, sin saber que incurre en una nueva barbarie, en un sensualismo grosero

En el concierto "in vivo" la inteligencia trabaja más, porque somos más libres y responsables. Y el premio a ese trabajo consiste en que gozamos de la plena conciencia de la partitura.

Eso hace decir a Lancelotti que la estereofonía es, en el fondo, un regreso, y corresponde al paleolítico de la audición. Podemos o no compartir la opinión del ensayista en este último aspecto, pero sus conceptos nos previenen cómo el llamado "progreso" puede convertirse en barbarie.

Esta barbarie tiene origen en una refinadísima técnica, independiente de la naturaleza de la música que irradia el emporio comercial industrial de los discos. El discómano, como ciertos motociclistas o motoristas, atruena nuestro espacio. Claro está que siempre encontraremos los seres excepcionales que usan de estas avanzadas técnicas con la prudencia propia de la sabiduría y, por tanto, son conscientes de las limitaciones de ese medio.

Interesa ya incursionar en el ámbito de la "nueva música" popular, que con la promoción llevada a cabo por medio de millones de discos y festivales en casi todos los países, tiene una influencia directa en los jóvenes y también en muchos que dejaron de serlo.

"Al hablar de rock dice Moretto 5 tenemos que hacerlo a partir del movimiento que está latente en todo el mundo, como expresión de música contemporánea, con una complejidad que entronca con el jazz. Ese movimiento nació en 1967, cuando «Los Beatles» presentaron ese disco revolucionario: «Sargento Pepper», y que pareció una osadía."

Nosotros creemos, sin embargo, que todo comenzó mucho antes.

"Hoy sigue comentando el músico ya nombrado «Los Beatles» que conocemos estarían atrasados. Así que imaginemos las exigencias musicales que hay en la actualidad . . . Entre los adolescentes hay músicos extraordinarios, que han roto con todos los moldes."

A esa ruptura de todos los moldes deseamos referirnos.

Se conoce de manera irrefutable que los trovadores de los países de la "langue d'oc" (Francia), encubrían en sus canciones de amor, mensajes esotéricos que difundían la herejía políticoreligiosa de los cátaros.

Ese fenómeno se repite ahora con la música psicodélica, que bajo frases en apariencia incoherentes, trasmite a los iniciados en el vocabulario "hippie" incitaciones al consumo de drogas, a la promiscuidad sexual y a la revolución. Por veces esta incitación deja de ser esotérica para convertirse en abierta y franca. Hoffman, principal ideólogo de un grupo "hippie", expresa: "Nos enfrentamos abiertamente a la sociedad y debemos destruirla con los medios de comunicación más que con las armas de fuego". Leemos en uno de sus manifiestos: "Cada guerrillero debe saber utilizar el terreno de la cultura que está intentando destruir" 6.

5 Gustavo Moretto, tecladista del conjunto Alas. "La Nación", 3 de octubre de 1976.

6 Diario "Pueblo", de Madrid, 9 de noviembre de 1975.

En consecuencia, entre luces y sombras, avanza la influencia revolucionaria de esta música.

"Los Beatles" que representan la vanguardia y la vertebración del movimiento, estuvieron inicialmente influidos por la obra de Chuck Berry⁷ con resabios de "blues", con ritmo y melodía que hacían sentir la necesidad de afecto maternal en los adolescentes. Su conquista fue gradual e innotada. Cuando el grabador George Martin y el empresario Epstein lanzaron a "Los Beatles" a una segunda etapa, había ya en música y letra no sólo un cierto esoterismo, sino una sensualidad que rozaba constantemente la sexualidad.

La grabación de "Anochecer en un día agitado", en 1964, marca un hito muy importante. En el año 1966, "Los Beatles" cambian aparentemente de estilo por su "expresividad idiomática".

La personalidad iconoclasta de Harrison suplantarán a la de Lennon y McCartney que habían tenido supremacía hasta ese momento.

"Alma de Goma" acota Silvano Hernández desplazó a "Los Beatles" a una postura revolucionaria desafiante, que se manifestó formalmente por el uso de instrumental desacostumbrado, un contenido emocional en la letra y una expresión de tipo "taquigráfico", con alusiones francamente sexuales en "Bosque Negro", o la apología de las drogas en "Submarino amarillo", "Viajero de día", o "Diamantes en el cielo".

Después de esto, estaba dado el paso para los ataques profundamente antirreligiosos, de tipo esotérico, como en "Eleanor Rigby" o, francamente políticos, en "De vuelta a Rusia".

7 Muchos de los datos que mencionamos en esta descripción y proyección de la música progresiva, los tomamos del erudito artículo de Silvano Hernández Hernández, "Rock y revolución", aparecido en "Réplica", México, 1972.

Los mensajes esotéricos transmitidos por este tipo de música, trascienden la letra y por lo tanto, al público iniciado- ya que el efecto buscado puede llegar a comunicarse a través del ritmo o de las melodías.

Compruébese lo que ocurre en los famosos festivales de música moderna: de New Port, en la isla de Wight, el de Burgos en España, en Bethel, Estado de New York, lugar donde durante más de tres días en el verano de 1969, se reunió una multitud de más de medio millón de jóvenes. Michel Wadleigh produjo un largo documental de tres horas, en el que se recoge lo que ocurrió en aquellos días en el escenario y entre el público. Su título: "Woodstock". Así es conocido en las carteleras multinacionales.

Esos festivales a veces duran mucho tiempo. El de New Port se extendió a cinco días y, como alguien observó, los chicos asistentes adquirieron reflejos condicionados, como el perro de Pavlov; cuando escuchaban un "rock" abrían su corazón a la bandera vietcong y la liberación total del hombre; cuando escuchaban un "pop" sentían deseos de matar a un policía. Y todo a través de las melodías.

El mismo autor de tan veraz y aguda observación, relata que en ese festival, un hippie con aureola de héroe cantó su vida en prisión por haber cometido un delito de

"desobediencia cívica". La siguiente canción contaba la historia de una familia vietnamita quemada por el napalm norteamericano.

Un asistente testimonió en la revista "Open City" su admiración hacia un cantante, con las siguientes palabras, elocuentes de suyo: "Sólo Bob Dylan tenía poder suficiente para hacernos venir. Era nuestro Shakespeare, nuestro Lenin, nuestro San Juan del Apocalipsis. Sus canciones incomparables constituyen nuestra declaración de independencia". Palabras que reúnen lo literario, lo político y lo teológico. En ese submundo la melodía es gradualmente sustituida por el caos sonoro y ruido infernal, que ellos llaman verdadera música; la otra es música "fascista".

Los cambios de ritmo producen, además, otro efecto importante en este verdadero "lavado cerebral", que es la música "rock": la polirritmia musical propia de la música progresiva acentúa la penetración del mensaje sea éste subliminal o no aumentando la intensidad de la respuesta del sujeto. Precisamente, esta es una de las peculiaridades de la nueva música: ser de una frecuencia cambiante de tres por cuatro y cinco por cuatro, en forma similar a los experimentos de Pavlov.

El doctor Josep Crow, profesor de psicología del Pacific Western College, ha expresado que "El empleo del ritmo rock puede producir estados hipnóticos. Los jóvenes escuchan cientos de veces la misma canción. . . , la repetición es la base de la hipnosis".

Esto aumenta el grado de sugestionabilidad en el oyente, generando acciones futuras de tipo imprevisible.

En el caso de Charles Manson el inspirador de los asesinatos de los La Bianca y Sharon Tate con sus amigos la música rock, juntamente con otros factores desequilibrantes, contribuyeron a la creación de estados más que hipnóticos, ya que alcanzaron grados de total enajenación.

Ed Sanders testimonia acabadamente en su libro 8 que los escalofriantes sucesos que envolvieron a la pandilla de Manson, llamada "la familia", no constituyen un caso aislado ni un simple caso de terrorismo, sino que implica fuerte y definida conexión con un tipo de cultura o mejor anti cultura que proliferando en los últimos lustros, ha exacerbado pasiones y locuras que son patrimonio aunque fuera en mínima proporción de todos: la "cultura" de Hollywood, las drogas, el ocultismo, la música rock, los grupos juveniles agresivos, el demonismo.. .

Charles Manson 9 en el año 1968 ya escribió una canción para el grupo rock "Los Beach Boys" titulada "Cease to Exist" (Deja de existir). Se convirtió en canción clave de la familia. Luego las palabras "Cease to Exist" fueron cambiadas por Wilson en "Cease to Resist", como si la canción tuviera que ver con la sumisión sexual. El título también se convirtió en "Never Learn Not To Love" (Nunca Aprendas a No Amar). La canción recibió plena promoción con el excelente respaldo de la música de "Los Beach Boys". Para ese tiempo, Charles Manson había tenido contactos con sectas adoradoras del demonio y hasta llegó a crear un grupo que bajo el nombre de la "Iglesia Final", rendía culto al diablo 10. Aunque muy curiosamente, Manson entonces comenzó a decir que él era Cristo y Satán o Cristo y el Diablo.

8 Ed Sanders, La familia Manson, ed. Grijalbo, Buenos Aires, 1974.

9 Ob. cit., pág. 86.

10 Ob. cit., pág. 72.

El grupo rock de Manson, la Vía Láctea (Milky Way) actuó en el seno de un grupo pantalla que, bajo el nombre "Instituto Humano para Obtención del Toque Ocultista", disimulaba una sociedad secreta diabólica.

A mediados de enero de 1969, el nuevo álbum blanco y doble de "Los Beatles" había alcanzado, solamente en los Estados Unidos, la cifra de veintidós millones de dólares de venta, testimonia Ed Sanders. Este álbum era la primera instrucción cultural de "Los Beatles" y resultó simbólico para la familia Manson; éste tuvo para ese tiempo hipnóticos arrebatos 11. El, Cristo, él, Diablo, iba a preparar la Segunda Llegada: "Ahora les toca a los cerdos el turno de subir a la Cruz", decía.

Y "Los Beatles" eran los "cuatro ángeles" que desatarían la mortandad... y Manson halló una base en las Escrituras anunciando que "Los Beatles" estaban destinados a tener un quinto miembro o "ángel": el ángel del hoyo sin fondo, más conocido por Charlie.

Para Manson, uno de los pasajes favoritos de la Revelación era: "Ni se arrepintieron ellos de sus crímenes, ni de sus brujerías, ni de sus fornicaciones, ni de sus latrocinios", palabras que citaba una y otra vez, preparando a sus adoradores para matar.

Manson empezó a escuchar con auriculares la canción "Helter Skelter" del nuevo álbum de "Los Beatles" y, de algún modo, como en un milagro, empezó a oír a "Los Beatles" susurrándole, apremiándole a que les telefonease a Londres . . .

La canción "Helter Skelter", del doble álbum blanco de "Los Beatles", es una obra maestra, insistente, de resonancias muy misteriosas, especialmente la larga sección final que, por dos veces, casi se apaga a su término, resonando como una marcha universal de náufragos maníacos.

11 Ob. cit., pág. 138.

Manson asociaba la composición "Revolution 9", con Revelación, capítulo 9.

El álbum también contiene la canción "Cerditos" y "Sexy Sadie". Esta última debió transportar a Susan Atkins, alias Sadie, otro miembro de "la familia", a cumbres de espasmos de dicha.

"Sexi Sadie, viniste para trastornar a todos" canturrea la letrilla y "Sexy Sadie, quebrantaste las normas, las dejaste por el suelo para que todos lo vieran".

Los actos demenciales, cuchillo en la garganta, tenedores en el estómago, que destrozaron al matrimonio La Bianca estaban inspirados en la canción "Puercos":

"Podéis verlos cenando fuera con sus puercas esposas, agarrando tenedores y cuchillos para comer su tocino."

En la pared luego del asesinato, con la sangre de La Bianca, garabatearon para que todos los vieran al entrar: muerte a los cerdos.

Luego del crimen, durante el trayecto de vuelta, Sadie y Clem cantaron fragmentos de la canción de George Harrison, "Puercos" como se testimonia en el proceso 12.

Sería un tanto cansador seguir consignando correlaciones minuciosamente detalladas en el libro de Sanders, no sólo del asesinato de los La Bianca sino también de Sharon Tate y sus amigos; aunque las consideramos necesarias para conocer aspectos de esta "nueva cultura" que adquiere, como el camaleón, distintas tonalidades, sin variar en su esencia destructiva, como podremos documentar al referirnos a cierta literatura hispanoamericana de vanguardia.

Retornando a la música progresiva debemos agregar que el uso ambiguo de muchas palabras forman una especie de código, empleado por intérpretes de canciones del llamado "rock ácido" o, como dice Gary Allen: los roqueros usan el idioma de Esopo, destinado al mundo de los adolescentes, puesto que ese caló es un misterio para la mayoría de los adultos.

12 Ob. cit., pág. 312.

Este caló o "argot" musical se difunde a través de los comentaristas de discos, las conversaciones entre adolescentes, y los canales de prensa marginales que hacen circular ideas, creaciones y consignas.

Jerry Hopkins asegura que en Estados Unidos hay treinta semanarios con difusión nacional, y cien diarios clandestinos que circulan entre los adolescentes de una ciudad o universidad.

Se crean también agencias de prensa marginadas como la "Underground Press Syndicate" y la "Liberation News Service", para evitar su manejo por el mercado del "establishment" y mantenerse en la clandestinidad o "underground". Agencias que distribuyen no solamente noticias sino discos, libros, películas, conectadas con el mundo musical y también adoctrinamiento en el hinduismo, doctrina Zen y otras formas religiosas orientales míticamente unidas con el consumo de drogas. Una lista de las canciones que hacen apología del consumo de drogas o mera alusión a ellas sería interminable, basta mencionar "White Rabbit" (Conejo blanco):

Una píldora te hace grande, una píldora te hace pequeño.

Y las que te da tu madre no te hacen nada.

Pregunta a Alicia cuando tiene 10 pies de estatura, y si va a seguir a conejos, y sabes qué vas a caer.

Diles a ellos que el gusano fumador de mariguana te dijo qué hacer...

Alimenta tu cabeza, alimenta tu cabeza.

La píldora que hace grande, en esta canción basada en los personajes del cuento de Lewis Carrol, es la anfetamina por su carácter excitante, mientras la que hace pequeña son los barbitúricos por la depresión que producen.

Los versos sugieren: "independízate de tu familia, sé tú mismo; aunque para usar las drogas debes asesorarte de un gurú".

13 Diario "Pueblo", Madrid, 7 de noviembre de 1975.

La alusión al gusano fumador de marihuana es clara y no requiere explicación. El verso final: alimenta tu cabeza, es alusión diáfana al consumo de drogas, pues en el caló hippie "feeding your head", o alimenta tu cabeza, es el acto de administrarse drogas.

Lo mismo ocurre con "Yellow Submarine", uno de los mayores éxitos de "Los Beatles", y Lucy in the Sky with Diamonds" acerca de la cual se han hecho posters con las letras L.S.D., subrayadas.

La exaltación de la droga lleva insensiblemente a la exultación de la total libertad sexual, factor destructivo de la juventud no sólo por la tremenda degradación moral, sino también por su consecuencia inmediata: hijos ilegítimos y enfermedades venéreas.

Las estadísticas en los Estados Unidos pueden llegar a producir estupor en el investigador curioso.

Esa verdad irrefutable hace que dentro de los países comunistas se prohíba no sólo retóricamente la ejecución del "rock and roll", sino que se llega a condenar a los músicos que lo ejecutan.

Leemos en el diario "La Prensa", de Buenos Aires, del 13 de agosto de 1976: "Praga 12 (U. P.) Un tribunal checoslovaco sentenció recientemente a tres músicos de « rock and roll» a penas que fluctúan entre dos años y medio y ocho meses por haber organizado un «concierto psicodélico», informaron fuentes jurídicas. Los músicos son integrantes del grupo «Pueblo Plástico del Universo», que tiene como ídolo al cantante norteamericano Bob Dylan.

"Según las fuentes, el grupo organizó un «concierto psicodélico» en una boda cerca de la ciudad de Pilsen, donde usaron palabras obscenas".

No puede extrañarnos esta sentencia, puesto que es un axioma pleno de sentido común que una nación con su juventud degradada es un país derrotado.

En Rusia hubo otra situación semejante, según lo transmite el mismo periódico porteño del 29 de febrero de 1976.

Coherentemente con todo lo manifestado hasta aquí, "Cheetah", una revista destinada a adolescentes dice: "si las estructuras [el establishment] conocieran el verdadero significado de la música moderna, la proscibirían; pero sólo conocen la parte superficial de las palabras sin penetrar en su verdadero sentido", por ello podemos afirmar sin temor que, a través de la música se canaliza un caudal destructivo del orden social, puesto que una revolución de las costumbres llegará a modificar las estructuras tradicionales, y llegará también a producir consciente o inconscientemente un cambio socio político económico. Ello no significa que defendamos ciegamente las actuales estructuras, muchas de las cuales requieren cambios radicales, pero somos conscientes que los medios usados por estos revolucionarios no aportarán soluciones.

Silvano Hernández en su tan comentado artículo, informa que Paul McCartney integrante de "Los Beatles", es miembro con carnet de la Liga juvenil Comunista y no puede ignorar las directivas del partido.

Sidney Finkelstein, conocido comunista estadounidense, en su libro "Cómo la música expresa ideas", preconiza erradicar toda diferencia entre música clásica y popular.

Propone que la música popular sea usada para la difusión del mensaje comunista, en forma semejante a como se vende jabón en los anuncios comerciales cantados. Finkelstein sugiere el reemplazo de la música clásica por la música revolucionaria. Peter Seeger, Leadbelly, Malvina Reynolds y Woody Guthrie popularizaron canciones sobre la lucha de clases y la subversión.

La Nueva Izquierda rompió con la música típica, y combinando elementos folklóricos con "rock", proyectaron la filosofía comunista al campo musical. Phil Ochs y Bob Dylan son los más destacados exponentes de este tipo musical.

La erradicación de diferencias entre música seria y popular, que el comunista Sidney Finkelstein propiciaba en el libro que acabamos de mencionar, está lograda, en parte, por Karlheinz Stockhausen 14.

K. Stockhausen, con 48 años, es venerado por la vanguardia juvenil contemporánea y acaba de grabar un álbum para el sello británico Chrysalis, casa grabadora especializada en rock progresivo. Este long play incluye dos composiciones: "Bird of Passage" y "Ceylon".

14 Recuérdense las perturbaciones físicas y psíquicas que su música producía en los ejecutantes, según propia confesión, ya expuesta en este trabajo, pág. 41.

En La Opinión, de Buenos Aires, Miguel Grinberg se ocupa de este músico y de su concepción musical. Interesa conocerla.

"Desde 1953, Stockhausen es miembro de la Escuela de Colonia, cuartel general de la vanguardia musical electrónica germana, donde fue convirtiendo en realidad sus intuiciones, experimentando con generadores eléctricos de sonido y artefactos de ondas sinusoidales.

"Entre 1954 y 1959 coeditó la revista Die Reihe (La Fila) donde explicó sus teorías. Durante dos décadas ha viajado incesantemente por todo el mundo, dirigiendo orquestas, tocando con grupos pequeños de instrumentistas, enseñando y dictando conferencias.

"«Ceylon» fue compuesta por Stockhausen en Ceilán, durante un viaje en auto. Su autor declara: «Ceylon, en particular, contiene algo que habitualmente se encuentra en la música de rock, es decir, una interacción entre ritmos precisos basados en períodos rítmicos íntimamente sincronizados. En esta obra son mucho más intrincados que en las composiciones de rock usuales. No obstante, en su interior, el oyente comienza a bailar no bien pasa a escucharla».

"La invitación a este tipo de baile no es habitual en la obra del músico, que en « Bird of Passage» ha estado obsesionado por la juventud indispensable de los instrumentistas, ante «Tiempos» que son experimentales a ultranza.

"Stockhausen indaga incesantemente la esencia del sonido, y su misticismo lo impulsa a componer una música que proyecte al hombre hacia lo divino, a la fuente de la creación suprema. El se siente parte de un proceso que tiende a la elevación de la conciencia humana, y que denomina «El nacimiento de una nueva era». Esta habría comenzado

alrededor de 1950, no solamente en las artes sino también en las ciencias, debido a que en esa época se alcanzó el máximo posible en el plano de la abstracción.

"Desde entonces la nueva música ha entrado en un estado de introspección constante, en pos de esencias inalterables ligadas a lo eterno, con un ascetismo que actualmente prevalece en las realizaciones de Stockhausen. En este caso, el compositor no es un fabricante de productos para consumo, como ocurre con la totalidad de la música popular comercial. En cambio, se asume como una especie de mensajero, un ser humano que capta cierta música de las esferas y la propala como una emisora radial, exigiendo al oyente una comunión semejante a la que un gurú [maestro espiritual] de la India, exige a su discípulo.

"Stockhausen es uno de los pocos compositores actuales empeñados en la persecución permanente de tres descubrimientos: el de la Naturaleza en sí misma [con proyecciones galácticas], la naturaleza de la criatura humana y la naturaleza del sonido.

"En esa ansia por comprender el universo entero en toda su riqueza, deposita el conocimiento de una felicidad inefable. Su música es la herramienta o el vehículo del viaje. Acompañarlo no es fácil, exige el abandono de infinidad de prejuicios. Pero el premio puede ser una «conversión» modificadora de la propia vida. Tal es la descomunal propuesta de Karlheinz Stockhausen", concluye Miguel Grinberg 15. En este capítulo, después de comentar las palabras de Joan Peyser, defensora de la música atonal, decíamos: "Se busca el viaje por el viaje en sí, el cambio por el cambio en sí. ¿Para llegar a dónde?" . . . A un vacío total.

Palabras del mismo Stockhausen confirman lo dicho: "Cambio mi punto de vista todo el tiempo. Y después por cambiar, soy cambiado por lo que he hecho, lo que hago cambia más, exijo más. Yo no puedo decir qué somos la música y yo en ese proceso. Yo cambio a la música, la música me cambia. No se me puede separar ya de ella, como no se puede separar más a la música del oyente. El oyente se convierte en la música. Y por eso la música es influida por el oyente, porque él la modifica. ¿Qué es la música? No lo sé".

Confesión que merece meditarse conjuntamente con las teorías y la música de Stockhausen, ya que da fuerza y proporciona caudal por los vastos auditorios juveniles que arrastra , a una corriente artístico musical que puede producir una "conversión" modificadora de la propia vida.

15 "La Opinión", de Buenos Aires. Noviembre de 1976.

Señuelo que, inevitablemente, atrae utópicamente a innumerables jóvenes que quieren participar, con el idealismo e inexperiencia propia de los adolescentes, en la "elevación de la conciencia humana para contribuir al nacimiento de una nueva era".

"Nueva era" que tiene como eje la deificación del hombre, con la consiguiente ruptura de todos los moldes. "Nueva era" donde todo está permitido, donde un constante cambio lo proyectará a una difusa pero atractiva- –divinización.

Convergen, desde el ángulo musical y pictórico, esas poderosas corrientes que hemos expuesto y que pretenden crear un hombre nuevo, destruyendo todo lo que ha hecho grande a nuestra civilización y cultura.

No es todavía el momento de recordar cuáles son los valores que han hecho de nuestra cultura algo excelso, ya que nos falta estudiar otra de las corrientes que, desde el ángulo artístico, pretende contribuir también a la creación del hombre nuevo: la literatura. A ella nos referiremos más adelante, puesto que prometimos hacer alusión a las palabras de Joan Peyser, con amplia resonancia en el ámbito musical: "Sin embargo, en los tiempos recientes muchos artistas se han desviado del hombre, en busca, con un carácter más medieval, de lo que hay detrás del ser humano".

Surge de manera evidente de estas expresiones de Joan Peyser, una concordancia con los puntos de vista de Karlheinz Stockhausen, en cuanto a que se busca una trascendencia que no se acierta a definir cabalmente; por ello la autora recurre a figuras que pueden conducir a equívocos.

Nos referimos concretamente a la intención que se manifiesta en la búsqueda de lo que hay detrás del hombre: "con un carácter más medieval" y al "conocimiento de una felicidad inefable" a través de una música "que proyecte al hombre hacia lo divino". Estamos frente a la más tremenda conformación simiesca de lo que significó, en la Edad Media, la proyección hacia lo divino.

La nueva música es la deformación monstruosa, de lo que caracteriza a la música y al canto gregoriano.

Las dos pretenden eludir las pasiones humanas, trascender la condición terrena del hombre, "convirtiéndolo" a través de una mística.

Así como hemos resumido la esencia de la "nueva música", para esclarecer aún más sus caricaturescos rasgos, debemos aludir a la esencia del gregoriano. Música que participa de las características de la música seria y popular a la vez, como curiosamente pretenden Finkelstein y Stockhausen con la suya.

Paradójicamente, lo que pretenden los compositores más vanguardistas con su nueva música "vehículo de un viaje para comprender el universo entero"; "su cultivo exige el abandono de infinidad de prejuicios"; "el premio puede ser una conversión modificadora de la nueva vida"; es lo que testimonia Charlier 16 que le ocurrió con el gregoriano, antes de su "conversión": "me revelaba cosas que no eran de la tierra y que ninguna otra música humana alcanzaba a decirme aún cuando fuese una música genial". La nueva música tiende a destruir la tonalidad o abandonarla porque está agonizante, erigiendo en su lugar la anti música.

¿Cómo llega el hombre a esta concepción?

Con el desarrollo de las ciencias naturales crece incesantemente el poder técnico que desvía al hombre de su misión metafísica, reduciéndolo a un positivismo terrestre y a una errada sobrevaloración de su capacidad personal.

"La desmesurada confianza en la propia potencia nos dice Schneider 17 y en el progreso ilimitado, se refleja en la psicología musical con el cromatismo sin fin de los siglos XVII y XIX. El subjetivismo invade todos los campos de la actividad humana, hasta agotar casi la misma sustancia; tampoco la música se salva de esta corriente intelectualizante".

No pretendía el pintor George Mathieu como ya vimos- desencadenar la liberación de toda la estética anterior. "Un arte estético de la conciencia sustituirá a una conciencia estética del arte. Este arte nuevo creará un hombre nuevo".

16 H. y A. Charlier, El canto gregoriano, pág. 15. Editorial Areté. Buenos Aires, 1970.

Los músicos y compositores vanguardistas de nuestro siglo reaccionan en forma total contra la tradición musical y espiritual, acentuando la confianza en su propia capacidad, suscitando con frecuencia una exaltación salvaje de los sentidos y las pasiones, en una "búsqueda de lo que hay detrás del hombre", que lo "proyecte hacia lo divino", en el cambio, por el cambio en sí, o a través de la magia o la numerología, para recrear al hombre nuevo. Veremos más tarde cómo el jazz llega a adquirir relieves litúrgicos para Cortázar, otro forjador del hombre nuevo desde la vertiente literaria.

Charlier alude a los compositores de jazz, a menudo talentosos, quienes han reemplazado la calidad de la invención melódica por la virtuosidad técnica, todo lo contrario de lo que es un arte hecho para la expresión espiritual; por eso el jazz en la actualidad nos sumerge en la barbarie sensual.

En sentido opuesto de lo que ocurre en el gregoriano, la nueva música exagera la individualidad, que solamente se inserta en lo social, a través de un gregarismo sensualizado.

En esto no hay nada que iguale el tesoro de nuestras canciones populares aún no estilizadas : vidalas, zambas y chacareras , a veces, más religiosas que los cánticos hoy llamados religiosos, ya que constituyen un baño de frescura y de sana alegría.

El canto, y el canto gregoriano en especial, tiene un carácter vinculante. Al manifestarse el pensamiento en forma sonora, se confirma y precisa.

Cantar los propios pensamientos después de la correspondiente meditación, significa abandonar el área de la individualidad, proceder a la acción y operar en la colectividad.

En la vida religiosa cantar es responder y consentir, dice Schneider.

La mejor prueba psicológica de esto es la aversión antigua contra la polifonía, y su símbolo sonoro más persuasivo es el cultivo del unísono, en el cual todas las voces debían unirse en presencia del Señor.

No hay alma, por muy desheredada que sea, que no pueda oír la verdad cuando ésta adopta un lenguaje hecho para ella. He ahí el gregoriano: "Un lenguaje del alma para el alma", como asevera Charlier.

La fuerza expresiva del canto gregoriano no se afirma en el paroxismo, sino en la sobriedad, la sinceridad, la cortesía y la castidad de sus fórmulas. Su belleza es siempre nueva, porque dice lo que ninguna otra música expresa; por esto tiene la seguridad de conmover a las almas de cualquier raza. Su comprensión profunda no es fácil, como ocurre con cualquiera de las artes, porque es la meditación de los más altos misterios; pero su técnica, sí, es fácil.

Debemos transcribir unas sabias apreciaciones de Schneider 18 que dan la ubicación del gregoriano dentro del inmenso ámbito de la llamada música culta, aunque, como ya hemos expresado, participa también en el mejor de los sentidos, de la llamada música popular, puesto que está hecha para el pueblo todo.

"Las moderadas y confiadas líneas melódicas del canto gregoriano tenían, como idea fundamental, la creación de una excelente vía para alcanzar a Dios.

"El tenor fundamental era: *Adjutorium nostrum in nomine Domini, qui fecit coelum et terram,*

"Viceversa, el impulso que inspiró las obras de la música clásica y romántica era el sentimiento de una lucha casi desesperada con la voluntad de Dios. Hay en ellas una

violencia, una agitación y una inquietud más humana que metafísica, desconocida al canto gregoriano.

"Mientras la música religiosa clásica busca las situaciones extremas, el canto gregoriano persigue el justo medio, y por esto aquella puede caer fácilmente en el estilo dramático o lírico. mientras el estilo sobrio de éste se acerca a la lengua hablada. El canto gregoriano presenta una riqueza melódica idéntica para los tres grados de la oración [petición, agradecimiento, alabanza]. Viceversa, la invención musical clásica ha sido principalmente inspirada por el ritmo de la súplica y no por el de la gratitud o de la alabanza.

18 Ob. cit., págs. 192 y 193.

"Incluso la pintura religiosa muestra siempre más manos angustiadas y dolorosas, en lugar de las suaves y confiadamente juntas.

"Si se compara la línea moderada de un Kyrie o de un Santus gregoriano con el mismo texto de la Misa en Si, de Bach, o de la Misa Solemne, de Beethoven, esta diferencia de actitud interior salta de inmediato. La melodía gregoriana es un camino para la comunidad; la clásica es un sendero espléndido pero dificultoso y pleno de obstáculos originados por el egocentrismo, del cual surgen sus más inspiradas líneas melódicas. Para darse cuenta, basta echar una mirada sobre la temática triunfal del Te Deum litúrgico y sobre el itinerario grandioso pero atormentado del «Dettinger Te Deum», de Haendel, en su versión latina".

Estas esclarecedoras expresiones de Schneider permiten comprender la encrucijada difícil en que se encuentra la música tonal seria, en esa "lucha desesperada contra la voluntad de Dios", que en el subconsciente cobra fuerzas en casi todos los compositores de la llamada civilización occidental y cristiana.

Es de tal magnitud, que Oscar Mandel, defensor de la música tonal clásica, afirma en el artículo ya citado 19: "Si todavía creyésemos en Dios, podríamos decir que la música existe para celebrar su Gloria. Pero en ausencia de Dios, sólo nos resta declarar que la música crea emoción, placer estético".

No capta Mandel que los nuevos compositores, en su gran mayoría, consideran a la música un válido intérprete de la vida contemporánea y, aún más según expresión de Theodoro A. Adorno "una herramienta de cambio social y político".

Mandel continúa su reflexión en el siguiente tenor:

"Si la disonancia justo es llamarla así se ha negado a producir resultados durante sesenta años, sus cultores deberían percatarse que ha llegado el momento de emprender otros caminos.

19 Oscar Mandel, Una crítica de la cacofonía, en The South Atlantic Quarterly.

"Soy partidario del cambio y la experimentación, pero esto no quiere decir que la invención sea buena por ser invención, o que todo experimento tiene éxito por el hecho de serlo. Hay que tener en cuenta que el sentido de lo bello no es una facultad tan flexible como muchos creen; y que la fealdad como la pimienta es excelente condimento, pero pésima como plato fuerte. . . "

"Quizá los cacofonistas del siglo XX han podido permitirse el lujo de «realizar estructuras musicales» en sus laboratorios, porque allí estaban los viejos maestros para cubrir el vacío así creado. Pudieron, por eso, decir: «¿Belleza? De eso ya se ocuparon hace mucho, muchísimo tiempo: escuchen a Vivaldi. Nosotros buscamos otra cosa». "Pero... no hay nada más", concluye Oscar Mandel.

Como puede observarse se cae en el mismo defecto que se critica, y se finaliza en un egocentrismo más acentuado aún que aquél que padecían los autores clásicos del siglo pasado. Por ello el problema creacional en el ámbito de la música no solamente está unido a las condiciones históricas, como pretendía el famoso crítico Adorno, sino a la actitud definitiva y decisiva del alma del hombre frente a Dios. En última instancia, o se deifica al hombre y a él se le rinde culto, o se somete éste a Dios. El solo hecho de pensar que en el orden de la música profana todo está permitido, está ya ayudando a construir el camino que conduce a la idolatría del hombre, y su subsecuente destrucción. Tal vez, se haya así planteado el gran dilema de nuestra civilización, y no sólo el que afecta al campo musical, compuesto por hilos importantes, pero que sólo forman parte del entramado y complejo tejido cultural de nuestra época.

Se puede comprender que la crisis no es sólo musical, sino teológico cultural y, por ende, política.

Hay motivos para pensar que la instauración del gregoriano en el orden religioso, por ser un arte absolutamente completo con sus distintos géneros, conllevará en el nivel profano una jerarquización que puede reeditar la aventura musical que impulsó a Erick Satie a no abandonar la riqueza del gregoriano en sus modernos logros.

"Debussy y Ravel, comprendieron el uno después del otro, la sustancial e incomparable novedad de las obras de Satie", aclara Charlier 20: Desdichadamente percibieron en ellas sólo una riqueza más en el arsenal de las formas y de los medios musicales, y no una reforma espiritual, tal como la llevaba Satie en sí mismo".

Estamos ya en condiciones de inteligir cabalmente que, en el orden musical, hay dos posturas totalmente antinómicas. Una, testimoniada por la "nueva música", con todos sus matices: neoclásica, atonal o dodecafónica, llevada a límites que se insertan en una trascendencia vacua y que pretende envolverse con un misticismo y una ascesis conducente a una "conversión total"; otra, que transita el viejo camino, siempre nuevo, de elevación espiritual, fuente de inagotables armonías, y que puede llegar en algunos casos hasta hacer germinar una auténtica conversión espiritual.

Creemos firmemente que hay compositores conscientes de este gran desafío y, en consecuencia, dispuestos a rescatar para la música aún en las más livianas expresiones las maravillosas armonías de Dios, el hombre y el cosmos.

LITERATURA

Hemos observado en el ámbito pictórico y en el de la música la correlación que hay entre arte y "conversión" espiritual.

Es evidente que el mundo literario: narrativa, teatro y poesía no es ajeno a ese poder de conversión. En este campo ciertos hombres han irradiado una influencia decisiva para bien o para mal. Juan Jacobo Rousseau, con el "Contrato Social" y el "Discurso sobre la desigualdad del hombre", ha influido notablemente en el orden político. Con su aforismo "el hombre nace bueno, la sociedad lo corrompe", niega implícitamente el pecado original y endulza el corazón de muchos, influyendo, cuando no informando, su mentalidad. Pero la conversión, en algunos casos masiva, a sus ideas, ha llegado por los cauces de sus novelas románticas: "El buen salvaje" y "La nueva Heloísa".

Bástenos decir que Bolívar y Miranda, precursores y levadura de una de las vertientes de la independencia hispanoamericana, experimentaron su influjo decisivo.

En estos casos la influencia de lo literario en el orden político social es muy directa.

Igualmente ocurre con "Facundo", libro que escribió Domingo Faustino Sarmiento, presidente argentino en la segunda mitad del siglo XIX. "Facundo" es un relato literario muy logrado, pero dirigido a otros fines, como confiesa el mismo Sarmiento en carta dirigida al general Paz, y cuya parte pertinente dice así: "Remito a S. S. un ejemplar del «Facundo» que he escrito con el objeto de favorecer la revolución y preparar los espíritus. Obra improvisada, llena por necesidad de inexactitudes, a designio a veces, no tiene otra importancia que la de ser uno de los tantos medios tocados para ayudar a destruir un gobierno absurdo y preparar el camino a otro nuevo".

Creemos que esta carta es ilustrativa a propósito de las hondas vinculaciones que unen lo literario y lo político. Aquí hubo objetivos políticos; sin embargo, el libro perdura y la perduración se realiza en el campo literario.

Presenta la literatura europea un notable caso inverso. Una novela excelsa testimonio político profético que no fue hecha con fines de politización, sin embargo, ha cumplido y cumple una gran misión en los dos campos . . . Nos referimos a "Los Poseídos" o "Demonios", de Dostoievski.

¿Cómo ha podido Dostoievski describir la fuerza interna que mueve a la subversión para instaurar un orden social nuevo, sin Dios?

Dostoievski sabía que en su tiempo ya había comenzado la revolución, iniciada en el subsuelo de los espíritus y hace su análisis. Tolstoi no sabía que se había iniciado esa revolución, porque el mismo estaba arrastrado por el proceso revolucionario que seguía a ciegas.

Dostoievski permanece en la esfera del alma y desde allí dijo Berdiaeff contempla lo que pasa y pasará.

A través de su arte novelístico, simbólico como todo gran arte, interioriza las acciones de los hombres, entramadas en los hilos de la historia, y nos muestra así el destino de su pueblo y más aún, del alma humana.

Las acciones de sus personajes pocas veces son totalmente normales; nos describe una naturaleza humana en éxtasis, enajenada. Aprehende la noche y no el pleno día del hombre, porque su actuación no solamente está teñida del subconsciente, sino que sus personajes muestran la visión histórico profética del autor. Visión que marca hitos decisivos en la lucha entre el Bien y el Mal, cargando sus acentos en los aspectos negativos: el crimen, la lujuria, la seducción por el espíritu diabólico, etc.

El hombre no es corrompido por todos los factores hoy altamente pregonados: la sociedad, las presiones económicas o políticas, sino que los agentes destructivos y corruptores obran desde adentro del hombre mismo; el terrible orgullo heredado con el pecado original, el "non serviam" satánico que se proyecta en nuestro tiempo y se proyectará hasta el final de los tiempos.

Dostoievski lo hace ver clara y clarivamente en "Crimen y Castigo", en un orden personal. Con los "Poseídos" o "Demonios", en un orden social y político.

En consecuencia, en sus novelas más representativas puede observarse el entrecruzamiento de las corrientes espirituales que, en definitiva, configuran la historia: la de la obediencia a Dios, a sus mandamientos; y la que se rebela contra Dios, pretendiendo suplantarle con el hombre endiosado y, en última instancia consciente o inconscientemente, con el Anticristo.

Esta profunda visión, permitió a Dostoievski profetizar un futuro no fácilmente mensurable.

Su novela "Demonios" posee una vigencia actual que asombra, porque aquellos grupos o células guerrilleras a las que en su juventud perteneció Dostoievski, han proliferado y seguirán surgiendo, si no se comprende y se eliminan las razones primeras de su existencia.

Los discursos de Shigalev, creador de la logia "revolucionaria anarco nihilista", llevan la utopía a niveles extraordinarios, pero verosímiles.

En una de las sesiones del grupo, un profesor cojo expone las proposiciones de Shigalev:

"Yo conozco su libro es decir, el de Shigalev, lo que él propone, con miras a la definitiva resolución del problema, es [. . .] la división de la Humanidad en dos partes

desiguales. Una décima parte de la misma recibirá la libertad personal y un derecho ilimitado sobre las otras nueve partes restantes.

"Estas vendrán obligadas a perder la personalidad y convertirse en algo así como un rebaño, y mediante una obediencia sin límites, alcanzar la primitiva inocencia, por el estilo del primitivo paraíso, aunque, de otra parte, tendrán que trabajar. Las medidas propuestas por el autor para extirparles la voluntad a las otras nueve partes de la Humanidad y reducir las a la condición de un rebaño, merced a la educación de generaciones enteras [. . .], son notabilísimas, se fundan en datos auténticos y son muy lógicas. Podrá no estarse de acuerdo con algunas deducciones; pero es difícil no reconocer el ingenio y el saber del autor".

Shigalev luego de una breve digresión concluye: "Lo que yo propongo no es ninguna canallada, sino el paraíso, el paraíso terrenal, y otra cosa no puede haber en la tierra". Más adelante, otros personajes estudian las posibilidades de realización del proyecto, y se expresan así:

"Oiga usted: nosotros, al principio, armaremos tumultos dijo Verjovenski, atropellándose de un modo horrible, tirándole a cada momento a Stavroguin de la manga derecha. Ya se lo he dicho: penetraremos en el mismo pueblo. ¿No sabe usted que ya somos enormemente fuertes? Los nuestros no son solamente los que degüellan y quemar, los que hacen blancos clásicos o muerden.

"Esos no hacen más que estorbar. Yo, sin disciplina, no comprendo nada, yo los tengo contados a todos: el maestro que se burla con sus chicos de Dios y de la cuna, es ya nuestro. El abogado que defiende el asesinato de un individuo culto, alegando que el asesino tiene más cultura que sus víctimas, y para procurarse dinero no tenía más remedio que matar, es ya nuestro. El colegial que mata a un campesino para experimentar emoción, es nuestro. El jurado que absuelve de todos los crímenes, nuestro. El fiscal que teme mostrarse en el juicio poco liberal, nuestro, nuestro. Los administradores, los literatos, ¡Oh, nuestros! terriblemente nuestros, y ellos mismos lo ignoran. De otra parte, la obediencia de los colegiales y de los imbéciles ha alcanzado su más alto grado; por doquiera, una vanidad de proporciones desmedidas, un apetito bestial, inaudito".

Todo esto prepara el camino del Anticristo, y muestra un Dostoievski clarividente que lo torna uno de los escritores cristianos más grandes de Occidente.

Su visión llega al nivel más excelso cuando nos revela en "Los hermanos Karamazoff" a través de Iván, uno de sus personajes, en el capítulo "El gran Inquisidor", la posibilidad de la creación de una Iglesia que sustituya desde adentro a la actual; con la figura humana del Gran Inquisidor frente a la humano divina de Cristo.

Iván no niega la divinidad de Jesús, pero sí el plan de la creación y la economía divina. Aquí la visión profética de Dostoievski llega a alturas que sólo pueden comprenderse con la atenta y repetida lectura de sus obras, y con la inteligente y relacionada observación de la realidad que nosotros vivimos aquí y ahora.

Se nos impone pensar que los niveles: teológico, cultural y político están fundamentalmente unidos. Y, en consecuencia, creemos que debe haber una cabal comprensión para estar a la altura del desafío.

El gran mérito de Dostoievski es haber vislumbrado y testimoniado lo que sería la enfermedad más terrible del siglo XX: la subversión generalizada contra un orden natural y sobrenatural, en nombre de la justicia social. Justicia social a cuya instauración con sentido pleno y por los medios adecuados todos debemos contribuir, sin menoscabo del orden natural y sobrenatural.

El mismo escritor nos ha mostrado el manantial de donde fluye su visión. "Se me llama psicólogo ha dicho y ello es falso, yo soy realista, sólo en un sentido más alto, esto es,

yo describo todas las profundidades del alma humana". Y tan hondamente caló en los recónditos estratos del alma humana, que pudo anticipar la dirección que llevaría en las décadas siguientes no sólo su pueblo, sino la totalidad de Occidente.

Solzhenitsyn, el receptor más fino y profundo de toda la herencia dostoieskiana, exiliado en Occidente, con su obra "Archipiélago Gulag", testimonia la intra historia de todo un período de su país, pero con sentido universal. En esa misma obra confiesa algo que es digno de meditación, muy entrelazado con la visión de Dostoievski y con lo que ocurre en nuestros días por doquier:

"Antes de hacer el mal, el hombre tiene que concebir el mal como bien o como una acción lógica, con sentido. Así es, por suerte, la naturaleza del hombre, que tiene que buscar justificación a sus hechos.

"Las justificaciones de Macbeth eran muy endebles y la vergüenza acabó con él. Yago es otro borrego. Tan sólo una docena de cadáveres agotaban su fantasía y las fuerzas espirituales de los criminales shakespearianos. Eso les pasaba por carecer de ideología.

"La ideología, he aquí lo que da la justificación buscada a la maldad y la requerida dureza prolongada al malvado. La teoría social que ante él mismo y ante los demás le ayuda a blanquear sus actos y a escuchar, en lugar de reproches, loas y honores. Gracias a la ideología, al siglo XX le ha tocado conocer la maldad cometida contra millones de seres. Es algo que no se puede refutar, orillar o silenciar. ¿Cómo nos atrevemos entonces a insistir en que no hay malvados? Se aniquiló a millones de seres. Sin malvados no hubiera sido posible el Archipiélago Gulag.

"Esa es la raya que no traspasará el malvado de Shakespeare, pero el malvado con ideología la traspasa.

"Cuando llamamos lo que debemos denunciar, lo metemos en el cuerpo para que no asome: lo estamos sembrando, y mil veces volverá a brotar en el futuro. Si no castigamos o ni siquiera censuramos a los malvados, estamos socavando por debajo de las generaciones futuras todas las bases de la justicia. Por eso crecen «indiferentes», no por la «débil labor educacional». Los jóvenes asimilan que la vileza jamás se castiga en la tierra, que ayuda a prosperar. ¡Qué incómodo y qué terrible será vivir en un país así!".

No puede ser más sagaz y penetrante la visión de Solzhenitsyn, claro espejo no solamente de lo que pasa en Rusia, sino también de la situación de Occidente. Este cambio de nuestra sociedad, que pugna por realizarse ante nuestros ojos, violento, audaz o irresponsable, tiene un aliado eficaz en la subrepticia transformación de las mentalidades. Acción en la que la literatura desempeña un papel muy importante. Pero es menester declarar también que la literatura encierra la posibilidad de mostrar ese mundo donde se calla lo que se debe denunciar, y los ambientes donde algunos

personajes, en apariencia usufructuarios del Bien, están sembrando las semillas del mal. Si la literatura, ficción con alta jerarquía artística, nos ubica con imágenes vivas ante esa realidad, habrá cumplido una gran misión. Que no es otra cosa la ímproba labor que ha insumido toda la vida de Dostoievski, Solzhenitsyn y tantos otros escritores, que han tenido y tienen una imponderable influencia político social, pero indirecta.

Sentimos la necesidad de observar no queremos decir analizar los autores más conocidos y más promovidos de la literatura hispanoamericana de vanguardia. Puede producir sorpresas.

Nos habíamos ocupado someramente en breve ensayo 1, de dos libros publicados últimamente por Gabriel García Márquez, y su significado como punto de conversión religioso político de tipo negativo.

Dijimos entonces:

En "Cien años de soledad", el autor nos traslada a un mundo de mágica realidad que atrae y resulta difícil abandonar, donde alguno de sus personajes aún cree que es posible

rescatar aquella comunidad elegida por el infortunio; y a otros [son sus palabras] "se les cristaliza el alma con la nostalgia de los sueños perdidos, porque la voracidad del olvido iba carcomiendo sin piedad los recuerdos".

En esa atmósfera de realidad mágica y profunda, suenan campanas irreverentes, cuyos sonidos no pierden el embeleso: "Si se lo creyeron a las Sagradas Escrituras, por qué no a mí".

Con fino humor pone en ridículo al mundo clerical y la Sede Romana, destruyendo implícitamente todo lo que eso simboliza.

Si nos atenemos al texto mismo de "Cien años de soledad", vemos que la intención de García Márquez está mucho más allá de la simple burla de quien no cree. Se sitúa en la rebeldía profunda del que, capacitado para ver la luz, voluntariamente se ciega porque quiere que prevalezca una visión exclusivamente suya. Hay una intención manifiesta de "crear" un "orden nuevo" parodiando conscientemente el esquema bíblico. Se habla de una fundación (Macondo), de una culpa, en marchar hacia lo desconocido, un diluvio . . . todo ello con insinuaciones soeces y blasfemas que degradan la "calidad literaria" que García Márquez preconiza. Sólo a título de ejemplo mencionaremos a "Remedios, la bella" que "no era un ser de este mundo", porque "ya desde el vientre de su madre estaba a salvo de cualquier contagio 2. Esta "inocencia" se manifiesta en la actuación: "Lo asombroso de su instinto simplificador era que, mientras más se desembarazaba de la moda buscando la comodidad y mientras más pasaba por encima de los convencionalismos en obediencia a la espontaneidad, más perturbadora resultaba su belleza increíble". Los "convencionalismos" que menciona aquí el novelista no son sino normas elementales de moral, y su larga descripción de situaciones es intranscribible. Pretende presentar un "ser puro" suscitando las más bajas pasiones. La sátira no termina allí: Remedios la bella es "llevada en cuerpo y alma a los cielos" 3. La alusión no puede ser más clara. . . ni más diabólica.

1 Alberto Boixadós, El mundo del arte y su proyección en el orden político. Editorial Areté. Buenos Aires, febrero de 1976.

2 Gabriel García Márquez, Cien años de soledad, pág. 172. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1967.

3 Ob. cit., pág. 205.

En este mismo contexto se refiere al carnaval como una "tradición católica", con lo que el pecado se convierte en un mero juego de palabras, inventado vaya a saber por quién. Pero el ataque más directo a la Iglesia y a la Fe se refleja en Fernanda del Carpio, ridículo personaje que aparece como encarnación de unos valores "cristianos" completamente falseados: "Fernanda no renunció a la voluntad de imponer los hábitos de sus mayores . . . La costumbre se impuso, así como la de rezar el rosario antes de la cena, y llamó tanto la atención de los vecinos, que muy pronto circuló el rumor de que los Buendía no se sentaban a la mesa como los otros mortales, sino que habían convertido el acto de comer en una misa mayor. Hasta las supersticiones de Ursula, surgidas más bien de la inspiración momentánea que de la tradición, entraron en

conflicto con las que Fernanda heredó de sus padres, y que estaban perfectamente definidas y catalogadas para cada ocasión" 4.

En el "mundo nuevo" iniciado en Macondo, no existe la Redención porque García Márquez la niega, consecuente con su visión materialista y cíclica de la historia: "Ya esto me lo sé de memoria, gritaba Ursula. Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio" 5. En este "círculo", absolutamente opuesto a la concepción cristiana del tiempo, no hay ningún sitio para la esperanza. El "mundo" de García Márquez no tiene sentido ni finalidad, por lo tanto, lo destruye: "Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico" 6.

4 Ob. cit., pág. 183.

5 Ob. cit., pág. 169.

6 Ob. cit., pág. 350.

La única felicidad posible para el hombre parece ser el desenfreno en la "liberación plena" de Amaranta Ursula y Aureliano Babilonia. En este contexto, su elogio del vicio resulta lógico y lo define como "madurez de criterio" 7.

Nada queda en pie. Ni siquiera el mundo literario: "no se le había ocurrido pensar hasta entonces que la literatura fuera el mejor juguete que se había inventado para burlarse de la gente" 8: Así en una tierra sin valores ni esperanza "lo único eficaz es la violencia" 9. Mezcla los campos de vigencia de las leyes naturales y las del espíritu; confunde, en disimulada combinación, el Bien y el Mal; y nos envuelve en un aura que puede obnubilar la capacidad de razonamiento, porque ha conquistado nuestra admiración estética, a través de poesía vital y patético humor.

En el "Otoño del patriarca" la audacia del escritor llega a límites más sutiles. Su novela encierra un indescifrable poder de conversión de signo negativo, en los campos político y religioso.

No deja el mínimo resquicio por el que pueda entrar el sentido de dignidad en los cuadros del ejército, esquemáticamente erigido en eje a cuyo alrededor giran las degradaciones de todo tipo. Destruye sin piedad todo lo noble que puede tener el ejercicio de las armas.

Si el lector es un creyente frío, cuyo esquema religioso es sólo racional o meramente sentimental y acepta el juego en el que García Márquez lo cerca, corre el riesgo de quedar despojado de sus escasas vivencias. ¿Cuál es el juego que el novelista realiza y cuáles son las vías de aceptación de su juego?

7 Ob. cit., pág. 235.

8 Ob. cit., pág. 327.

9 Ob. cit., pág. 90.

En "Cien años de soledad", la subrepticia burla del clero y de la jerarquía se realiza con argumentos de moral ingenua, pueriles, haciendo brillar en artística amalgama la verdad y la falsedad, resultando una realidad convincente para una gran cantidad de lectores. En cambio, en el "Otoño del patriarca", la burla y la ironía cruel llegan a degradar satánicamente la totalidad del mundo sobrenatural, con un ingenio y un humor, ante el cual, si no reaccionamos inmediatamente, hemos perdido la partida, puesto que una claudicación interior sobreviene inadvertidamente, aupada en expresiones artísticas que con frecuencia alcanzan la genialidad y consiguen que nuestro sentido estético las reverencie. Si esa admiración por las formas artísticas, no conlleva una reflexión que nos alerte sobre el peligro de destrucción de nuestras más caras convicciones, estaremos en el camino de una conversión de signo negativo. Nuestros vestigios religiosos se irán diluyendo en el río del esteticismo y del escepticismo; y nuestros enfoques políticos pasarán por otros cristales.

No hay en el "Otoño del patriarca" párrafos especiales donde pueda enmarcarse íntegramente ésto que estamos puntualizando, sino que fluye de todo el caudal de la novela.

Baste mencionar la santidad civil de Bendición Alvarado, madre del patriarca, que él mismo decreta en vista de las conclusiones a las que llega Demetrio Aldous, y éstas son las palabras del escritor referidas al obispo Demetrio Aldous, enviado del Vaticano para recoger las pruebas de la santidad: "Demetrio Aldous, auditor de la Sagrada Congregación del Rito, postulador y promotor de la fe, por mandato de la Constitución inmensa y para esplendor de la justicia de los hombres en la tierra y mayor gloria de Dios en los cielos, afirmo y demuestro que esta es la única verdad, toda la verdad y nada más que la verdad, Excelencia, aquí la tiene" 10.

En vista del rotundo fracaso, desde el comienzo del proceso de santificación, dadas las contundentes pruebas de la vida licenciosa que había llevado Bendición Alvarado, el patriarca decreta la santidad civil de su madre y la guerra al Vaticano. Se suceden los incidentes en los cuales de manera sutil descoyunta el orden sobrenatural, ya que más de una vez lo sitúa "bajo las cúpulas de oro de un mundo falaz donde está ese Dios difícil, uno y trino".

10 Gabriel García Márquez, El otoño del patriarca, pág. 155. Plaza y Janés Editores. Barcelona, 1975.

José María Alfaro y Polanco, que en el periódico "A B C" dedicó a esta novela una hoja completa, sólo dice referido a estos puntos que consideramos esenciales: "Podría decirse que un ritmo envolvente, casi de amplísimo ritornello en el que encaja a la perfección la nostalgia poética, es uno de los primeros frutos de esta prosa de intrincadas vertientes, donde hasta el uso y la reiteración de una explosiva y apostrofante escatología produce la impresión de un laborioso esmaltado. "El otoño del patriarca" es una tremenda y repasadora crónica de la decadencia de un dictador

inconfundible, del trópico americano. Una "moral de hamaca", indolente y despiadada lo invade todo".

Yo me pregunto, ¿se puede rotular "moral de hamaca" solamente a la profunda e irreverente subversión del orden natural y sobrenatural, por muy genial que sea el laborioso esmaltado?

Creemos que Gabriel García Márquez, quien a través de un ingente esfuerzo artístico desde 1968 hasta 1975 dedicó sus energías a escribir "El otoño del patriarca", puede contribuir a aumentar las conversiones de tipo negativo: políticas y religiosas, aquí y ahora; sin que los conversos lleguen a estar conscientes de su cambio.

Con esto no agotamos la visión crítica de sus libros, cuyo análisis literario, desde el punto de vista técnico podría insumirnos muchas hojas. Pretendemos solamente dar una visión totalizadora de su obra, y lo hacemos un tanto simbólicamente, ya que se cuentan por miles los escritos que marchan por el mismo derrotero y ejercen una influencia vasta y difícil de calibrar en el orden político. Podríamos afirmar que casi la totalidad de la literatura hispanoamericana hoy tan de moda en Europa está rebotante de intenciones políticas, las más de las veces con planteos superficiales, pero convincentes, en virtud del vigoroso vehículo que las engarza.

No es ese el caso de Gabriel García Márquez, cuyos planteos no son tan superficiales como parecen.

Las manifestaciones de Pablo Picasso sobre el mundo del arte son complementadas también por las confesiones de García Márquez 11. Allí expresa el escritor colombiano: "Para que no haya equívocos, empecemos por el final. Yo creo que tarde o temprano el mundo será socialista, quiero que lo sea, y mientras más pronto mejor. Pero también estoy convencido de que una de las cosas que pueden demorar el proceso es una mala literatura. Ahora bien, mis reservas personales sobre lo que se conoce como novela social, que es la nota más alta de novela comprometida, se fundan en su carácter fragmentario, excluyente, que condena al lector a una visión parcial del mundo y de la vida. El fracaso de este tipo de novela en nuestros países nos autoriza a pensar que el lector latinoamericano, aunque no pueda expresarlo, se ha dado cuenta de aquella limitación. De modo que la gran paradoja de los escritores que con tanta buena fe han querido expresar el terrible drama político y social de nuestras mayorías, y nada más que ese, es que se han convertido en los escritores más minoritarios del mundo: nadie los lee.

"Sartre ha dicho que para recordarles a los franceses los horrores de la ocupación, basta con escribir sobre un concierto de música militar alemana en un parque público. Esto me parece válido también para nosotros: los lectores latinoamericanos. Creo yo, no necesitan que se les siga contando su propio drama de opresión e injusticia, porque ya lo conocen de sobra en su vida cotidiana, lo sufren en sangre propia, y lo que esperan de una novela es que les revele algo nuevo. Yo pienso que nuestra contribución para que América Latina tenga una vida mejor, no será más eficaz escribiendo novelas bien intencionadas que nadie lee, sino escribiendo buenas novelas.

"En síntesis, creo que el deber revolucionario del escritor es escribir bien. Ese es su compromiso".

El derrotero que señala Gabriel García Márquez es profundo y de largo aliento. Ha querido brindarnos con sus novelas un mundo total, pintándolo desde las raíces a los frutos, y lo ha conseguido.

11 Miguel Fernández Brasso La soledad de Gabriel García Márquez, pág. 94 (capítulo "El deber revolucionario del escritor"). Edición Planeta.

En ese mundo, sin embargo, falta lo esencial: la implacable presencia de un orden trascendente, real y vivo, sin caricaturas ni coartadas. No puede Gabriel García Márquez suplirlo ni con maravilloso y trabajado estilo literario, ni con el sarcasmo, humor y genio de su avisado pero oscuro espíritu.

El caudal de una osada infra literatura que fluye en las revistas de actualidad, penetrando en todos los hogares con cuidadosa periodicidad, se une al movimiento de una corriente que avizora como norte salvífico ese mundo total que rezuma su obra. Le llamamos infra literatura, porque de ninguna manera sigue los cánones de perfección literaria, preconizados por el propio Gabriel García Márquez. Eso no significa que no influya sobre un vasto sector de la sociedad 12.

Creemos que el fenómeno de la literatura iberoamericana, llamada de vanguardia, sobrepasa en distintos niveles lo que habíamos percibido con anterioridad en el trabajo mencionado, puesto que dista mucho de ser un accionar emprendido por artistas solitarios y francotiradores.

La prueba del fenómeno vanguardista actual aflora en su aspecto más superficial pero de suyo tremendamente elocuente- en un artículo escrito por José Blanco Amor 13. Allí se manifiesta, sin lugar a dudas, el carácter de empresa política que sella la aventura vanguardista latinoamericana en las letras. Aparece el sesgo político de modo patente, aunque no había sido nunca hasta entonces manifestado en sus relaciones de dependencia concreta entre los distintos cultores. Todos convergían o procedían de una central política que no se manifestaba en su verdadera magnitud, hasta la denuncia de ese artículo, que comienza con el subtítulo: "Terrorismo literario en América Latina".

12 Recomendamos la lectura del valioso estudio de Abelardo Pithod, La Revolución Cultural en la Argentina, Cruz y Fierro Editores. Buenos Aires, 1974. Realiza aportaciones lúcidas que se complementan con lo expuesto en nuestro trabajo.

13 El final del boom. "La Nación", de Buenos Aires, 23 de marzo de 1976. Más tarde, junto con otros, fue publicado en libro.

Haremos concreta alusión a él, para que quede claro lo expresado hasta aquí.

Los escritores que se colocan en el centro del escenario son Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa.

"Se agregan otros, cuando así conviene, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Augusto Roa Bastos, João Guimarães Rosa, Alejo Carpentier, pero éstos no integraban el «boom», eran más bien, el coro de la tragedia griega".

Partiendo del hecho real de que han sido los autores más leídos en los últimos tiempos en las Españas y que "la crítica literaria latinoamericana se consagró a su exaltación de un modo absorbente. . ." nos permitimos discrepar con Blanco Amor en la parte siguiente de su afirmación "... y ahora, pasados trece años, [la crítica] ha olvidado el tema como una medida antiséptica inevitable".

Basta investigar en qué medida se los enseña y se exige su lectura y análisis en las universidades y centros de estudios secundarios de América Latina y sajona, para comprender que no ha decrecido totalmente el interés por estos escritores.

"Los profesores tienen un esquema dice el publicista y escritor venezolano Juan Liscano y hablan de los escritores famosos, y el estudiante va a elaborar su tesis sobre ellos. Cuando uso la palabra famoso lo hago intencionalmente refiriéndome al escritor del momento. El scholar norteamericano es quizá uno de los mayores promotores de esa valoración que pudiéramos llamar «boomínica».

"Si uno toma las revistas y la bibliografía norteamericanas queda asombrado de ver cómo se repiten los mismos cuatro o cinco nombres de la literatura latinoamericana en forma continua, y cómo faltan las visiones globales de los movimientos y hay una ruptura total del equilibrio en ese sentido" 14.

14 "La Nación", Buenos Aires, 21 de marzo de 1976.

Debemos agregar que los métodos de análisis y de estudio, como el estructuralismo y otros, ayudan a la última finalidad que consciente o inconscientemente, se han propuesto los mismos analizados.

"¿Quién los unió? ¿Para qué se unieron? se pregunta Blanco Amor.

"El «boom» estalló como una atómica latinoamericana. Todo estaba admirablemente organizado. Los semanarios de noticias argentinos iniciaron una campaña de elogios que se repitieron en todas las ciudades de la América hispana".

Blanco Amor cita luego un diálogo que sostuvo con el escritor Carlos Coccioli, en 1967. "En América Latina me dijo existe la mafia literaria: se infla a determinados escritores hasta que estallan en el aire como globos.

"Eso ocurrió en México con Carlos Fuentes, quien publicó recientemente «Zona sagrada». Esa novela no es nada, después de haber querido ser algo sensacional.

"Coccioli sostuvo entonces que la mafia literaria era el resultado de una alianza político comercial entre ese grupo de escritores, con ciertos editores de España y de la Argentina, con el visto bueno de la Casa de las Américas, de La Habana,

"Coccioli pasa revista a las ideas políticas de los componentes del grupo y expresa: «Puede asegurarse que cualquier página escrita por ellos define claramente las características de todos: palabras grandilocuentes contra el imperialismo, el capitalismo, el Pentágono, la guerra del Vietnam, los militares gorilas y en favor del castrismo».

"¿Qué aportaciones hizo el grupo a la renovación técnica de la novela hispanoamericana?"

Blanco Amor cita en su contestación al profesor Manuel Pedro González 15, autor que seleccionando algunos trozos, demuestra hasta qué punto Cortázar es deudor de Joyce.

"Estos trozos dice González demostrarán el hibridismo lingüístico y la plebeyez léxica

que en «Rayuela» dan la pauta y la caracterizan". El análisis reunió en un solo matiz a Cortázar, Vargas Llosa y Carlos Fuentes.

15 Manuel Pedro González, La novela hispanoamericana en el contexto de la internacional. Tezontle, México, 1967.

"América Latina continúa Blanco Amor fue el pretexto: la revolución cubana había puesto al continente en la atención internacional. Unas cuantas obras fueron presentadas como la síntesis final de un largo proceso de encuentro entre el hombre hispanoamericano y su medio social, humano y político. La gente se volcó en las librerías para encontrar una respuesta a su propia angustia, a su soledad y marginamiento histórico. Y se encontró con la trampa de una literatura «nueva» que ya era «vieja» en otros idiomas".

Surge de las transcripciones y acotaciones hechas al artículo, que estamos ante un fenómeno estético político que Blanco Amor cree totalmente concluido.

No está concluido, sin embargo. Se ha extendido con fuerza a Europa y posee connotaciones más profundas que las explicitadas por el articulista.

En los periódicos de la mayoría de los países de Occidente se difundió, el 28 de agosto de 1976, la noticia siguiente emanada de la United Press: "Londres 28 (UP). Uno de los más famosos novelistas latinoamericanos, el peruano Mario Vargas Llosa, fue elegido en ausencia el lunes para un período de tres años como presidente del Pen Club Internacional, una asociación de poetas, ensayistas, novelistas de aproximadamente 70 países.

"En un mensaje enviado a la reunión, Vargas Llosa, de 40 años, se comprometió a continuar la obra del Pen para «mantener las puertas abiertas y combatir la injusticia en el oeste y el este, en los países desarrollados y en desarrollo». . .".

"La Prensa", de Buenos Aires, el 18 de septiembre del mismo año publicó la siguiente noticia: "Francfort, 17 (UP). La 28ª Feria del Libro de Francfort presentó ayer al público una plétora de creatividad artística fuertemente enraizada en la poco conocida literatura del continente latinoamericano, según declaró el presidente del Pen Club Internacional, el peruano Mario Vargas Llosa, quien dijo que la muestra ayudará a entablar un diálogo entre América Latina y Europa, centro de la literatura mundial. . .

"Ni las dictaduras, ni la injusticia, ni siquiera el retroceso pudieron impedir la actividad literaria y la formación del espíritu creador en América Latina, en trabajos que expresan nuestra complejidad y nuestra variedad, nuestra pobreza y nuestros sueños que, en su originalidad, enriquecen la cultura de nuestros tiempos", concluyó el escritor peruano.

Referente a la originalidad de la nueva literatura hispanoamericana, acerca de la cual hace gala Vargas Llosa, reiteramos que sus cultores no solamente repiten métodos y técnicas novelísticas europeas (novelas de caballería, Proust, Hesse) y anglosajonas de ambos lados del Atlántico (Joyce, Faulkner), sino que desde Europa e inmersos en su realidad: París Babylon (Cortázar), Barcelona (García Márquez), Londres y Barcelona (Vargas Llosa), pretenden romper las amarras con un cacareado coloniaje cultural.

¿Tiene Vargas Llosa total independencia al presidir el Pen Club Internacional? ¿Queda desligado de todo imperialismo político cultural?

No nos atrevemos a contestar estas preguntas.

Dejamos a cada lector que indague con inquisitiva curiosidad en ese campo, y tal vez podrá así responderlas.

La documentada promoción internacional que acabamos de leer, nos permite considerar que no se ha detenido el fenómeno propagandístico, denunciado por Blanco Amor.

La importancia político cultural de esa difusión desde altos niveles, nos sugiere ahondar el fenómeno de la "nueva literatura" hispanoamericana desde su misma interioridad.

Desde los recónditos resortes que impulsan a esos escritores a considerarse los modeladores de una "nueva sociedad revolucionaria", destinada a "destruir para siempre el coloniaje cultural y económico político en el cual ha sobrevivido el "sistema" en una sociedad "anquilosada y caduca".

Creemos que nuestra sociedad padece de innúmeros males y falencias que requieren ser denunciados y corregidos con valor, desinterés y visión; pero creemos también que las soluciones que la nueva novelística sugiere, así como el contenido implícito en las declaraciones políticas de la mayoría de sus cultores, no nos llevarán nunca a una solución aceptable, al orden natural y a nuestra tradición cristiana. Tradición que no debe confundirse con la monstruosa caricatura que frecuentemente se pretende hacer pasar por auténtica.

Para acercarnos a la interioridad del fenómeno literario protagonizado por estos escritores, debemos tratar de captar la actitud interior referida a hitos claves relacionados con Dios, la sociedad hispanoamericana, el hombre, el mito, el cristianismo, el lenguaje, la utopía . . . Entramado que, abierta o veladamente, está en sus obras, ya que racionalidad, sensaciones y vivencias, en todo escritor, son trasladados a un estadio de creación que dan como resultado la novela. No en vano Zunilda Gertel ha podido decir de Carlos Fuentes:

"Es evidente en sus novelas una actitud operante izquierdista desde el punto de vista político social, pero no actúa como prédica, sino ensamblada a los motivos intrínsecos" 16.

No marginamos declaraciones públicas, aparecidas en libros o periódicos, que son un testimonio vivo de las ideas y aspiraciones de estos escritores, tampoco la labor de la crítica, que desbroza las vías para que miles y miles de estudiantes y lectores penetren y participen con más plenitud de las obras de ficción.

Algunos ensayos interpretativos nos hacen comprender sesgos comunes en la nueva novela, semejantes a los que caracterizan la música y la intención del compositor Stockhausen. Antes de ocuparnos del "caso Cortázar", conviene hacer una breve alusión a Vargas Llosa, cuyas declaraciones hacen más nítidos ciertos perfiles de su actitud interior. Importa conocer éstas para guiarse en el laberinto de su novelística.

"Si la violencia tiende a congelarse, hay que conseguir el deshielo, y de eso se encarga el lenguaje, que se convierte en una especie de ritmo vertiginoso que va atrapando al lector, sumiéndolo en tal forma en esa materia, que al final ya no juzgará, aceptará todo, se sentirá parte integrante de ella. Yo creo que esa es la obligación del escritor que quiere ser realista: dar esas vivencias utilizando todos los procedimientos necesarios para que la realidad no se hiele".

16 Zunilda Gertel, La novela hispanoamericana contemporánea, pág. 115. Ed. Columba. Buenos Aires, 1970.

Y en otro pasaje "El lenguaje aquí cumple una función muy importante. [Se refiere el autor a un pasaje de «La ciudad y los perros»]. Evoca la realidad asimilándola a su propio ritmo. Se vuelve lírico. Irradia, canta la violencia. Es una poesía hipnótica, una música sombría que envuelve al lector en sus resonancias, llevándose en el caudal, que a veces va cargado de obscenidades" 17.

Estas pocas palabras van prefigurando una intención y una finalidad.

Son muchos los críticos que en el mundo de habla hispánica, se han ocupado con seriedad, no carente de simpatía, de su obra. José Luis Martín para citar uno realizó un estudio exhaustivo de sus trabajos 18, tanto que culmina con un apéndice titulado "La evolución del realismo estructuralista en Vargas Llosa".

Autor y crítico son ampliamente recomendados en colegios y universidades de España. Focalizaremos ahora a Julio Cortázar sin dejar de nombrar antes a algunos de sus comentaristas y críticos, puesto que en su mayoría forman parte de la empresa cultural ya mencionada, actualmente en plena y eficiente acción: Graciela Maturo, que tiene mucha importancia porque dirige el "Centro de Estudios Latinoamericanos", destinado a la promoción de los valores que exalta la "nueva cultura latinoamericana" 19; Lida Aronne Amestoy, Cortázar. La novela mandala 20; Julio Ortega, Rayuela 21; Mercedes Rein, Julio Cortázar, "El escritor y sus máscaras" 22; Luis Harss, J. Cortázar o La cachetada metafísica 23.

17 Luis Harss, Los nuestros, páginas 437 y 439. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1969.

18 José Luis Martín, La narrativa de Vargas Llosa. Ed. Gredos. Madrid, 1974.

19 Graciela Maturo, Julio Cortázar y el Hombre Nuevo. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1968.

20 Ed. Fernando García Cambeiro. Buenos Aires, 1972.

21 En La contemplación y la fiesta. Ed. Universitaria. Lima, 1968.

22 Ed. Dicaco. Montevideo, 1967.

23 En Los nuestros. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1969.

No podemos continuar con este catálogo de sus innumerables comentaristas, y preferimos concentrar nuestra atención en "Rayuela", por ser la novela más representativa de Cortázar y la que proporciona las claves para mejor interpretar toda su obra.

¿Qué pretende Cortázar con esta novela?

Un lector poco avisado puede fácilmente desorientarse y encontrarse en un laberinto donde confluyen toda clase de sorpresas, desde las repelentes que son las más hasta las que pueden "agarrarlo". De todos modos se encontrará ante una literatura nueva, al igual

que ante la música de Stockhausen, donde la armonía y lo agradable está totalmente perimido, así como todo lo que hemos considerado noble: belleza, piedad, tradición. Se nos insta a dar el gran paso, saltar a la "otra orilla"; para ello debemos destruir lo que tenemos, aunque lo consideremos valioso y pasible de perfeccionamiento.

Se nos insta a purificarnos de los males que nos aquejan en esta sociedad alienada y, consecuentemente, debemos recorrer el itinerario de todas las bajezas morales, destruir los prejuicios, involucrándose como tales, los principios más altos. "La piedad es lo que más teme y desprecia Oliveira Cortázar, quizás porque es un lugar común en la Gran Costumbre".

Recuérdese que M. Grinberg al referirse a la nueva música de Stockhausen explicaba: "Acompañarle no es fácil, exige el abandono de infinidad de prejuicios. Pero el premio puede ser una «conversión» modificadora de la propia vida".

Es algo semejante a lo que testimonia Lida Aronne Amestoy, en su libro ya citado, ensayo importante que nos permite entrever con gran claridad la actitud profunda de Cortázar. La misma posición personal de la autora facilita el acceso a las honduras que nos hemos propuesto destacar. Conocimiento muy vasto del autor y de su intencionalidad como escritor, lo cual no le impide una rara objetividad en su estudio, forzosamente tachonado de numerosas citas textuales de la novela. En consecuencia, será provechoso para ordenar nuestra exposición y para aprehender aspectos esenciales que posibiliten el conocimiento de "Rayuela", ceñirnos en parte a esta trabajada elaboración. Además, la ensayista posee instrumentos de no fácil acceso para realizar un análisis integral de "Rayuela", entre otros, el idioma original de la obra de Joyce que le permite la captación de sutilezas comparativas, veladas a gran número de analistas; y sobre todo, un entronque espiritual con lo más hondo de Cortázar, que la compromete displicentemente a expresar en la Introducción:

"El enfoque es por fuerza parcial y deja de lado la evaluación estética y el análisis literario en los cuales la crítica ya ha ahondado con éxito.

"Sin desdeñar los valores formales de la obra, he intentado alumbrar una vía de acceso a la cripta de esta maravillosa catedral «vestida» de literatura, que es también la cripta del hombre" 24.

Se propone, rompiendo los límites de la literatura y con extraña aspiración metafísica, prefigurar la odisea del hombre del siglo XX. "Rayuela", conjuntamente con Ulises constituyen la apoyatura cultural a una empresa neo marxista aunque no se la nomina como tal que informará los nuevos tiempos 25.

"...usar la novela como se usa un revólver, para defender la paz, cambiando su signo" 26. Estas palabras indican el carácter que Cortázar quiere imprimir al ejercicio de las letras.

En la página siguiente la autora ratifica esa intención: "En «Rayuela» la creación literaria pretende configurar una ascesis. Cortázar asume la literatura como una alquimia, una búsqueda larga y dolorosa que debe culminar en su imitación personal. Como el alquimista, el escritor manipula una materia aparentemente ajena a su propósito metafísico. El uno mediante la alteración química, el otro mediante la alteración lingüística, buscan el Oro de la Revelación".

¿De qué revelación?

"Cortázar es un maestro a su manera. Quiere causar y recibir desolladamente un contacto con una realidad sin interposición de mitos, religiones, sistemas y reticulados" (pág. 558) .

Por eso no se trepa "al árbol" bodhi, al Sinaí o a cualquier plataforma revelatoria" y una vez "cumplida su modesta cosecha de amapolas búdicas, se vuelve con las semillas al

Quartier Latin" (pág. 491). El resultado, nada de psicologías, nada de fórmulas estereotipadas y vacías, "técnica al modo Zen"

24 Ob. cit., pág. 13.

25 Tema que suscitó polémica en Cuba hace algunos años. Ob. cit., pág. 21.

26 Ob. cit., pág. 41. Es cita textual de "Rayuela".

Como puede observarse, Cortázar evade un camino sinuoso para enredarse en otro.

"A cambio del bastonazo en la cabeza, una novela completamente antinovelesca, con el escándalo y el choque consiguiente, y quizás con una apertura para los más avisados" (pág. 450).

"El lector que no elige la mentira piadosa, dice Aronne Amestoy pronto intuye bajo el nihilismo rotundo, al final del laberinto de signos, entre los escombros de la casa dormida, una suerte de estrella de seis puntas, promesa irrevocable de la realidad desconocida."

Las afirmaciones de la comentarista nos permiten entrever el pensamiento de Cortázar, enclavado en la filosofía ocultista de Ouspensky. Para este pensador, el arte es capaz de abrir puertas a la percepción, recuperar las estructuras arcaicas de la mente y conocer todos los aspectos de la realidad visible e invisible.

Ouspensky se expresa así:

"Es la estrella de seis puntas o sello de Salomón el símbolo de este espacio tiempo: la unidad de tres dimensiones del espacio y tres del tiempo, donde todas las cosas están en todas partes y siempre" 27

Lo racional sólo procura representaciones fragmentadas del universo; por eso en el camino hacia la percepción originaria, las leyes de la lógica formal pierden validez.

La captación de la "totalidad", insiste Ouspensky, supone una previa mutación psicológica.

"«Rayuela» es lo que quiso ser: una alquimia sutil del lenguaje para plasmar la Gran Obra, la mutación del propio experimentador y de su cómplice el lector " 28.

Esta alquimia sutil del lenguaje se traduce en la pretendida invención de un modo revolucionario del empleo de la lengua. Lo que equivale a la creación de un nuevo lenguaje, privado de contenido conceptual. Pues, piensa Cortázar, que ese contenido impide la verdadera comunicación, consecuentemente un lenguaje situado más allá de toda lógica y de las coordenadas que constituyen el logos griego y la revelación cristiana.

27 Un nuevo modelo del universo. México, 1950.

28 L. Aronne Amestoy, ob. cit., pág. 44 y 45.

" . . . es Cortázar quien debe luchar con la literatura, sorprenderla en sus trucos y clisés, demoler las «fabricaciones», los «artilugios de escriba» para que nazca el Verbo puro, capaz de hacerse realidad", dice Aronne Amestoy 29.

En esta inmensa tarea de demolición para llegar al "Verbo puro", se vale Cortázar de parábolas y símbolos que pretenden comunicarnos una realidad inefable. A esa realidad se puede acceder por muchas vías, entre otras: una conciliación de juegos sexuales o a través de sesiones de jazz que también adquieren relieves litúrgicos. Merece que puntalicemos lo que el jazz significa para Cortázar y su comentarista.

"El jazz plasma la unidad, la ubicuidad, la atemporalidad y la libertad que el hombre dejó olvidadas en la última siesta alerta de la infancia, representa el ingreso por el arte en una dimensión diferente. Por esa porosidad y elasticidad de «Rayuela» , ganada a costa de desescribir y de poesía, la contranovela se constituye en el jazz de la literatura contemporánea" 30 concluye Lida Aronne Amestoy.

Se nos ocurre nuevamente comparar este ingente esfuerzo con la intencionalidad de Stockhausen, ya que la misma Lida Aronne Amestoy habla de "la única senda infalible, para la realización de la esencia individual y cósmica, hacia la integración parece decirnos el autor , es el Amor, verdad y camino a la vez, como el Tao" 31.

En diálogo sostenido con Luis Harss, Cortázar expresa: "El juego por el juego mismo no existe casi nunca en nuestra literatura. Escribí estos textos refiriéndose a «Cronopios» y algunas partes de «Rayuela» como un puro juego" 32.

29 Ob. cit., pág. 61.

30 Ob. cit., pág. 85.

31 Ob. cit., pág. 90.

32 Ob. cit., pág. 293.

André Breton y los surrealistas, basándose en sugerencias de Freud, definieron la libertad, fundamentalmente en función de la anulación de toda represión sexual y política; defendieron el retorno a la afectividad infantil, que todo lo ama. ¡El juego, en consecuencia, se convierte en psicoterapia de niños y adultos a la par!

"Herbert Marcuse enfoca a Freud desde un ángulo marxista y sienta las bases de su sociedad utópica en la transformación del trabajo en placer y entiende que el «tiempo» puede ser vencido por el juego . . . Marcuse sostiene que el juego puede liberar al hombre, transformarlo, y no sólo curar su neurósis. . . " 33

Se esclarece de esta manera, el sentido por el cual el juego resulta liberador del hombre, en la obra de Cortázar.

Pensamos que con las claves que hemos ido exponiendo, el lector se encontrará en condiciones de lanzarse a la aventura de leer "Rayuela" con la conciencia clara de lo que pretende su autor: hacerlo protagonista de su juego.

También sabe ya el lector, que ese es un juego muy peligroso, puesto que se trata de: ganar.

Cueste lo que cueste, ganar.

¿Ganar qué?- "Una fe y una esperanza nueva... que configura un auténtico evangelio para las últimas generaciones. . . " puesto que Cortázar «apóstol y artífice de la autenticidad» procurará «crear una nueva conciencia... », haciendo del lector un lector cómplice, obligándolo a «actuar» . . . " 34.

Estas son, resumidas, las afirmaciones que Lida Aronne Amestoy incluye en su Conclusión, en cuyo primer epígrafe podemos leer :

"Procede como un guerrillero, hace saltar lo que puede, el resto sigue su camino. No creas que no es un hombre de letras."

"Rayuela", pág. 509.

33 Jack J. Spector, Las ideas estéticas de Freud, pág. 280. Timerman Editores. Buenos Aires, 1976.

34 Ob. cit., págs. 98 y 99.

La rebeldía total y aniquilante de Cortázar le hace decir:

"Yo me moriré sin haber perdido la esperanza de que alguna mañana el sol salga por el oeste. Me exaspera su pertinacia y su obediencia, cosa que a un escritor clásico no ha de parecerle tan mal" 35.

En uno de sus libros publicados posteriormente: "La vuelta al día en ochenta mundos" contiene una sorpresa para los estetas dice el mismo Harss 36 la de un Cortázar líricamente comprometido con la revolución cubana".

- "A la izquierda y sobre el rojo" en su expresión.

¿Cómo puede ello sorprender?

Cortázar se siente uno de los artífices de una revolución total: la de cambiar al hombre, en la que el marxismo figura solamente como un ingrediente más. Tal vez por ello este tipo de revolucionario se molesta cuando se lo llama marxista. Están mucho más allá del simple y sencillo marxista, sin haber desechado nada de la praxis y rebeldía implícita en esa utopía, "la más prodigiosa de nuestra época".

Estos escritores nutren, desde las raíces, la llamada "Revolución Cultural" confluyendo en esa empresa las ideologías del "hombre desalienado" marxista, del "hombre liberado" freudiano y del "hombre salvado" 37 de la nueva teología. Todos estos esquemas concurren al advenimiento de la Revolución total, como bien expresa el profesor Pithod 38.

Podemos inteligir, luego de esta breve incursión en el ámbito espiritual de Cortázar una característica común a casi toda la novelística hispanoamericana de vanguardia, resumida por Gabriel Marcel en breves palabras:

35 Luis Harss, Los nuestros, pág. 297.

36 Ob. cit., pág. 464.

37 Debemos aclarar que la expresión "hombre salvado" es frecuentemente reemplazada, en círculos avanzados, por la de "hombre liberado"; como si liberarse de las estructuras, fuera salvarse como hombre. El sentido genuino de la palabra salvación es de orden netamente espiritual y trascendente.

38 Abelardo Pithod, La Revolución Cultural en la Argentina, pág. 88. Cruz y Fierro Editores. Buenos Aires, 1974.

" . . . el hombre se verá igualmente arrastrado a considerarse como una especie de deshecho de un cosmos . . . de suerte que le veremos al mismo tiempo y por las mismas razones, exaltarse y despreciarse desmesuradamente."

Cortázar se atreve a arrebatarse al hombre de las manos de Dios con la pretensión de cambiarlo y ordenarlo mejor que el Creador. Esto no es nuevo, lo entrevió nítidamente el más grande escritor cristiano del siglo XIX: Dostoievski.

"Si el hombre no es necesariamente un cobarde, debe acabar con todos los temores, y todos los prejuicios que le detienen", así se expresa Raskolnikoff 39.

" . . . no es la inteligencia lo que me ayuda, sino el demonio", según Raskolnikoff 40. Cuando Raskolnikoff confiesa a Sonia su crimen y su idea fija del superhombre: "La joven intuyó que ese feroz catecismo constituía su fe y su ley" 41.

Si se siente anonadado y sin piedad no es porque perdió el sentido de que no está hecho a imagen y semejanza de Dios, sino porque se siente destruido, por no haber podido salvar aún los obstáculos que lo llevan a la idea del superhombre.

Que nos diga el lector atento, si ese rasgo no despliega todo su velamen en el clima de la nueva novela.

Es muy curiosa la situación de los escritores latinoamericanos de vanguardia, que abogan por la instauración en América de un humanismo nuevo.

Esta élite intelectual, pretende re instalar el continente en un tiempo mítico primordial, con métodos artísticos muy semejantes a los empleados por los cultores del teatro del absurdo.

No se dan cuenta que son víctimas en sus últimas consecuencias de movimientos espirituales, que ellos dicen rechazar, pero que dinamizan al máximo.

39 Dostoievski, Crimen y castigo, parte I, capítulo I, página 19.

40 Ob. cit., parte I, capítulo II, página 44.

41 Ob. cit., parte V, capítulo IV, página 218.

La destrucción de los lenguajes artísticos fue realizada por el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo, la música atonal, Joyce, Genet, Brecht, Ionesco.

Los seguidores sólo concluyen esta destrucción, ya que se imaginan ser los forjadores de una nueva cosmogonía.

Estas élites artísticas encuentran en la excentricidad y en la ininteligibilidad de sus obras de vanguardia "la posibilidad de una gnosis iniciática".

Es un "mundo nuevo", casi privado, que padece la tiranía de un puñado de iniciados. Ya no funciona el mito del poeta maldito, con el que fueran sellados, Baudelaire, Rimbaud . . . otrora muy en vigencia. Hoy es la provocación y la desmedida lo que da nacimiento a un nuevo mito. El artista exige y se le exige que haga algo nuevo.

Como bien dice Mircea Eliade, esto "constituye en el arte el triunfo absoluto de la revolución permanente [. . .] toda innovación se la declara de antemano genial por decreto y se iguala a las innovaciones de un Van Gogh o de un Picasso, ya se trate de un anuncio hecho tiras o de una lata de sardinas firmada por el artista" 42. Y no se piense que a esta corriente se opondrán críticos y coleccionistas; por el contrario, los artistas y el público forman con aquellos, un coro unísono. Nadie quiere confesar que es retrógrado o que no ha comprendido lo relevante de una nueva experiencia artística.

Una nueva mitología ha hecho presa de las élites modernas.

El fenómeno está muy bien explicado por M. Eliade: "Se tiene, por una parte, la sensación de una «iniciación», iniciación casi desaparecida del mundo moderno; por otra, se hace gala ante los ojos de los «otros», de la «masa», de pertenecer a una minoría secreta; no ya a una «aristocracia» (las élites modernas se inclinan hacia la izquierda), sino a una gnosis, que tiene el mérito de ser a la vez espiritual y secular, y se opone tanto a los valores oficiales como a las iglesias tradicionales [. . .] . Se sueña con ser «iniciado», con llegar a penetrar el sentido oculto de todas estas destrucciones de lenguajes artísticos, de todas estas experiencias «originales» que parecen, a primera vista, no tener nada en común con el arte".

42 Mircea Eliade, Mito y realidad, pág. 206. Ed. Guadarrama. Madrid, 1968.

Las relaciones con niveles políticos corren por vías paralelas, ya insinuadas también por Mircea Eliade, al decirnos que aquellos procedimientos constituyen el triunfo absoluto de la Revolución permanente.

Encontramos dos tipos de crítica para aproximar al lector a ciertos escritores latinoamericanos.

Un tipo de crítica deja de lado el aspecto estético literario, como ya hemos reseñado ocurre con Lida Aronne Amestoy, y parte del supuesto que esa tarea está ya hecha por otros críticos, y sólo se ocupa de la significación de la obra en un plano más hondo, esotérico o no, pero con indudables proyecciones en la contextura espiritual del hombre y de la sociedad.

Esta crítica, en el caso que nos estamos ocupando, comparte plenamente los enfoques, intenciones y consecuencias que se propuso el escritor analizado y, cuando quiere

fundamentar más sus conclusiones, le añade estudios analíticos basados en técnicas acordes con los designios del escritor, como el estructuralismo u otras.

"Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes" 43, es nítido exponente de esta última variante, para sondear la obra de dicho escritor y explicitar el mensaje que ella entraña. Lo expresado por las autoras en la introducción analítica a la obra de Carlos Fuentes lo confirma:

Hablan del "metalenguaje", "la presencia sincrónica", "el plano translingüístico", el "sistema mítico simbólico" empleado por el escritor, para desembocar en la "imagen de un hombre nuevo", ya que Fuentes "se propone incidir en la compleja crisis social y cultural de América Latina con una visión humanista y orientadora".

43 Liliana Befumo Boschi y Elisa Calabrese, Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes. Ed. Fernando García Cambeiro. Buenos Aires, 1974. Si hacemos hincapié en estos estudios críticos, es por la vasta influencia que ejercen sobre profesores y alumnos universitarios, que se encargan de formar discípulos e iniciados.

Emplean el método estructuralista en la medida en que no les impide "evaluar estas obras como representativas de la problemática latinoamericana" 44.

Otro tipo de crítica, llamémosle tradicional, es aplicado por Luis Harss, Zunilda Gertel y otros, para el análisis de la literatura latinoamericana.

¿Cómo se llega al "Hombre Nuevo"?

Estamos muy lejos de la concepción de San Pablo, aunque, a veces, se perfilen rasgos caricaturescos que pretenden engañarnos. Trascubimos la carta que el Apóstol dirigiera a los efesios para comparar hasta qué punto su mensaje es totalmente tergiversado y aún destruido por las nuevas concepciones. "Os digo, pues, y os exhorto en el Señor a que no viváis ya como viven los gentiles, en la vanidad de sus pensamientos, obscurecida su razón, ajenos a la vida de Dios por su ignorancia y la ceguera de su corazón.

Embrutecidos, se entregaron a la lascivia, derramándose ávidamente con todo género de impurezas. No es esto lo que vosotros habéis aprendido de Cristo, si es que le habéis oído y habéis sido instruidos en la verdad de Jesús. Dejando, pues, vuestra antigua conducta, despojaos del hombre viejo 45, viciado por la corrupción del error; renovaos en vuestro espíritu y vestíos del hombre nuevo 46, creado según Dios en justicia y santidad verdaderos".

Es de vivo interés mantener presente el contenido de esta epístola, a fin de no olvidarlo cuando los profetas de nuestro tiempo, que abogan por la revolución total, nos dicen que su concepción es cristiana, ya sea de la nueva o de una hipotética futura teología.

Cortázar y Fuentes poseen elementos esenciales en común, para la realización de la empresa fundante del hombre nuevo:

44 Ob. cit., págs. 10 y 91.

45 El hombre viejo es Adán, pecador, y los hijos nacidos de él en pecado.

46 El nuevo es Cristo y los hijos nacidos de El, por la gracia.

a) Cortázar, "la creación de un nuevo lenguaje privado de contenido conceptual que ayude a una comunicación situada más allá de toda lógica y del aparato intelectual de Occidente".

b) Fuentes, una "alquimia verbal", con recursos como la "técnica alternada", muy empleada por Cortázar.

"El lenguaje poético simbólico de Fuentes nos causa una emoción estética envolvente e irracional, que implica una adhesión al plano de la realidad mediata e inmediata, social política y mítica, a la cual el poeta alude y apunta. En esa emoción estética cabe la vivencia de todos los contextos. Y la medida de esa fuerza estética quedará revelada con el grado de conversión experimentada por sus lectores desprevenidos y desarmados" 47. Por ello, Fuentes mismo dice que se le impone realizar la revolución en el plano estético. "Fundar un orden nuevo y crear el nuevo lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor" 48.

Fuentes ahonda en el mito, especialmente el mito precolombino; Cortázar en un más allá inefable.

Mito precolombino y "más allá" o "la otra orilla", a veces corren paralelos.

Ambos escritores se han proclamado marxistas en el campo político, pero están, sin abandonar esos postulados, mucho más allá del marxismo.

Fuentes dedicó la primera edición de su novela "La muerte de Artemio Cruz", a Lázaro Cárdenas. "Ya que dice Fuentes- Lázaro Cárdenas dio la posibilidad de un gobierno popular, un socialismo mexicano con todo el pensamiento marxista vigente en cada uno de los actos de gobierno" 49.

Documentada y honda explicación acerca de la función del mito encontramos en la obra ya mencionada de Befumo y Calabrese, de su poder simbólico apropiante de toda la realidad; su imbricación en el hombre primitivo y cómo alcanza al hombre contemporáneo.

47 Liliana Befumo Boschi y Elisa Calabrese, ob. cit., pág. 180 y sig.

48 Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana. Ed. Joaquín Mortiz. México, 1969.

49 Luis Harss, Los nuestros, pág. 358.

El mito primitivo con raíces rituales, religiosas, nutre al aborigen americano y lo pone en contacto con toda la realidad. Al intensificarse la racionalidad en el hombre contemporáneo acrecen los factores desintegrantes de su vívida plenitud.

"Este defondamiento mítico lo priva de una necesidad vital: la experiencia de lo sagrado. Surgen así nuestros mitos, de formas secularizadas que, sin embargo, cumplen

la misma función básica, impulsora del vivir individual y colectivo, sean políticos, económicos, deportivos o artísticos.

"Esos mitos modernos cumplen la misma función que los arcaicos, polarizan en el hombre contemporáneo las fuerzas disponibles que dan sentido a la vida, haciéndole trascender de lo meramente cotidiano, para alcanzar lo numinoso" 50.

Debemos, sin embargo, acercarnos muy cuidadosamente a ciertas observaciones, en apariencia rotundas y definitivas de las autoras.

¿Qué significó la llegada de los conquistadores a América?

"La conciencia mítica tuvo que dar paso a la conciencia reflexiva de los europeos, con lo cual se produce el desprendimiento del que hasta ese momento ha sido su espacio sagrado, el lugar ritual donde es posible sumergirse en la intemporalidad: el mito.

"La llegada de los europeos identificados con el pensamiento reflexivo, tuvo efectos alienantes desde entonces y para siempre, porque erradicaron el mito; grave precio pagado por los pueblos primitivos con la llegada de los conquistadores.

"Fueron desheredados míticamente y el mundo descubierto se convirtió en patrimonio de la filosofía.

"El hombre contemporáneo cansado de las limitaciones de los poderes de la razón y de la imagen que ella le daba de sí mismo, ha comenzado a buscar por distintos caminos la unidad totalizadora entre él y el mundo" 51.

50 Ob. cit., pág. 17.

51 Ob. cit., pág. 18.

He aquí insinuada una de las vías para prefigurar un rasgo del hombre nuevo, situado en Latinoamérica, y que pretende reencontrar su inocencia mítica primera.

Antes de continuar con el desarrollo de esta tesis, tan bien llevada por los ensayistas, se torna imperativo declarar que encontramos una falencia esencial que desfigura todo el razonamiento posterior.

Resulta obvio que el europeo y muy especialmente el español, no llega a América sólo con un esquema racional que hace del nuevo mundo "un patrimonio de la filosofía".

El español llega con una carga misteriosa cristiana que pesa mucho más que el "esquema racional", y no es éste en esencia el que sustituye al mito precolombino, sino la convicción profunda en el misterio de Cristo.

"Cuando la Iglesia de Cristo penetró en este mundo, no «disolvió la antigua manera de pensar», sino que lo «llenó». Cristo ha dejado, en verdad, lo propio de su exclusivo poder, porque nos ha revelado al Dios trascendente y nos reveló y comunicó el Espíritu sobrenatural de vida... El pensar simbolista fue santificado y deificado desde que el mismo Verbo entero se manifestó en carne y nosotros hemos contemplado la «gloria de Dios en el rostro de Cristo»" (II Cor., 4 6) 52.

El pensar simbolista cristiano y no el racionalista, comenzó la tarea de reemplazar el pensar mítico en América. Hemos explicitado esa perspectiva en largo ensayo, luego de estudios, testimonios y vivencias. Decíamos allí que "Al español más que la indagación racional sobre la realidad, le conmueve la realidad total [...]. Creemos que el ámbito de

lo trascendente y no lo metafísico, ha ejercido en el español una más alta atracción. Esa es la ecuación ibera" 53.

El hombre español que vino como evangelizador, guerrero, navegante o funcionario a América, estará consecuentemente enmarcado en esas coordenadas. Y esas características contribuyeron para que el ser nacional de España navegara, durante largos períodos, contra las corrientes predominantes en Europa en los últimos tiempos.

52 Odo Casel, *El Misterio del culto cristiano*, pág. 98. Ed. Dinor. San Sebastián, 1953.

53 Alberto Boixadós, *España entre Europa e Hispanoamérica*, págs. 89 y 79. Editorial Areté. Buenos Aires, 1973.

¿No es ese acaso el drama de la España actual?

La Fe en el Dios invisible es una, y ésta a través de todos los tiempos y será hasta la consumación de los siglos, idéntica. Lo que no es igual, ciertamente, es el modo en que nuestra Fe construye la historia; ya que la Fe no es vivida por el hombre siempre y de la misma manera.

Estas consideraciones acerca de la Fe y especialmente de la Fe del español, con su prioridad sobre el orden racional y su incidencia en el ámbito americano, son olímpicamente ignoradas por autores y muchos críticos de la nueva novela. Tanto, que Carlos Fuentes paradigmáticamente afirmó: "García Márquez destruye estos aprioris idiotas para proclamar y conquistar un derecho a la imaginación que, ella sí, sabe distinguir entre mistificación, en la que un pasado muerto quiere pasar por presente vivo y mitificaciones en las que un presente vivo recupera, también, la vida del pasado".

La dimensión mítica deja de lado los caminos por los cuales la Fe cristiana ha construido y construye la historia de América.

En la destrucción de esa Fe, víctima de la ignorancia racionalizante y su inserción como ingrediente al mundo mítico, impide una meditación que alumbre los pasos del español y la calidad del bagaje espiritual que trajo a América, ya que sólo se proclama que "impuso un coloniaje del que hay que liberarse revolucionariamente".

No se rescata lo auténtico y valedero del cristianismo, sino que se ataca una degradación del mismo, como si constituyera el todo. Y así se hace almoneda aún de Dios.

Carlos Fuentes escribe su segunda novela "Las buenas conciencias", cuya acción transcurre en Guanajuato, y señala esa ciudad como: "baluarte del conservadorismo provinciano, donde sus aristocráticos habitantes fundaron la universidad jesuítica más venerable de México, y son los altivos guardianes de la quintaesencia del viejo estilo español".

"Personifican el oscurantismo y la hipocresía", dice acertadamente Harss, al comentar este relato.

Recae Carlos Fuentes en el lugar común al no distinguir ni deslindar catolicismo y jesuitismo.

Lejos de mostrar el posible camino errado encarnado en una tendencia barroquista, cuya pedagogía creó con el tiempo una superestructura deformante y de dominio, Carlos

Fuentes destruye todo el edificio de la Iglesia, encerrando el conjunto en un enjuiciamiento simplista y vulgar 54.

De allí en más, el meollo del catolicismo es identificado con el oscurantismo y la hipocresía. Combatir a la Iglesia significa combatir esas dos cualidades.

Y es ese cristianismo en ruinas el que usará en novelas posteriores como mero ingrediente de un mundo que, al revitalizar el mito en un eterno presente originario, nutrirá a la nueva sociedad desalienada.

Si con "Las buenas conciencias" intentaba hacer volar en pedazos el verdadero cristianismo, nublando consciente o inconscientemente la visión integral de su Misterio y su mensaje, con las subsiguientes novelas pretende instaurar un ámbito mítico que, revolucionariamente, conducirá a la nueva sociedad, a través de vías espirituales que no son ajenas según su propia confesión, a lo demoníaco.

Si la empresa de creación del Hombre Nuevo, apuntara a ese blanco como parecería en las finalidades últimas de estos escritores que aquí tratamos, el asunto, como el lector puede suponer, se colma de honda gravitación.

54 Resulta esclarecedor respecto a este problema leer Iglesia. Arte. Misterio, de Ildefonso Herwegen. Ed. Guadarrama. Madrid, 1957. Transcribimos un párrafo muy ilustrativo (pág. 59) : "La Teología de la Contrarreforma, aunque sea totalmente antiprottestante, no supone una reacción favorable al Misterio. Cuando yo dije: Se hubiera podido pensar que después de la catástrofe de la Reforma se daría una reacción en favor del Misterio, quería decir con ello que nada hubiera vencido al Protestantismo tan radicalmente como una Teología y una piedad que volvieran a insistir con más fuerza en el Misterio (en sentido cultural) y a ponerse más decididamente al servicio de la elevación de todo lo humano al nivel divino, como ya lo hizo el Tridentino con sus decretos sobre el Sacrificio de la Misa y sobre los Sacramentos".

El instrumento de la empresa, es la novela que "bajo la apariencia de una forma fácil de seguir, pone al alcance de todos al mito y sus valores arquetípicos, en la búsqueda permanente del camino que conduzca «hacia el centro», luego de superar el héroe los múltiples sufrimientos y obstáculos rituales.

"El espacio arquetípico del mito no es un simple continente, sino un lugar absoluto.

"La repetición de los ritos sagrados le permitirá al hombre contemporáneo ingresar en el tiempo escatológico donde las mismas cosas vuelven a ser nuevas y el ser humano se convierte en contemporáneo de la cosmogonía" 55. En el caso de Fuentes, esa cosmogonía es la de los aztecas, de cuya participación entre otras, renace el hombre nuevo.

Carlos Fuentes ha estructurado sus novelas "con algunas de las técnicas más tortuosas de la novela norteamericana" 56; sin embargo, subyace en, ellas una vida profunda e intensa que no se capta si no se tienen las claves, claves que, a su vez, permitirán saltar a "la otra orilla".

"El lector podrá de manera directa aproximarse al fluir incesante y vertiginoso de un devenir mítico, en el cual confluyen en permanente lucha por emerger, los dioses y civilizaciones prehispánicas, los resabios míticos grecolatinos que se resisten a ser

abandonados, la tradición judeo cristiana y una rebelión interior que quiere trascenderlos y crear un nuevo significado para el nuevo hombre que necesita morir para renacer" 57. En este "non serviam" final está la actitud que sella el destino del hombre nuevo.

Las ensayistas citan un párrafo del libro de Graciela Maturo referido a García Márquez, con lo cual se incluye a aquél en este mismo ámbito empresarial fundante del hombre nuevo.

55 Gusdorf George, Mito y metafísica, pág. 80, citado por Befumo y Calabrese. Ed. Nora. Buenos Aires, 1960.

56 Luis Harss, Los nuestros, pág. 360.

57 Liliana Befumo y Elisa Calabrese, Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes, pág. 24. Ed. Fernando García Cambeiro. Buenos Aires, 1974.

"Lo histórico social tampoco permanece desligado del mundo mítico, ni relega a éste a la categoría de ficción, ya que ambos son niveles de la realidad total, siendo lo histórico y concreto su nivel fenoménico y aparente, y lo estético y lo espiritual, su nivel profundo que da a aquél su sentido" 58.

La empresa se torna mucho más ambiciosa de lo que a simple vista parece.

En el comentario a la novela de Fuentes, "La muerte de Artemio Cruz", las autoras sugieren la polivalente significación mítica de la Fiesta mexicana donde todo está permitido, y se da la integración en un proceso histórico social con contenidos correspondientes a esferas aparentemente distintas y, sin embargo, relacionadas y superpuestas con el mito azteca y la tradición cristiana. Con técnica admirable, Fuentes consigue hacernos participar de la abolición del tiempo profano y simultáneamente recrear el Tiempo primordial, del cual Artemio Cruz será símbolo indiscutible.

Así como vimos que las sesiones de jazz adquirían caracteres litúrgicos en Cortázar, en la novela "Cambio de piel", de Fuentes, "Los Beatles, como símbolos modernos, hacen su manifestación en «La Fiesta», terminando con los falsos dualismos sobre los que se ha asentado nuestra civilización. Son ellos quienes, mediante la música y la danza, componentes ancestrales del rito, terminan con la razón y las antinomias. Son todos los que han asumido la heterodoxia como camino para concluir con normas y esquemas rígidos; son los creadores de un orden nuevo".

Transcriben literalmente las autoras: ". . . Los Beatles saltan liberados, hasta su cielo y descienden lentamente como Anteos a tocar la nueva tierra donde ellos no son ni hombres ni mujeres, ni buenos ni malos, ni cuerpo ni espíritu, materia ni substancia, esencia ni accidente; hay sólo la danza y el rito, la fusión y la máscara creciendo continuamente alrededor de todo. . ." 59.

58 Graciela Maturo, Claves simbólicas de García Márquez, pág. 65. Editor Fernando García Cambeiro. Buenos Aires.

59 Carlos Fuentes, Cambio de piel, pág. 237. Reproducido por Befumo Calabrese, Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes, págs. 31 32.

Un ritual casi litúrgico, también, como en Cortázar.

La reducción del cristianismo a categoría de mito y su deformación sustancial, está patente en la obra de Fuentes y en la textual interpretación de Befumo y Calabrese.

"El Güero es, sin duda, Cristo, y nuevamente la superposición de los mitos azteca y cristiano aparece como constante en la obra de Carlos Fuentes.

"La referencia a Cristo, sin embargo, no responde a los cánones clásicos, por el contrario, hay un especial interés en demostrar una visión totalmente anticonvencional, que si no se incluye en la armazón mítica correspondiente, puede resultar francamente insultante y heterodoxa.

"Jesucristo es el arquetipo del orden nuevo y por eso resultó peligroso al orden ya establecido que no estaba dispuesto a aceptarlo. Fue el primer rebelde y logró la integración de todas las cualidades de la vida porque poseía una definida conducta por lo que se arriesgaba a cada momento sin dejarse inquietar por prohibiciones."

La figura que aquí se perfila del Hijo de Dios, no puede ser más opuesta a la auténtica imagen de Cristo. Figura que como ariete destructor socava nuestra civilización.

Léase con atención los párrafos que siguen.

"Lo que no le reconocen al Güero claveteado es que fue el primer sicópata, el primer tipo verdaderamente desordenado de la historia que hoy andaría en moto y bailarías watusi nomás para darle en la chapa a los beatos, y que eso de resucitar muertos y caminar sobre el agua y llevarse a todo trapo con las troneras del barrio era una manera de escandalizar, porque no hay otra manera de consagrar. . . " 60.

"En «Cambio de Piel» es, sin duda, donde con mayor claridad aparece mencionado su nombre [el de Cristo] cuando en el nivel del discurso se lo llama Güero, pero es un momento de la historia, cuando se reedita el nacimiento de Cristo [en un burdel] y al estar cargado con todos los elementos del ritual demoníaco se cumple la complementación de los opuestos" [pág. 83]. "Son los símbolos de lo oculto, de esa mitad del ser que ha sido escamoteada, por la obligatoriedad de aceptar todo lo bueno y correcto. Presencia mutilada del hombre que es necesario que complementemos. Para llegar a la concepción mítica del nuevo mundo debemos decir todo lo que se perdió e incluirlo en la totalidad de las fuerzas. «...esperanza de la verdadera revolución»" [pág. 84 y 85] 61.

60 Ob. cit., pág. 263. Reproducido por Befumo Calabrese, ob. cit., págs. 74 y 80.

61 Reproducido por Befumo Calabrese, ob. cit., págs. 83, 84 y 85.

Si no esclarecemos y deslindamos conceptos esenciales, promiscuamente confundidos, será difícil interpretar cabalmente la intencionalidad de Fuentes y sus mentores.

La mezcla de lo mítico americano, lo pagano y el cristianismo, no es tampoco original ni en la realidad ni en el orden literario.

Herman Hesse, autor europeo muy leído desde los años veinte, y revalorizado por los grupos hippies en los últimos lustros, en su famosísimo "Demián" exhuma al viejo dios Abraxas, en quien "se cumple la complementación de los opuestos" y simboliza las fuerzas del mal y del bien, unidas.

Sabemos el efecto envolvente y destructor que ha tenido "Demián" entre infinito número de jóvenes, que lo han considerado su "evangelio".

Sinclair, el muchacho portador del relato, que pretende identificarse con nosotros y con todo lector adolescente, siente la influencia de Demián, personaje clave, quien le habla y nos habla así:

"Todo este Dios de la antigua y la nueva alianza es, desde luego, una figura extraordinaria, pero no es lo que realmente debiera ser. Es lo bueno, lo noble, lo paternal, lo bello y también lo elevado y lo sentimental. ¡Está bien! Pero el Mundo se compone también de otras cosas. Y todas estas cosas se adjudican sencillamente al diablo; toda esa parte del Mundo, toda esa mitad, es encubierta y silenciada. Se glorifica a Dios como Padre de toda vida y se oculta y silencia la vida sexual, fuente y sustrato de la vida misma, declarándola pecado y obra del demonio. No me opongo lo más mínimo que se adore a este Dios Jehová. Pero creo que debemos adorar y santificar al Mundo entero en su plena totalidad, y no tan sólo a esta mitad oficial, artificialmente dissociada. Por lo tanto al lado del culto a Dios, deberíamos celebrar un culto al demonio. Eso sería lo acertado. O crearnos un Dios que integrara también en sí mismo al demonio y ante el cual no tuviéramos que cerrar los ojos para no ver las cosas más naturales del Mundo" Nos preguntamos si para Hesse no es la homosexualidad levemente insinuada en Demián una de las cosas más naturales del mundo 62.

Sinclair recibe en el colegio, años más tarde, un mensaje de Demián que concluye así: "El dios se llama Abraxas".

Eso fue durante una clase, donde un joven profesor que ese año explicaba a Herodoto, en ese momento decía:

"En cuanto a las doctrinas de aquellas sectas y comunidades místicas de la antigüedad, no debemos suponerlas tan simples e ingenuas como nos lo parecen desde un punto de vista estrictamente racionalista. La antigüedad no poseía una ciencia en nuestro sentido actual; pero, en cambio, llevaba a cabo una profunda elaboración mental de toda una serie de verdades filosófico místicas. De ella surgió, en parte, la magia, que, desde luego, condujo con frecuencia a la impostura y al crimen. Pero también la magia tenía un noble origen y entrañaba ideas muy profundas.

Así la doctrina de Abraxas, que antes mencioné como ejemplo. Este nombre aparece citado en varias fórmulas mágicas de la antigua Grecia, y se ha supuesto que era el de un espíritu maligno como los que todavía son temidos y conjurados entre los pueblos salvajes. Sin embargo, otras hipótesis adscriben a Abraxas una mayor importancia, viendo en él una divinidad encargada de la función simbólica de reunir en sí lo divino y lo demoníaco". Estas palabras resonaban aún en mí. Me eran ya familiares desde un diálogo con Demián en los últimos tiempos de nuestra amistad" 63.

62 Herman Hesse, Demián, pág. 62. Editorial Argonauta. Buenos Aires, 1946.

63 Ob. cit., pág. 93.

Luego, como en un sueño, Sinclair tiene la vivencia de Abraxas.

Es necesario advertir el modo como Herman Hesse distorsiona el pensamiento cristiano. La rebeldía de Demián (y de Hesse) radica en que poseyendo conciencia del Mal, de la caída por el pecado original, rechaza la Gracia y su vía redentora. He allí su raigal soberbia.

Quiere enmendar la ley de Dios Camino, Verdad y Vida- para rendir culto al Mal, al demonio, al mismo tiempo que a Dios. Esgrime hábil y bellamente argumentos pueriles propios del puritanismo o de la casuística para convencernos que el catolicismo cierra los ojos a las cosas más naturales del Mundo.

Nos hemos permitido estas transcripciones para documentar, al mismo tiempo, la falta de originalidad de Fuentes en su enfoque pagano mítico, la peligrosidad y poder destructivo de su utópica pretensión.

Es de esta mezcla de lo pagano y lo cristiano de lo mítico y de un cristianismo anticonvencional de donde pretendidamente surgirán las bases para "afianzar nuestra identidad nacional e hispanoamericana", a través de "un cuestionamiento de las motivaciones que nos mantuvieron ligados a una dependencia cultural agobiante".

"Carlos Fuentes concreta la tareas que simboliza esa intención. Regresa hasta el origen y a partir de allí, luego de un proceso arduo, consigue hallar el hilo dorado, que a través del laberinto lo conducirá a la Revolución, como única manera de crear un hombre nuevo para una etapa también nueva...

"Se engendra la nostalgia profunda por un futuro que debe ser un permanente presente, enriquecido por un pasado todavía vivificante, en un encuentro que sólo habrá de cristalizar en el espacio sacralizado, en donde se celebre la Comunión y la Fiesta. Allí concurrirán todos los elementos para conformar la Unidad totalizadora primera y última, en la que tanto lo individual como lo social se afirmen.

"Pero el establecimiento de ese orden nuevo dependerá del equilibrio que se consiga entre las fuerzas visibles y las ocultas y, para llegar a ello, según lo afirma el mismo Fuentes, hay que valerse de la «revolución permanente» que es la conquista diaria del margen excéntrico de la verdad, la creación y el desorden que podemos oponer al orden ortodoxo.

"Una de las vertientes que permite lograr la revolución es el arte.

"Por medio del arte se crea otra realidad intemporal, mítica. Es allí, en esa zona sagrada, donde encontramos la unidad buscada. Todo se integra, sin perder significado... el nuevo lugar sacralizado, en donde se realizarán los ritos que nos unirán en una nueva concepción de la vida y de la realidad cotidiana superpuesta a aquélla.

"Recuperación de la Palabra, transfiguración del hombre que deberá recorrer un largo camino iniciático, que le permitirá llegar al descubrimiento de la esencia del espíritu, y a través de ella a la transformación de su situación en el mundo.

"Reconquista Fuentes el tiempo espacio míticos y crea a través de su novelística el símbolo que lo nombra de manera nueva" 64 .

Si hemos dedicado tanto espacio a los comentarios que Befumo y Calabrese hacen de la obra de Carlos Fuentes, es porque consideramos que en virtud de la comprensión profunda y, quiérase o no, de la participación co creadora de dichos mentores en la obra de este novelista, nos ayudan a aprehender con claridad la actitud última del escritor referente a los grandes hitos que nos propusimos indagar: Dios, el cristianismo, el hombre hispanoamericano, el lenguaje, el mito, la utopía... y que, por supuesto, superan los meros aspectos literarios o estéticos de la gran empresa fundadora a la que se han lanzado los escritores que estamos analizando.

Es empresa que ha tenido y sigue teniendo éxito, ya que actúa en la conciencia de cientos de miles de lectores y estudiantes desprevenidos, a quienes por su endeble y tibia formación cristiana resulta bastante fácil "convertir". Es empresa que apunta a niveles muchísimo más hondos que los denunciados por Blanco Amor en el artículo que mencionáramos, y que se va cimentando, con cada convertido revolucionario que se transforma en iniciado.

64 Liliana Befumo Boschi y Elisa Calabrese, ob. cit., pág. 187 y sigs.

Creemos pertinente así como explicamos el sentido de "Hombre Nuevo", en San Pablo, aclarar la diferencia entre la concepción cristiana del tiempo y la concepción mítica. "Cuando quiero conocer las últimas noticias, releo el Apocalipsis", decía León Bloy. Apreciación precisa para conocer a fondo lo que está ocurriendo en esta orgullosa modernidad que ha endiosado al hombre, pero en donde naufragan ideologías y quedan triturados ciertos pretendidos absolutos, y se convierten en espuma ciertos poderes rocosos.

Nihilistas empacados e impecables nos anuncian que estamos sobresaturados de cultura, que debemos retornar al tiempo-espacio mítico primigenio.

León Bloy busca lo que ocurre en lo más profundo de la historia y mientras los periódicos hablan de los imperios que ascienden o de las civilizaciones en peligro de muerte, él sabe que lo más importante es la salvación o perdición del hombre con relación a la eternidad.

León Bloy sabe que el Apocalipsis es el libro que nos presenta el panorama simbólico de la totalidad de la historia.

Transcribimos algunos clarividentes conceptos para situar y tratar de inteligir el Apocalipsis, "que como hermenéutica de la historia del Tiempo y del fin de los tiempos, nos ofrece el hilo conductor para comprender la relación que media entre «Tiempo axial», «Plenitud del tiempo» y «Consumación del tiempo».

"«Tiempo axial» es el curso temporal en el que la humanidad pasa del mito al logos. El advenimiento de este último es irreversible. Hoy se enfrenta un pensamiento, vaciado de su mejor sustancia por un lado, y una imagen mítica que quisiera retrotraerse a la ingenuidad precrítica, por otro lado. Pero el logos griego abrió un futuro en forma de «tarea infinita» que ya no puede cerrarse en un sistema absoluto y, menos, diluirse en un inconsciente mítico. El tiempo eje puede ser entendido, desde la Biblia, como uno de los grandes condicionantes que prepararon el dispositivo cultural que recibió la corriente salvífica, actuada en Israel, y que, con Cristo, constituyó la «Plenitud del tiempo».

Plenitud, pues con la entrada del Verbo se cumplen las promesas mesiánicas y el logos humano queda para siempre juzgado en su ingenuidad salvífica, que afecta la totalidad de la historia y la lanza a su «Consumación» final. La consumación de los tiempos es el tema central del Apocalipsis" 65.

Referente al tránsito del mito al logos, conviene recordar que "el mito griego, el mito fijado por la épica griega, no es algo meramente primitivo, sino un fruto tardío, maduro, culto, que recoge la herencia de más de un milenio de alta cultura" 66. Por eso fue posible el tránsito sin sobresaltos del mythos al logos, y eso nos hace pensar aún hoy con Luis Díez del Corral que, mientras el espíritu europeo que ha encontrado en las ideas del espíritu griego la entraña de todo lo demás, no sucumba al espíritu esotérico del Oriente o al de una racionalización utilitaria, muchas cosas pueden salvarse.

Aclarada la importancia del tránsito del mythos al logos, conviene volver al Apocalipsis y recordar con Héctor D. Mandrioni que:

"a) Todo el libro está atravesado por una voluntad de conocimiento; contiene una visión y una audición y, por ende, una recepción de contenidos. Hay un abrir los ojos a lo futuro y final, y existe en él una necesidad de comunicación. La sustancia cristiana, siempre a punto de ser barrida por las potencias demoníacas, halla en el Apocalipsis un consuelo y un impulso a la perseverancia. El centro al que apunta esta desocultación sapiencial de los últimos secretos del mundo se encuentra allí donde se juntan el tiempo y la eternidad, la historia y su fin, el obrar real de los hombres y el plan de Dios,

"b) La imagen apocalíptica no es un mito, porque aquí no existe un retorno al pasado como vuelta mítica a los orígenes. No es una nostalgia de las "madres". Lo que fue en los comienzos queda atrás, a medida que se consume el tiempo y se acerca la segunda venida de Cristo.

65 Héctor D. Mandrioni, Notas al Apocalipsis, "La Nación", 28 de noviembre de 1976.
66 Luis Díez del Corral, La función del mito clásico, pág. 33. Gredos. Madrid 1957.

"c) La imagen apocalíptica no es una utopía, porque el hecho que se anuncia en el Apocalipsis detrás de los símbolos y las palabras es real.

"d) El contenido del Apocalipsis no es una ideología, dado que no es la ilusión o sueño del futuro, como complemento de una insuficiencia básica de poder llenar el ansia de felicidad.

"e) A la luz del Apocalipsis la temporalidad se muestra como ruptura de un tiempo cíclico."

El Hombre Nuevo, de San Pablo, y la voz de Dios, en el Apocalipsis, directamente dicen:

"He aquí que hago nuevas todas las cosas" (1 5) , complementan un panorama histórico divino que ha superado toda reminiscencia o nostalgia mítica. Por eso confundir en mezcla indiscriminada el mito con el cristianismo aunque se pretenda que éste asuma caracteres no convencionales , es no comprender "la desmitificación" obrada por la acción real y teándrica de Cristo. Es, en resumen, actuar en favor del Anticristo.

Parecería, concurrentemente, que estos escritores vanguardistas de quienes nos estamos ocupando, imaginaran un reinado semejante a aquél que Yehudah Halevy en su diálogo Al Khazarî, predijera en el año 1140: "La cristiandad y el Islam son los precursores e iniciadores de la era mesiánica; sirven para preparar a los hombres para el reinado de la verdad y la justicia" 67.

No daríamos un panorama más o menos completo de los distintos carriles usados para la fundación del hombre nuevo, sino mostráramos sintéticamente la interrelación del estructuralismo y aquella empresa. Aprovecharemos el ejemplo que nos brinda Carlos Fuentes en su oportunidad.

"La última de las modas cientifzantes consiste en la reducción de los saberes a la técnica: es el denominado estructuralismo, signo cultural de las sociedades del siglo XX, regidas por tecnócratas nacidos en cuna marxista, aunque quepa situar su triunfo en las naciones capitalistas" 68.

67 Leo Schaya, El significado universal de la cábala, pág. 14. Ed. Dédalo. Buenos Aires, 1976.

El rechazo de la filosofía y de la historia es el denominador común que informa a las corrientes del pensamiento estructuralista, las que también marginan la religión, sustituyéndola por diversos ídolos.

George Luckacz en su libro "Historia y conciencia de clase", al interpretar la historia desde la totalidad, abre un camino que partiendo de Marx, luego andarían Lacan, Althusser y Claude Lèvy Strauss, entroncados todos con el marxismo.

El estructuralismo del siglo XX como bien dice Francisco Elías de Tejada no es un sistema de pensamiento, sino más bien un movimiento, una actividad, una serie de posiciones unidas más por lo que niegan que por lo que afirman.

Conforme con la definición que da Piaget del estructuralismo 69, se desprende que hay transformaciones estructurales que se realizan fuera del tiempo, como las estructuras matemáticas; pero hay otras que tienen lugar en el tiempo, como las lingüísticas o las sociológicas, sin que ello suponga que quepan dentro del cuadro histórico, dado que sus efectos son irreversibles y, por ende, marginados de los procesos típicos de la historia.

Vislumbramos por aquí su conexión con el mito.

"El estructuralismo ha penetrado en todas las ramas del saber, aunque el campo donde más fructificó fue en el filológico. Abrió el camino F. de Saussure en su curso de «Lingüística general» al separar el habla del lenguaje... El hombre queda anulado, porque está aprisionado por la estructura de la lengua que usa. Como precisa Jean Marie Auzias en «El estructuralismo», el yo resta fuerza, porque el verdadero pensamiento es el pensamiento del lenguaje."

68 Francisco Elías de Tejada, Tratado de Filosofía del Derecho, tomo I, pág. 428 y siguientes. Universidad de Sevilla. España, 1974. Seguimos a este eminente autor en algunas consideraciones que nos impone este trabajo.

69 Piaget, Le Structuralisme, pág. 6. Presses Universitaires de France, 1970. Citado por Elías de Tejada.

¿Dónde reside, entonces, la novedad de la llamada crítica estructuralista? se pregunta Aguiar e Silva: "En la perspectiva adoptada para describir y explicar las estructuras literarias . . . Esta descripción estructural no tiene como objetivo explicar el contenido, el significado de la obra, sino analizar las reglas combinatorias que están en la base del funcionamiento del sistema semiótico de la obra literaria..." 70.

Esta breve reseña nos permite barruntar por qué, casi todos los trabajos críticos de la literatura latinoamericana se basan en métodos estructuralistas; véase la bibliografía de la mayoría de esas cátedras en Latinoamérica y en Estados Unidos. Allí se hablará de grupos macro sociológicos, de meta lenguaje, diacronía, sincronía, contexto, etc. Y se dejará de lado el "proceso épico" para entender desde sus raíces el quehacer novelístico. Lèvy Strauss pide aplicar el análisis estructural abstracto, ahistórico e impersonal, como procedimiento metodológico exclusivo para captar la realidad honda de las estructuras. De allí que la revalorización del mito precolombino en un presente constante y proyectivo, que niega la historia de América, llamada "de sometimiento y vasallaje desde su descubrimiento", tiene un entronque natural con este método. Asiduamente, usado y aplicado en los estudios literarios y lingüísticos en las universidades del mundo, a veces con profundo convencimiento de sus efectos, pero otras por mero snobismo intelectual.

Elías de Tejada cita a Francesco Remoto y expresa que "de ese estudio se desprende que la teoría no está al servicio de lo concreto, sino al revés; el estudio de lo concreto está dependiendo de la elaboración teórica. Al anteponer el modelo a la realidad se otorga primacía a la técnica sobre la ciencia" 71.

Lo que interesa al estructuralista, igual que al tecnócrata, es la eficacia, el método: destruir la realidad, descoyuntándola, para luego reedificarla con arreglo a un modelo que nunca podría ser más que un simulacro de la realidad misma.

70 Victor Manuel de Aguiar e Silva, Teoría de la Literatura, pág. 468. Gredos. Madrid, 1972.

71 Francesco Remoto, Estructura e Historia: La antropología de Lèvy Strauss, pág. 19. A. Redondo. Barcelona, 1973.

¿No es eso lo que pretende Carlos Fuentes cuando dice que "hay que destruir el lenguaje heredado para crear una novelística tensada en la Utopía, la Epopeya y el Mito", que representará la realidad nueva de América con el hombre nuevo que hay que crear? Hombre liberado de su historia anterior, privado de toda aberración, y que sólo surgirá de la revolución. ¿De qué tipo de revolución? La marxista, por supuesto puesto que "el

marxismo es la más prodigiosa utopía de nuestra época " 72. Marxismo que cabalga sobre el mito precolombino para crear una nueva epopeya que dará nacimiento al nuevo hombre.

Como expresa el mismo Carlos Fuentes, hablando de García Márquez y su "Cien Años de Soledad": "es una auténtica revisión de la utopía, la épica y el mito latinoamericanos y domina, demonizándolo, el tiempo muerto de la historiografía, a fin de entrar metafórica, mítica, simultáneamente, al tiempo total del presente".

Esta aseveración de Carlos Fuentes tiene un grandioso valor documental, ya que expresa todo lo que pretende la nueva literatura hispanoamericana. Su confesión esclarece, sin lugar a dudas, la índole de toda esta empresa, ya que habla de demonización, si bien, no hacía falta que lo patentizara, pues ya sabíamos que la mitología precolombina tiene ese carácter, como lo ha probado exhaustivamente Germain Bazin, al estudiar la índole de la religión azteca:

"Hay otra región del mundo donde se expande lo demoníaco: América. [Se refiere a la época precolombina...]. En ninguna otra tierra resplandeció como en la americana, este signo de la sangre que es el signo de Satán; en ningún otro sitio del universo, una humanidad civilizada ha permanecido más largo tiempo rendida bajo el terror de fuerzas supraterrrestres; en ninguna parte el hombre parece haber tenido una conciencia más trágica de su precariedad, en un mundo donde se sentía extranjero. No se está sobre la tierra sino para pagar el impuesto de sangre a las divinidades saciadas de crímenes; al mismo sol, para que consienta seguir su marcha, es necesaria la ración cotidiana de esa sangre humana de la cual él se alimenta; Thaloc, el dios de la lluvia no es menos exigente; los terrores del milenio han dejado sobre nuestra civilización una estela memorable; uno se imagina ¿qué pudo haber sido la psicología de un pueblo como el de los aztecas, que cada cincuenta y dos años vivía ahogado en el miedo del fin del mundo? La muerte, la muerte violenta la que se ganaba en el combate o bajo el cuchillo del sacrificador es la sola preservación de la residencia infernal. La inmolación ritual de niñas adolescentes, de niños o de guerreros prisioneros frecuentemente el combate no tenía otra finalidad que la de proveer los altares- ha dejado un renombre nauseabundo de la civilización azteca" 73.

72 Thomas Molnar, El utopismo. La herejía perenne, pág. 32. Eudeba. Buenos Aires, 1970.

Esta empresa literaria que por sus autores y mentores, artistas y críticos, pretende la creación de un hombre nuevo y se mueve en la dirección ya explicitada suscitadamente en las páginas anteriores, converge en sus fines con otras vertientes que coadyuvan al pretendido cambio social, con sede o no en América.

Por eso nos atrevemos a cerrar este aspecto de nuestro ensayo con una transcripción del clarividente estudio sobre el estructuralismo, de Elías de Tejada:

"Tecnócratas y estructuralistas coinciden en pretender recrear el mundo a su manera. Su meta está fuera de la historia, petrificando la vida social en sus modelos a realizar forzosa y forzosamente. De consuno prejuzgan la sociedad pavorosa del mañana, encarcelando al individuo, quiéralo o no, en el círculo de sus máquinas y de sus

proyectos, en la cibernética de unos artefactos para regular al comportamiento humano, a causa de que las energías mentales de tales máquinas superan a las energías mentales de los seres vivos dotados de razón.

"Ni Dios, ni hombre. El estructuralismo es un humanismo ateo, o si se prefiere un ateísmo deshumanizado. De ahí venga a ser el signo apocalíptico de la civilización mecanizada, técnica y sin alma de los magnos imperios capitalistas del siglo XX, del capitalismo estatal de Rusia y del capitalismo de las grandes sociedades norteamericanas. No en balde el propio Claude Lévy Strauss condensó sus teorías durante los años en que viviera en América del Norte. Porque en esas sociedades extremadamente capitalistas ya la historia está suplantada por la técnica: en los Estados Unidos porque carecen de historia, en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas porque adrede están empeñados en matarla. Detrás del estructuralismo late la suplantación de la ciencia por la técnica, una vez eliminada la filosofía; hecho que efectivamente está ya sucediendo en la segunda mitad del siglo XX.

73 Etudes carmelitaines, pág. 515. Desclée de Brouwer. París, 1948.

"Moda, se dirá, y mal seña si no lo fuera. Porque las modas, pasajeras son. Que si agarrase con sus manos el futuro la técnica, dignificada por la especulación estructuralista, asesinaría al tipo humano que hoy conocemos, acabaría con cada una de las maneras de civilización que trabajosamente ha ido elaborando el hombre en sus afanes culturales durante diez mil años. Su triunfo supondría la sustitución de las ciencias por las técnicas; o sea, el final de nuestra concepción del mundo y de la vida" 74.

Nos preguntamos si este predominio de la técnica no está avanzando, también, en el ancho campo del arte.

Lo anotamos ya en el ámbito pictórico.

La pérdida del sentido histórico se manifiesta en la música desde la cacofonía y, en la actualidad, adquiere aspectos alarmantes.

La música integra un hacer, una praxis, que se resuelve en una experimentación, en una técnica, como ya lo vimos de manera patente en Stockhausen.

Estas digresiones que en apariencia apartan del sendero literario, abren perspectivas más amplias para hacernos ver las sutiles relaciones que vinculan distintos campos de la cultura. Tal vez, de esta manera, estemos más capacitados para evaluar los caminos que transita la revolución total.

Hay también otras vertientes artísticas, cuyos más puros manantiales experimentan hoy un enturbiamiento soez y denigrante. Nos referimos al teatro: el arte más próximo a la vida, que al decir de Jean Luis Barrault estudia nuestros desequilibrios y purifica la vida mediante las fuerzas oscuras. En la actualidad, de hecho, ha penetrado en la nebulosa del absurdo y de la nada.

74 Francisco Elías de Tejada, ob. cit., pág. 443.

La influencia del teatro es intrínsecamente superior a la del cine y televisión, debido a su esencia enclavada en la existencia y en el tiempo.

En toda representación hay presencia y presente, nos explica Henry Gouhier en "La esencia del teatro". El que entra en escena transforma una sombra en realidad. No presta su voz, presta su ser. Un cuadro o una novela están entre una acción vivida o imaginada y aquel que mira o lee, pero cuando un actor entra en escena, él y el auditorio son contemporáneos, viven al mismo tiempo; más, en el mismo tiempo.

El teatro resucita vidas. Por eso, "su misterio ha dicho Gouhier reside, además de en el actor, en la presencia real, aun antes de ser metamorfosis". Inmensa gracia de la presencia que hace al fundamento del teatro y que lo distingue del cinematógrafo. "El cine no nos hablará nunca si no es por imágenes interpuestas; el alma del teatro está en tener un cuerpo".

La imagen cinematográfica requiere la pasividad del espectador; la representación teatral requiere por el contrario un movimiento de construcción a partir de la palabra. Con este instrumento nobilísimo, que ya muchos siglos antes de Cristo suscitaba la purgación de las pasiones catarsis en el pueblo griego, es con el que ahora se procura cambiar el curso de nuestra sociedad y liberarnos de todos nuestros males, proclamando que recién desaparecerán al cambiarse las estructuras y alcanzar la plenitud de la utópica sociedad socialista.

¡Creemos que el camino es más largo y más difícil!

Las corrientes teatrales en la actualidad son múltiples, pero enfocaremos uno de los fenómenos más controvertidos de nuestro tiempo, sin negar que hay otros manantiales persistentes en mantener la tradición de Occidente en la escena.

La vieja polémica suscitada por T. S. Eliot, en la cual sostenía fundadamente que el teatro es poético o no es teatro, tiene actualmente algunas derivaciones dignas de mención, porque el Teatro del Absurdo se apropia frecuentemente de las banderas del teatro poético.

El Teatro del Absurdo, en el caso de Jean Genet, ha proclamado ser la versión en imágenes dramáticas de "Las flores del mal", de Baudelaire. Adviértase, en consecuencia, los matices que alberga la poesía y, por ende, el teatro poético.

Eugène Ionesco define su propia obra, como un intento de comunicar lo incomunicable, y reivindica para su teatro la condición de poético,

Bertold Brecht fue uno de los primeros maestros del Teatro del Absurdo y su caso nos muestra que la pieza de tesis se aguanta o cae, no por su contenido político, sino por su fuerza poética, que está más allá de lo político.

No podemos dejar de relacionar esta aseveración con lo que García Márquez ha recalcado: "En síntesis, creo que el deber revolucionario del escritor es escribir bien. Ese es su compromiso".

Ionesco se nos revela en este mismo sentido: "Renovar el lenguaje es renovar la concepción, la visión del mundo. Una revolución consiste en llevar a cabo un cambio de actitudes mentales" 75.

Esto nos hace comprender que la vinculación del Teatro del Absurdo con la política, corre a niveles muy hondos, puesto que con el Nuevo Teatro se pretende envolver al

hombre en un humanismo nuevo, donde el marxismo es sólo un ingrediente más; si no está presente tampoco importa, lo sustituye el budismo Zen o cualquier otro mito. Tenemos esperanzas, sin embargo, que en la escena surjan figuras de la talla de Claudel, Bernanos y otras, que como Shakespeare, Sófocles o Calderón nos hagan padecer y gozar de un mundo que recibe la lumbre de la armonía. Lumbre que no deja de iluminar los oscuros rincones del alma.

Pensamos que la única manera de abarcar, en breve capítulo, toda la riqueza vital y literaria que encierra el Teatro del Absurdo, con sus tremendas contradicciones, su humor negro, su tragedia tragicómica, su apelación a la nada, ("Nada es más real que la nada", decía Beckett), al sin sentido, a la búsqueda de lo que está más allá de la lógica, a las fuerzas irracionales y a las trascendentales, y, en último término, reír y llorar de todo eso.

75 Eugène Ionesco, *Le Coeur n'est pas sur la Main*, Cahiers des Saisons, n° 15. París, 1959.

Para aprehender esos aspectos, decíamos, lo que más puede aproximarnos es conocer la actitud profunda de los autores respecto a las instancias más importantes de la vida: Dios, el hombre y su complicado mundo interior, el cosmos, la religión, los mitos . . . Actitud prefigurada en declaraciones librescas o periodísticas con sus firmas, y también a través de la evolución espiritual que testimonian sus obras, ofreciéndonos un cuadro coherente de sus cosmovisiones respectivas.

Así, Jean Genet se introdujo en el mundo literario al plasmar en su novela "Diario de un ladrón", su borrascosa y degradada vida, que transcurrió durante varios lustros en hospicios y cárceles. Genet, más que ninguno de estos autores, puso su acento en el aspecto sacral de su rebelión contra todo el orden constituido y contra la sociedad, involucrando en consecuencia el nivel de lo trascendente, pero con sentido inverso.

Arthur Adamov comenzó haciendo las piezas más relevantes del Teatro del Absurdo y concluyó escribiendo obras de teatro que poseían un sentido social muy concreto.

Eugène Ionesco para sorpresa del no iniciado pretende ser el redescubridor de aspectos ocultos de la Tradición. Se incluye como parte de un itinerario que va de Sófocles y Esquilo a Shakespeare.

En esta aproximación a un extraño fenómeno literario como es el Teatro del Absurdo, pretendemos ser coherentes con el método que adoptáramos para acercar al lector a la literatura hispanoamericana de vanguardia.

Allí, como aquí, procuramos, documentadamente, descubrir el sistema básico de coordenadas, con el cual estos escritores se mueven en el mundo visible e invisible. Si conseguimos nuestro propósito, proporcionaremos un instrumento que capacite al lector para transitar por cualquiera de las obras de estos autores, con el bagaje indispensable para no perderse en la anécdota ni en los altibajos tocantes o chocantes de sus obras; también, la posibilidad de no dejarse llevar, a través de singular poesía, por un mero sentimiento de simpatía.

Así como en el teatro de toda la tradición de Occidente, había un sistema de valores que permitía al oyente o lector, conocer por donde transitaba (y eso aún ocurre con obras de Sartre y Camus), en el Teatro del Absurdo lo que se pretende es que la audiencia pierda toda brújula, y de ese tremedal de desorientación, surja purgado o "redimido".

Como sabemos que en la mayoría de los casos el mecanismo teatral y la supuesta catarsis no funciona así, queremos al mostrar la posición anímica de estos escritores que el lector pueda, al margen de la emoción experimentada por la poesía del Teatro del Absurdo, saber que corre peligro de padecer una "conversión espiritual", la cual, sin los estímulos de ese teatro, de ninguna manera estaría dispuesto a realizar.

Si no conoce bien cuál es la diferencia radical entre mito y cristianismo, no será difícil hacerlo claudicar en su convicción, ante una confusa mezcla de esos dos órdenes, dada en las situaciones reales de la novela y el teatro, con poéticos y exultantes pantallazos que alcanzan su ser.

Lo absurdo, las contradicciones, la negación en los hechos de lo que afirma con palabras, estuvieron siempre ligados a la condición del hombre.

Pero cuando el hombre tiene un horizonte claro de su misión en el mundo, el absurdo y las contradicciones son asumidas e integradas en un todo más armónico, en el cual son un ingrediente más. No adquieren status. No son totalmente autónomas.

De allí que el absurdo así considerado, posee una larga tradición.

Locos, payasos y bufones aparecen en el teatro de Shakespeare como para no hacernos olvidar que todos los llevamos dentro y afloran impensadamente, escapados del férreo y acerado mundo de la lógica. Aquellos personajes, sin embargo, son parte de un todo, una resplandeciente fusión de lo poético, lo literario y la realidad, lo consciente y lo subconsciente, lo popular y lo vulgar; en definitiva, parte integrante de nuestra vida. Por eso se puede argüir válidamente que el Teatro del Absurdo tiene una tradición cultivada por Shakespeare, en cuyas obras lo fantástico y lo absurdo eran parte de la esencia de la vida: Medida por medida, Hamlet, Dos caballeros de Verona, Sueño de una noche de verano, Ricardo II, Macbeth. . .

Pero, nos permitimos reiterar, ese universo marginado del círculo de la lógica y del sentido común, nunca se había erigido en valor por sí, autónomo e irradiante, hasta la anulación de los sostenes donde se suponía engarzado.

Esa es la tarea llevada a cabo con profunda conciencia artística por Ionesco, Beckett, Genet, Adamov, Grass, Albee, Artaud y otros.

Pero quien influyó decididamente para que ese mundo se tornara autónomo, fue Kafka. Sus cuentos y novelas inconclusas son minuciosas descripciones de pesadillas y obsesiones, en las cuales el protagonista trata de llegar a lugares que se le escapan, ya que se mueve en un mundo sin pautas lógicas, y donde lo embarga un sentimiento de ansiedad y culpabilidad ante el absurdo de la existencia.

En "El proceso", Kafka es acusado de un crimen contra una ley desconocida; en "El castillo" el personaje principal es citado a un lugar al que nunca llega.

"Las imágenes del dolor kafkiano ante la pérdida de contacto con la realidad, y su sentimiento de culpa ante la incapacidad de recuperarla, se han convertido en suprema expresión de la situación del hombre moderna.

"Esa concepción del sentimiento de culpa, que en Kafka tiene una fuerte raigambre teológica, «va unida a otra en que las distintas instancias del tiempo asumen una vigencia omnipresente juntamente con un pesimismo de carácter religioso que considera inalcanzable la Justicia y la Gracia»" 76.

En Kafka el sentimiento de culpa fluyente del pecado original no encierra ninguna posibilidad de redención, por eso "seres y situaciones se debaten en un eterno preliminar".

No ocurre así en Dostoievski, que nos hace vivir la sensación de lo absurdo, ya que profundizó en los límites más lejanos del subconsciente; sin embargo, en toda su obra campea la posibilidad de la redención. El ámbito de lo absurdo queda redimensionado dentro de la criatura humana, cuya vida posee realmente sentido.

76 Mario Lancelotti, De Poe a Kafka, pág. 59. Eudeba. Buenos Aires, 1965.

A la posición teológica del Antiguo Testamento un tanto erosionada en la concepción de Kafka, Dostoievski opone una clara concepción cristiana. El asunto no radica solamente en llegar hasta los más profundos meandros del subconsciente del hombre, que Dostoievski lo hizo, sino en saber que el hombre tiene un destino y una misión sobre la Tierra, hecho que también surge muy claramente de la obra dostoievskiana. "El Proceso", de Kafka, adaptado por André Gide y Jean Louis Barrault y puesto en escena en 1947, fue la primera obra que planteó la temática del Absurdo en pleno siglo XX. Ionesco, Adamov, Beckett, Genet, Artaud lo siguieron.

No es de extrañar que ello haya ocurrido con Kafka, ya que por su enclave espiritual vetero testamentario en el mundo, no podía aceptar las coordenadas cristianas, y su tiempo interior transcurre en la espera mesiánica profunda, que no veía ni podía percibir en el encuadramiento de su tiempo y de su vida. Resurgiría así el mito.

Tampoco puede extrañar que "Un «tempo» circular, eternamente presente, anime la angustiada nostalgia de eternidad de que están hechos la mayoría de los relatos kafkianos".

Mallarmé pedía un teatro mítico, contrario a la tradición racional francesa, con un tema liberado de lugar, de tiempo y personajes conocidos.

El anhelo de Mallarmé se realiza ya en Kafka y en todos sus seguidores, quienes hacen florecer el Teatro del Absurdo en un mundo en crisis. Como toda crisis presupone ruptura y enjuiciamiento, observamos a autores, críticos e intelectuales al decir de Esslin pensando "que es imposible aceptar por más tiempo escalas de valores simplistas y generalizadores o verdades reveladas y, por ende, debe encararse la vida en su última e inflexible realidad.

"El Teatro del Absurdo al expresar el sentimiento trágico por la pérdida de estas certidumbres fundamentales, por extraña paradoja, es también síntoma de lo que probablemente se aproxima más a una búsqueda genuinamente religiosa de nuestro tiempo; [. . .] para buscar una dimensión de lo inefable; un esfuerzo para hacer consciente al hombre de las realidades fundamentales de su condición, inculcando de nuevo el perdido sentimiento de asombro cósmico y la primitiva angustia [. . .] . Porque Dios ha muerto, sobre todo para las masas [. . .] que han perdido todo contacto con los hechos básicos y misteriosos de la condición humana, con los cuales se mantenía contacto a través del ritual religioso y los hacía parte de una comunidad real y no sólo átomos de una sociedad dispersa" 77.

Este comentario es de gran importancia, porque despliega una verdad con la que es difícil no coincidir: que el hombre sin una vertebración religante se convierte en átomo

disperso. Se afirma también que el nuevo teatro tiene una misión religiosa; pero esa religiosidad o religamento con lo trascendente, se nos presenta en su faz más terriblemente anárquica.

El orgulloso aliento de querer hacer patente la condición humana en su más cruda realidad, oscurece la verdadera condición del hombre, que no es sino criatura de Dios. Si Dios ha muerto, todo está permitido y además, el hombre adquiere un carácter totalmente autónomo.

El Teatro del Absurdo aspira a retomar la función original del teatro: el enfrentamiento del hombre con la esfera de lo mítico y lo religioso; como la antigua tragedia griega, los misterios cristianos y las alegorías barrocas.

La diferencia está en que en éstas, las convenciones teatrales se asentaban en sistemas metafísicos y religiosos conocidos y aceptados; en cambio, el Teatro del Absurdo carece de la apoyatura de sistemas cósmicos o valores aceptados; no explica al hombre los caminos de Dios, sino las profundidades de su personalidad: sueños, fantasías y pesadillas.

¿Podría haber hecho ambas cosas? Sí, pero entonces ya no sería Teatro del Absurdo.

La acción en una pieza del Absurdo no intenta contar una historia, sino comunicar un esquema de imágenes poéticas. Debido a que el Teatro del Absurdo proyecta el mundo personal de sus autores, carece de personajes objetivamente válidos. Es a dramático en el sentido convencional del término.

"En «Esperando a Godot» suceden cosas, pero no constituyen una trama o una historia; son una imagen de la intuición de Beckett de que realmente nunca ocurre nada en la existencia del hombre" 78. Existencia totalmente huérfana de Dios.

77 Martín Esslin, El Teatro del Absurdo, pág. 302. Seix Barral. Barcelona, 1966.

La concepción que el escritor posee del lenguaje, permite conocer una de sus actitudes más decisivas ante la vida.

Por la devaluación del lenguaje, el Teatro del Absurdo está a tono con las tendencias de nuestro tiempo. Ya lo vimos en Cortázar y Vargas Llosa.

El cultivo de la pintura abstracta y la música atonal pertenecen, como frecuentemente ocurre en el Teatro del Absurdo, a los anti lenguajes.

Al poner el lenguaje de la escena en contraste con la acción, al reducirlo a una charla sin significado, o al abandonar la lógica discursiva por la ley poética de la asociación o la asonancia, el Teatro del Absurdo ha abierto una nueva dimensión a la escena, dice Esslin.

El hombre común constantemente asetaado por la prensa y la publicidad, barrunta que todo ese bagaje de palabras no condice con la realidad y lee entrelíneas o se debate entre fantasmas, perdiendo la fe en el lenguaje.

Ya nos había probado Dostoievski que un ateo podía publicar un artículo periodístico, convenciendo al pueblo que se alababa al obispo y, luego, al explicar el mismo artículo a un ateo, mostrar feroz ataque al prelado.

Eugène Ionesco pretende "desmenuzar el lenguaje de modo que pueda ser reunido en un nuevo orden, para restablecer contacto con «lo absoluto» o, como yo prefiero llamarlo, «con la realidad múltiple»; es un imperativo empujar de nuevo a los seres humanos a que contemplen lo que realmente son" 79.

Esta afirmación de Ionesco se traduce en sus obras teatrales, en un completo fracaso de la comunicación entre seres humanos.

En "Las sillas", la nada es audible. En "La lección", surgen las dificultades de la comunicación a través del lenguaje. En una hora de clase particular el profesor parece incapaz de comunicar algo a la alumna. También se muestra al lenguaje no sólo en sus defectos de comunicación, sino también como instrumento de poder. La alumna cae bajo el total dominio del profesor que, al final, la asesina.

78 M. Esslin, ob. cit., pág. 305.

79 Eugène Ionesco, Ni un Dieu, ni un Démon, pág. 310. Citado por Esslin

"He intentado continúa Ionesco exteriorizar la ansiedad [. . .] de mis personajes a través de objetos, hacer hablar a los decorados, traducir la acción en términos visuales, proyectar imágenes visibles del miedo, la pena, el remordimiento, la alienación, jugar con las palabras [. . .], he intentado por tanto ampliar el lenguaje del teatro [. . .]. ¿Es esto motivo de condena?"

Sabemos que lo preconizado por Ionesco puede ser un camino; pero no sabemos si por ese medio el hombre recobrará su interioridad. Acción que se torna urgente para que las palabras vuelvan a tener sentido y pueda restablecerse la comunicación. Si el hombre no revitaliza su interioridad puede ser juguete de todos los totalitarismos.

Esta devaluación del lenguaje, en Ionesco, tiene una clara relación con la música atonal.

Su obra "Improntu para la duquesa de Windsor", contó con música de Pierre Boulez.

En "Experiencias de teatro", al referirse al lenguaje, Ionesco auspicia "...llevarlo al paroxismo. Para dar al teatro su verdadera medida, basada en llegar al exceso, las mismas palabras deben ser distorsionadas hasta el límite, el lenguaje debe construirse para que explote o para que se destruya él mismo ante su impotencia en contener significaciones".

Esto, sólo lo puede hacer válidamente un poeta, Ionesco en su teatro poético trata de comunicar lo incomunicable, y ello a través de asombroso despliegue técnico. En "La cantante calva", su primera y más simple pieza, Alain Bosquet ha contado treinta y seis "fórmulas de lo cómico", que van desde la negación de la acción, pérdida de identidad de los personajes, título engañoso de las obras, sorpresa mecánica, repetición, supresión de la cronología, pérdida de memoria, discontinuidad del diálogo y muchos más 80.

Ionesco también ha adaptado grandes recursos de la veta cómica, descubierta por Flaubert y Joyce en el lenguaje de frases hechas y tópicos.

80 M. Esslin, ob. cit., pág. 153.

Si lo cómico es la súbita mutación de una tensión a otra área del ser, el auditorio de Ionesco se siente aguijoneado constantemente por un humor cómico y trágico a la vez. ¿No están Edipo y Lear enfrentados con la total desesperanza y el absurdo de su condición humana? ¿Y no son acaso sus tragedias, experiencias liberadoras? Las preguntas de Ionesco conllevan el anhelo de que se lo considere redescubriendo aspectos sumergidos de la tradición. Ciertamente es que Ionesco no destruye las instituciones tradicionales de Occidente como lo hacen otros cultores de este teatro pero, que llegue a entroncar con Esquilo y Shakespeare, es muy improbable.

Su agnosticismo y tolerante ateísmo⁸¹ le impiden sostener una fe en los valores que él pretende restaurar.

Dentro del clima del Teatro del Absurdo, Jean Genet alcanza temperaturas de singular ardor. En medio de asfixiantes rituales transita los campos calcinados del espíritu, puesto que "en un sentido muy real su teatro es una Danza de la Muerte". Jean Paul Sartre se ocupó de su vida y de sus escritos en el famoso "Saint Genet", "una de las mayores obras de la crítica del siglo actual, que ha ejercido una influencia infinitamente mayor que la de su inspirador", dicen sus corifeos.

Sea como fuere, la desolación y soledad que sufrió Jean Genet desde niño abandonado al nacer en la maternidad de París, y en los hospitales y cárceles que frecuentó marcaron su vida y su obra con el fuego del Mal.

Padeció, en ansiosa tensión interna, la búsqueda incesante de lo absoluto, de un elemento sagrado, pero en el marco de un sistema de valores invertido, "en el cual el mal es el supremo bien, y las flores más bellas están manchadas con excrementos y sórdidos crímenes".

⁸¹ Christian Chabanis, ¿Existe Dios? No... Hachette. Buenos Aires, 1976. Aquí confiesan su ateísmo: E. Ionesco, C. Lévy Strauss, Roger Garaudy, Raymond Aron y otros.

No debe extrañarnos entonces que, en su pieza teatral "Los negros", se dramatice un asesinato ritual.

Siendo su teatro de protesta social, de ninguna manera aparece en él la argumentación o la propaganda. Cae dentro de las características del Teatro del Absurdo por carecer de convenciones sobre caracteres y motivación; no tiene tampoco el habitual desarrollo de una trama narrativa; más bien busca la reacción del espectador enfrentándolo con un

mundo amargo y cruel. Allí se da lo que ya ocurría en Baudelaire: el aristocrático placer de desagradar.

Lo curioso es que una sociedad burguesa, que el autor denigra y desprecia, está impelida por su snobismo, a admirar y alabar un teatro que encierra la muerte de los valores que aquella dice defender y que, en definitiva, la destruirá.

Tan precario es el engarce que esa sociedad posee con lo cristiano que, admira o, al menos, tolera, la más honda degradación de ese orden, a través de un drama que, como el mismo Genet dice, no está hecho para entretener. ¿Entonces, para qué?

Sartre, al analizar en el libro citado, su obra "Las criadas", expresa que la señora y su amante son una imagen de la sociedad respetable, el mundo cerrado de los justos, de los cuales Genet, expósito, se ha sentido excluido, rechazado como un ser monstruoso. "La rebelión de las criadas contra sus amos no es un acto social, una acción revolucionaria; sino que está teñida de una cierta nostalgia, de un anhelo, como la rebelión de Satanás, el Ángel caído, contra el mundo de la luz del que es desterrado para siempre.

"Por este motivo, la rebelión se expresa, no como una protesta, sino como un rito. Cada criada, por turno, hace el papel de la señora, expresando así su deseo de ser realmente la señora; ambas también tienen que turnarse en el papel de la criada, una progresión que va desde la adoración y el servilismo al abuso y la violencia; es la descarga de todo el odio y la envidia del desterrado que se ve a sí mismo como un amante rechazado. Este ritual es, como dice Sartre, una especie de Misa Negra."

"El concepto de acto ritual, repetición mágica de una acción desprovista de realidad, es clave para la comprensión del Teatro de Genet", concluye Esslin.

Esslin transcribe también una carta de Genet dirigida al editor Pouvert que sirve de prefacio a una de las ediciones de "Las criadas":

"En un escenario casi como el nuestro, en una plataforma, era necesario reconstruir el final de una cena [se refiere a la Última Cena. N. del T.]. Con este punto de partida, en el que difícilmente podemos encontrar algo más, el drama moderno ha encontrado su más elevada expresión durante dos mil años, día a día, en el sacrificio de la Misa. El punto de partida desaparece bajo la profusión de símbolos y ornamentos . . . Una representación que no se representase en mi alma, sería vana... No hay duda que una de las funciones del arte es substituir la fe religiosa por el ingrediente efectivo de la belleza. Como mínimo esta belleza ha de tener la fuerza de un poema, es decir, de un crimen. Pero dejemos esto al margen".

Con estas glosas, se puede ir captando el carácter del teatro de Genet. Su pieza "El balcón", supone un avance importante en el camino emprendido. Pretende que sus desvaríos sobre el sexo y el poder, sean representadas con la solemnidad y el brillo de la liturgia en una gran catedral, pero "la representación había de ser vulgar, violenta y de mal gusto". Mi obra debe resultar como la peor prostituta del mundo, expresa.

"La escena inicial de «El balcón» nos muestra a un obispo magníficamente vestido, haciendo un discurso en términos altamente teológicos. Pero apenas nos hemos hecho a la idea de que estamos ante un obispo, resulta brutalmente claro que no nos encontramos en un palacio episcopal sino en un prostíbulo, y que el personaje en cuestión no es obispo, es un empleado del Gas que ha pagado a la dueña para poder dar rienda suelta a sus fantasías de sexo y poder. El prostíbulo de madame Irma, «El Gran Balcón», es un palacio de ilusiones, un laberinto de espejos. Aquí los hombres pueden desahogar sus fantasías más secretas: Pueden verse a sí mismos como un juez que castiga a un raptor de jovencitas; como un general amado por su caballo favorito (que es una bella muchacha), como un leproso curado milagrosamente por la Virgen en persona; como un legionario moribundo socorrido por una hermosa doncella árabe. En el prostíbulo de madame Irma, pueden encontrar sostén para todas estas fantasías

reiterativas, es un laberinto de espejos no sólo en sentido metafórico, sino en realidad, ya que hay espejos que multiplican la imagen del auto héroe, por todas partes. Es una especie de teatro que tiene a madame Irma como director y empresario.

"La trama de la obra surge del hecho de que el país en el que está instalado el Gran Balcón, atraviesa los dolores de una revolución. A lo largo de las primeras escenas, se oyen tableteos de ametralladoras. Los revolucionarios quieren derribar las estructuras del poder establecido, representadas por la Reina virtuosa y lejana, y sus jueces, sus obispos y sus generales.

"El palacio real es asaltado. La reina y la corte barridos. Un emisario de palacio llega al Gran Balcón. Sólo sería posible ganar el combate si se pudiera hacer creer a la gente que los antiguos símbolos del poder están intactos. ¿Están dispuestos madame Irma y sus clientes el juez, el obispo y el general a asumir el papel de reina y corte, con toda seriedad? Madame Irma y sus clientes acceden. Con toda solemnidad aparecen en el balcón ante la multitud.

"La revolución ha sido sofocada. Pero el «obispo», el «general» y el «juez» que tienen que ejercer ahora su poder en el mundo real, están cansados, añoran sus antiguas fantasías.

"Resulta bastante claro que la obra se sitúa en un mundo de fantasía; el sueño de Genet sobre la esencia del poder y del sexo, que, para él, tienen las mismas raíces; su deseo fantasía sobre la verdadera naturaleza de los jueces, policías, oficiales y obispos. El muchacho rechazado, repudiado por la sociedad y que no reconoce ninguno de sus códigos, incapaz de entender los móviles del aparato coercitivo del Estado, teje una fantasía sobre las motivaciones de los hombres que han actuado como instrumentos de ese Estado. El desterrado llega a la conclusión de que estos hombres expresan en sus actos un impulso sádico de dominio, y que están empleando el fastuoso simbolismo del que están investidos, el ritual y ceremonial de la corte, el ejército y la iglesia, para afianzar y asegurar su dominación.

"La visión de Genet, en «El balcón» -continúa Esslin en la página 170 y siguientes, de la obra mencionada puede ser vengativa, estar distorsionada por la violencia del hombre desterrado de la sociedad, pero de cualquier forma tiene validez.

"Genet trata de encontrar una forma de liberarse de su soledad, de la opresión que experimenta, de su impotencia por conseguirlo, y ello por medio de la explicación sustitutiva de los mitos y las fantasías, que pretenden restituir al mundo un propósito y un significado, aunque estén condenados al fracaso una y otra vez.

"Un teatro de ritos y ceremonias, como el griego clásico, presupone un cuerpo de doctrina mítica, válido y vivo.

"Y esto es precisamente lo que no posee nuestra civilización actual.

"Por lo tanto Genet se encuentra en la necesidad de estructurar una trampa que suministre una cierta base razonada a su liturgia escarnecedora. Y esta integración trama ritual no la ha logrado plenamente".

Por esa misma razón pensamos que la influencia que el Teatro del Absurdo ejerce, es tremendamente destructiva. En algún caso muy excepcional, puede, en apariencia, resultar redentora, como cuando se presentó «Esperando a Godot», en el penal de San Quintín, ante mil cuatrocientos presos y éstos sintieron que era su drama el que allí se patentizaba, que la única esperanza era no esperar nada. Se sintieron comprendidos; tal vez, contentos también de asistir a esa función.

Pero, ¿podrá este argumento extenderse a toda la sociedad?

¿Es conveniente que la colectividad se sienta como el conjunto de presos de San Quintín?

Resulta extraordinariamente duro contestar afirmativamente.

Para quienes se preguntan por los orígenes de las manifestaciones de crueldad que se han observado en nuestro tiempo, puede resultar conveniente focalizar, aún de manera fugaz, a Antonin Artaud, autor teatral muy leído en sectores intelectuales de nuestra juventud. Artaud clama apasionadamente en «El teatro y su doble» por una vuelta al mito y a la magia, por una expresión cruel y despiadada de los conflictos de la mente humana, por un Teatro de la Crueldad.

"Todo lo que actúa es crueldad. Sobre esta idea de acción extrema, elevada más allá de sus límites, debe ser reconstruido el teatro.

". . . El teatro restaura en nosotros nuestros conflictos latentes con todos sus poderes, y da a estos poderes nombres, que nosotros recibimos como símbolos y, ¡he aquí!, ante nuestros ojos se libra una batalla de símbolos, ya que sólo puede haber teatro desde el momento en que lo imposible comienza realmente y la poesía de la escena sostiene y vivifica los símbolos propuestos" 82.

La elocuencia de estas palabras dan la pauta de los caminos por los que el nuevo teatro transita.

Medítese en el estímulo que por esta vía reciben los aspectos negativos que todo hombre lleva a raíz de la caída, y los extraños atajos por cuyo tránsito se pretende redimir al hombre moderno.

Es conveniente subrayar algunas otras expresiones de Antonin Artaud: "La creación y la vida misma sólo se definen por una especie de rigor, y por lo tanto de crueldad fundamental, que lleva las cosas a su final ineluctable, a cualquier precio".

Se ha dicho que la subversión comienza con la subversión del lenguaje. Artaud expresa: "Para mí las ideas claras en el teatro, como en todas partes son ideas acabadas y muertas".

Este es otro minúsculo, pero válido ejemplo, de cómo los jóvenes van siendo tomados en el ámbito cultural, para luego ser proyectados a un orden político.

Pensamos que muy pocos hombres, con vocación de auténtica libertad, han calibrado en toda su magnitud la conexión indeleble pero efectiva, entre los niveles teológico, cultural y político.

Horizonte que no se desdibuja de la mentalidad marxista, ya que en la crítica constante a todo el bagaje heredado, debe emplear sus cualidades creativas al máximo.

Eso puede comprobarse en las inquietas páginas de "Literatura y Revolución", escritas por Trotzky. El teórico e impulsor de la revolución rusa de octubre del diecisiete, testimonia en ese libro el acabado conocimiento que tenía de los movimientos artísticos de su país, así como la mentalidad de sus cultores, sus inquietudes político religiosas y aún sus personalidades, en cuanto a si eran capaces de ayudar a la revolución, idiotas útiles, o inclinados a ofrecer resistencia. Trotzky trató a cada uno de estos grupos con la inteligencia y la férrea disciplina que conduce al éxito en lo político.

82 Antonin Artaud, El teatro y su doble. Grove Press, Nueva York, 1958, citado por M. Esslin, ob. cit., pág. 290.

En el terreno teológico simuló, de manera oportuna, ignorar el problema, para no hacerlo entrar dentro de la dialéctica marxista. Como ocurre en la actualidad en distintos órdenes, que se cubre con el manto del silencio lo que se pretende anular. Pero Trotzky, al igual que Lenin, conocía a fondo la relación entre los tres niveles mencionados.

Consecuente con lo hasta aquí subrayado, el profesor italiano Augusto del Noce (catedrático de "Filosofía de la política", de la Universidad de Roma), en una entrevista hecha en Madrid, diario ABC, en marzo de 1976, expresa que la meta del Eurocomunismo es la conquista de la cultura.

Ya no puede conseguirse la conquista del poder por la vía revolucionaria tradicional; debe previamente efectuarse la conquista de la sociedad civil. El Estado caerá luego. ¿Cómo se realiza esa conquista cultural? Aliándose con la burguesía intelectual, con los movimientos radicales, con el progresismo católico y, muy especialmente, con todas las corrientes de la teología católica modernista . . .

En Italia se dominan ya todos los resortes de ese campo: las editoriales, las escuelas, bastantes universidades, la magistratura. El enfrentamiento no se busca entre "proletariado y burguesía" sino entre "tradición y modernidad", con el fin de conquistar los resortes de la cultura.

El profesor del Noce expresa que, en su difusión cultural, el Partido Comunista Italiano mantiene una continua actitud evasiva ante los puntos más comprometidos: no se define nunca en las cuestiones clave. En cambio, se abordan otras cuestiones más amplias con unas valoraciones históricas y prácticas que implican una concepción general de la vida, precisamente la marxista. Esas valoraciones deben moralmente aceptarse como verdaderas, ya que son "antifascistas".

Para Gramsci, fundador del Partido Comunista Italiano, y muy amigo de Trotzky, en quien se inspira ahora la actuación de Belinguer, la dirección política supone una previa dirección cultural.

Se crea una nueva cultura un nuevo sentido común precisamente para relimitar la libertad de las ideas.

Gramsci también comprendió que la única vía para eliminar a la Iglesia católica es hacer que salte por los aires, minada en su interior. La actual teología neo modernista o desmitificada estaban prefiguradas en el pensamiento de Gramsci, a comienzos del siglo. Busca el compromiso porque conoce que la incompatibilidad del marxismo con el catolicismo es tan fuerte, que sabe que esos grupos de colaboradores acabarán en la apostasía. Esos grupos escribió Gramsci, ahora hace medio siglo "amalgaman, ordenan, vivifican y al final se suicidan". Paradójicamente coincidía, en la apreciación de los hechos, con San Pío X, quien respondió a un sacerdote que le pedía renovar el templo: cuando lo hayáis hecho amigo, no haréis entrar a los de afuera sino que echaréis a los que están dentro".

La táctica "cultural" del Partido Comunista Italiano implica una fuerte dependencia de la burguesía e incluso de la gran industria. Con ese apoyo y la penetración cultural, han conseguido en las últimas elecciones varios millones de votos más.

Preguntamos si no ocurre otro tanto por doquier, en Occidente, ya que esas fuerzas se presentan como aliadas de la cultura moderna, como el instrumento que llevará a cabo un nuevo "risorgimento" cultural, inseparable de un "aggiornamento", también cultural, como veremos.

Con un sentido un tanto anecdótico pero necesario, para unir el mundo del arte con el campo de la política práctica, podemos mencionar a Giulio Carlo Argan.

Las elecciones del 20 de junio de 1976 llevaron a la alcaldía (intendencia) de Roma, a un profesor titular de la cátedra de Arte Contemporáneo, de la Universidad de esa

ciudad; además, presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, y miembro del Congreso de Arquitectura Moderna: Giulio Carlo Argan.

Su actitud ante la ciudad de la que es ahora su alcalde, la precisó con anterioridad a las elecciones, en mayo de 1976, en artículo aparecido en L'Unitá, órgano del Partido Comunista Italiano: "Hay que liberar a Roma, descentralizando a esta burocracia pequeño burguesa, ignorante, presuntuosa, conformista, conservadora, que la ciudad arrastra como una bola de hierro.

"Hay que liberarla de la nefasta pretensión de ser una ciudad diferente de las otras, sagrada, universal y eterna, investida de una espiritualidad carismática que la dispensa del deber cívico de la información y del aggiornamento cultural".

Esta inmensa tarea prefigurada en el artículo mencionado la realizará a través del arte como manifestación compleja de elementos culturales, sociales e históricos sobrepasando manifestaciones meramente estéticas, ya que sus raíces están en un orden teológico (aunque negativo) y su proyección en un nivel político.

En su extensa obra escrita, una parte considerable está consagrada a las nuevas relaciones entre las artes y las actividades técnicas de la civilización contemporánea.

Al arte nuevo, le tiene consagrado un admirable estudio.

Nosotros nos permitimos recordar a Sófocles, a quien por su obra "Antígona", los atenienses lo honraron con la nominación de "estratego"; es decir defensor de la ciudad. La protagonista muere por defender las leyes inmutables y eternas es decir sagradas de la ciudad.

Antígona le dice a Creonte, rey de Tebas: "Y no he creído que tus decretos, como mortal que eres, puedan tener primacía sobre las leyes no escritas, inmutables de los dioses. No son de hoy ni de ayer esas leyes; existen desde siempre . . .".

Pensamos que este alcalde Giulio Carlo Argán puede encontrar obstáculos muy serios antes de borrar el carácter sagrado del ámbito romano; si así lo hiciera, es porque fuerzas espirituales malignas están soplando trompetas apocalípticas.

Nuestra auténtica respuesta en el orbe artístico, sería tratar de vincular sus más plenas manifestaciones a la liturgia, a cuyo amparo surgieron siempre las obras artísticas excelsas, no como ahora.

"Toda celebración litúrgica, en cuanto obra de Cristo Sacerdote y de su cuerpo que es la Iglesia, viene a ser la acción sagrada por excelencia y cuya eficacia no puede ser manifestada con la misma intensidad por ninguna otra acción de la Iglesia.

"La Liturgia es la disposición de ese drama sagrado y requiere para su celebración el concurso de todas las artes.

"Arquitectos, escultores, pintores, han construido y embellecido el Templo. Pretender reducirlo a un galpón o tinglado, sin consideración a nuestro sentido de la belleza implícita en la liturgia, es privar al alma de su sed más honda.

"La música portadora de la palabra sagrada, ha usado como noble instrumento la voz del pueblo cristiano, ya que en la época del arte gregoriano, no había necesidad del órgano para hacer retumbar las bóvedas con un canto unánime que las llenase como a un vaso.

"El misterio del altar es verdadero para toda la eternidad; por eso la liturgia ha organizado una minuciosa disposición...

"Un escritor incrédulo como Mallarmé se veía obligado a reconocer que encontraba realizado en la liturgia, el drama puro con el cual soñaba" 83.

La liturgia es la teología hecha sensible al alma de los fieles. De allí la necesidad de su manifestación artística.

Puede resultar de gran interés conocer aunque sea muy suscintamente la evolución del arte en su relación con la Iglesia o, mejor dicho, el itinerario cumplido por el arte sacro,

para comprender los motivos anímicos que han llevado a manifestaciones litúrgico artísticas como la difundida "Misa Criolla" y la aberrante "Misa Tanguera". Nos ayuda en esta tarea el ilustre abad de María Laach, Ildefonso Herwegen, en libro singularmente esclarecedor 84. Su profundidad y ceñido sentido histórico nos invita a glosarlo en sus meditaciones decisivas.

83 H. y A. Charlier, El canto gregoriano, pág. 34. Editorial Areté. Buenos Aires, 1970.
84 Ildefonso Herwegen, Iglesia Arte Misterio. Ed. Guadarrama. Madrid, 1957.

Con el advenimiento del cristianismo, los conversos sintieron una certeza interior no conocida hasta entonces, "que levantaba al cristiano por encima de todas las miserias de la época y le llenaba de fortaleza para el sacrificio y de entusiasmo por Cristo hasta la muerte". Era imposible que semejante riqueza de sentimiento no buscara su forma. La encontró en el arte.

"El arte se convirtió en el lenguaje jubiloso del alma cristiana".

No ocurría el desmoronamiento de las formas artísticas anteriores simbólicas muchas veces y poseedoras de gran nobleza de acento sino que se llenaban de un contenido nuevo. El contenido espiritual y sobrenatural es el principio que informa a la actividad artística del cristiano, y que la distingue del movimiento pagano.

El arte cristiano primitivo mantuvo su carácter simbólico.

Herwegen distingue entre símbolos demostrativos y símbolos objetivos. Los primeros "hacen alusión a una realidad espiritual más elevada y con ello pretenden acercar las realidades trascendentales a la inteligencia terrena y conceptual. El hombre moderno sólo conoce este sentido del símbolo.

"El símbolo objetivo coloca la realidad invisible y sobrenatural, en la existencia real, visible y palpable de este mundo". Los Misterios cristianos son símbolos de este último carácter.

Se argumenta, con bastante razón, que las pinturas de las catacumbas primitivas conservan reminiscencias del simbolismo objetivo; conociendo que las imágenes cristianas posteriores son símbolos demostrativos 85.

El Oriente cristiano conserva dimensiones simbólicas, mayores que el Occidente.

"Para el anacoreta de la cueva de Heraclea la imagen del Pantocrator 86 no es la representación de un hecho histórico ni de una doctrina dogmática, sino medio para contemplar y adorar a Dios."

85 Véase Herwegen, ob. cit., págs. 76, 77 y 78.

86 En la imagen del Pantocrator, el Misterio total: Cristo, Hombre y Dios, está concentrado.

El arte occidental cristiano se inclina a registrar cada vez con más intensidad, el efecto del Misterio de Cristo en los hombres, sus consecuencias psicológicas.

Esto ha quedado patentizado como bien documenta Herwegen en los últimos siglos, con la evolución de la pintura de "La Última Cena".

En Durero (siglo XVI) ha desaparecido ya la idea de Misterio. Eso hace afirmar a Herwegen que "El alma del arte cristiano oriental es el Misterio; el del Occidente, a partir de la Alta Edad Media, es la religiosidad individual, más profunda psicológicamente".

Resulta paradójico que aquel arte, el oriental, haya sido calificado de anquilosado y carente de vida, sin captarse la sublime serenidad unida al fervor interior que posee. Puede que esto ocurra porque ha sido observado desde el vértigo barroco.

¿Qué ocurre con la liturgia?

"En el molde de la liturgia, hecho de palabras y acciones, y objetivamente determinado, se realiza el encuentro lleno de emoción de Dios y el hombre, de la naturaleza y de la Gracia. Supremo acontecimiento de la vida en plenitud contenida, dinámica enérgicamente reprimida en estática monumental.

"Cuanto más íntimo sea el enlace del arte y de la liturgia, tanto más puro y grandioso surgirá el arte de Iglesia de la presente crisis a la que le ha traído una ideología racionalista y un exceso de psicologismo. Debe resucitar y resucitará como arte de la comunidad, cuyo ideal brilló ya aunque en forma primitiva- en la oscuridad de las catacumbas, como reflejo de los Misterios sagrados", dice Herwegen.

¿Es la liturgia, sustituida por el folklore en la "Misa Criolla" o por el tango en la "Misa Tanguera", lo que hará resucitar el arte cristiano como arte de la comunidad, como arte del pueblo?

El concepto de popular también asociado con la pintura de las catacumbas es exacto, pero sólo en un sentido muy especial, nunca opuesto a un arte teológicamente dirigido. Las pinturas de las catacumbas no son, en manera alguna populares, en el sentido de que sean un producto de la conciencia popular.

Dependen de la predicación del dogma en catequesis y homilias. Más, como esta enseñanza estaba muy íntimamente ligada a la celebración de los Misterios, su función va más allá de lo puramente intelectual, para convertirse en un valor de experiencia, que afecta a todo el hombre, entendimiento, voluntad y sensibilidad. Al celebrar y vivir los Misterios, los cristianos se familiarizaban tanto con su contenido ideal y espiritual, que se hizo popular aún la doctrina teológica, reducida a fórmulas simples. Por otra parte, no fueron las pinturas las que menos contribuyeron a que se hiciera popular.

Consideramos de interés explicitar un poco más el concepto de popular, para no caer en juicios simplistas y erróneos, muy divulgados desafortunadamente.

Gustave Thibon en un meduloso artículo titulado "Pueblo y cuadros dirigentes" invita a meditar sobre el tema, con breves párrafos conclusivos:

"Pues el pueblo lleva en sí la tendencia a salvar todo y a regenerar todo, pero también a encanallar y a destruir todo. Dos corrientes se cruzan en su alma: una tiende a la disolución y a la anarquía, y se basta a sí misma; otra es portadora de una riqueza profunda, pero incompleta y como germinal; ésta se halla obligada incesantemente, para realizarse, a apelar a una influencia superior. Como Barbusse, nosotros confiamos en «las profundidades del pueblo», pero, a condición de que esas profundidades sean

iluminadas y fecundadas desde afuera, desde arriba. Este abismo puede crearlo todo o devorarlo todo.

"Y la democracia la misma palabra indica que no hay nada por sobre el pueblo, que el pueblo está solo durante demasiado tiempo se ha limitado a cultivar el lado canalla del pueblo, su tendencia al abandono y a la autodestrucción. Ya que el pueblo se basta para caer, pero no para caminar".

Esto se ensambla con lo expresado anteriormente respecto al arte popular.

De allí que mezclar con la celebración de los sagrados misterios la música sensual del tango o la folklórica insertada en la "Misa Criolla", es una degradación espiritual que debería asombrarnos.

El folclorista Ariel Ramírez ⁸⁷, activo participante en la composición de la "Misa Criolla", posee antecedentes que permiten encuadrarlo muy lejos de lo que es el espíritu cristiano, y sí, en medio de coordenadas que encajan dentro del cultivo de la música telúrico indigenista, frecuentemente digitada en el campo político.

Su sensibilidad no cristiana nos ha dado en la "Misa Criolla" una mezcla de ritmos que atentan no sólo contra el decoro de la Iglesia, sino también contra el buen gusto.

Hay frescas melodías folklóricas hoy muy menguadas- que, en un plano natural y temporal, han sido manifestaciones elementales del alma popular. Pero sacadas de su contexto e insertadas en un orden sacro, ya no cumplen su misión primera. Quedan insensiblemente oscurecidos y a veces anulados, ambos niveles.

¡Nada justifica la sustitución de la liturgia por este tipo de folklore!

Respecto a la "Misa Tanguera", creemos que es elocuente para advertir la distorsión a que se ha llegado, reproducir la populachera invitación que sugería participar de ella.

Parecería ya, que no hay sacerdotes que puedan elevar al pueblo a otro nivel, confirmándose el mecanismo degradante del que nos hablaba Gustave Thibon.

Que llegue a esos estratos la incompreensión de lo sacral y la falta de vivencia de lo sobrenatural en muchos sacerdotes, nos autoriza a pensar que mal podrían guiar, educar e instruir cristianamente al pueblo.

⁸⁷ Entabló contactos muy importantes en varios viajes realizados a la Unión Soviética y países satélites; fue designado en 1959 en una comisión para recepcionar estudiantes de detrás de la Cortina de Hierro. No podemos calificar a los sacerdotes que coadyuvaron en la creación de esta extraña expresión musical.

"Se debe entender que no se trata de ir a la Iglesia advierte Francisco Javier Vocos a recibir satisfacciones sentimentales o emociones personales ni a practicar cantos, letras o participaciones que gusten o halaguen, porque no se trata de diversión ni de rendirse homenaje a sí mismo. Los símbolos y las acciones religiosas no son para traducir efusiones sentimentales, sino la conveniente relación al misterio, que ilustra el entendimiento y mueve al corazón. Y nadie mejor que la Iglesia, asistida por el Espíritu Santo, puede establecer la propiedad y adecuación de los símbolos, que debidamente considerados y recibidos tienen el poder de encender la devoción" ⁸⁸.

Oportuno nos parece transcribir un artículo titulado "Los cruzados de la Nueva Iglesia", que permite comprender, de qué manera estos cambios litúrgicos crearán una nueva

Iglesia, fiel al antiguo adagio "Lex orandi, lex credendi". "La ley de la oración conlleva la ley de la creencia".

"En Amsterdam, en la capilla del Saint Ignatius Kollege, el órgano ataca alegremente el éxito de Sandie Shaw, «Puppet on a string», mientras el jesuita holandés Van Kilsdonk, 53 años, se dispone a celebrar un casamiento. Cubierto por un largo manto gris que deja entrever su traje oscuro y una camisa sport celeste, el sacerdote recibe a los novios. El joven viste pantalón a rayas, jacquet, sombrero de copa y guantes grises; su futura esposa luce rubia y delgada bajo un velo blanco. Ella es católica; él, ateo. Durante la ceremonia todos los asistentes cantan, en tanto los contrayentes canjean sonrisas y besos. Enseguida, la novia asciende lentamente los escalones del altar y comienza a leer una epístola de San Pablo. Luego, el instante solemne, con el obligado intercambio de consentimientos. El padre Van Kilsdonk abraza a los novios y les ordena: «Deben prometer criar a sus hijos en el espíritu del Evangelio (en lugar de decir en la religión católica) ; ustedes verán a Dios en sus propios ojos, nunca en otra parte». E insiste: «¡Escuchen bien, nunca en otra parte!». Después invita a los amigos de la pareja a comulgar. Vierte el vino consagrado en una copa de cristal, a manera de cáliz, y parte el pan, que reparte en mitades a los esposos. El ateísmo confeso del novio no le impide comulgar.

"En Holanda, el aggiornamento abarca todos los aspectos de la liturgia, y cuenta con el beneplácito de la jerarquía católica. El episcopado de los Países Bajos, por intermedio del cardenal Alfrink, primado de Holanda, y de monseñor Hendrikse, obispo de Utrecht, ha resuelto apoyar firmemente los ímpetus del clero y la juventud religiosa, que en su mayoría pugnan por instaurar una nueva presentación del culto, más acorde con los tiempos modernos.

88 Francisco J. Vocos, Liturgia y folklore.

"Recientemente, en un teatro de Utrecht, al son de un desenfrenado ritmo coreado por los feligreses y apoyado por el rasgueo de guitarras eléctricas y redoble de batería, el obispo Hendrikse celebró una misa mayor dominical ante un millar de teenagers. Al concluir la ceremonia, diluidos los últimos compases de un modernizado Agnus Dei, el prelado holandés explicó: «La Iglesia tiene que adaptarse a su tiempo. Naturalmente, no podremos reemplazar de la noche a la mañana la Toccata en Re Mayor, de Bach, por el último hit de los Rolling Stones. Debemos ir despacio. El futuro dirá si mi método es válido. Personalmente, estoy satisfecho; hemos reconquistado a una multitud de jóvenes católicos que habían olvidado la misa».

"Por supuesto, la retaguardia preconiliar holandesa, aunque minoritaria, alza su voz contra las misas pop: «El estrépito de las guitarras y la batería en el momento de la santa comunión protesta impiden la meditación y la plegaria».

"Convencidos de que, en lugar de estimular la fe, la música moderna constituye un instrumento de placer, los detractores concluyen: «Ahora, los jóvenes van a misa para asistir a un espectáculo»" 89.

En una iglesia de la ciudad de Córdoba, Argentina, el 1° de octubre de 1976, se transmitió por los altoparlantes durante la Misa, "Los sonidos del silencio" de Simón y Garfunkel, música de la película "El Graduado", cambiando la letra.

Consideramos innecesario hacer comentarios sobre estos fenómenos que, con distintas facetas, vienen proliferando desde hace una década y que, con la prohibición no explícita, pero rigurosa, en la práctica de celebrar la Misa tradicional de la Iglesia, se verá aumentar ilimitadamente hasta la concreción de una o muchas nuevas iglesias, aunque se nos habla constantemente de unidad.

89 Revista "Siete Días" Buenos Aires, 28 de diciembre de 1968.

Una tremenda demagogia desprecia el alma popular al darle como alimento superior la "Misa Criolla", la "Misa Tanguera", la Misa pop, o la Misa flamenca...

"Esto es cuanto necesita el pueblo" hemos oído decir alguna vez a dirigentes espirituales.

¡Qué desviación sensual y consecuente alejamiento de las verdaderas alegrías espirituales!

Si defendemos el gregoriano dice Charlier no es por afición al arcaísmo ni por una especie de esteticismo ridículo; es porque el gregoriano es la más acabada expresión de la espiritualidad católica en el arte musical. Están tratando de confeccionar una espiritualidad moderna o, mejor dicho, una pseudo espiritualidad, que se considera más accesible a la masa, y lo es por el hecho de que se preocupa muy poco de elevar al pueblo fiel por encima del plano de las realidades naturales al de las sobrenaturales.

El gregoriano, evidentemente, no se parece nada a la voz de la naturaleza; habla de aquello que ninguna voz humana se atreve a decir, la nostalgia de la patria perdida, el ansia de una perfección jamás lograda, el deseo de ver a Dios 90.

El gregoriano es perfectamente susceptible de ser comprendido y amado por el pueblo, porque es un medio maravilloso de educación, que abre el alma a las realidades eternas. Es al pueblo fiel, a quien corresponde salvarlo.

Y Charlier continúa, a propósito del gregoriano: "No se trata de escribir un comentario musical del texto, sino obtener toda su transparencia, su luz interior y su carácter sagrado".

¿No nos ocurrirá actualmente que estamos perdiendo el sentido de lo sagrado en la palabra?

Si así fuere, no puede asombrarnos el desmoronamiento de un orden sacro y la proliferación de un tipo de literatura, pintura y música, que parte de las nuevas generaciones llega a idolatrar.

Literatura, pintura y música que, sin sentido crítico ajustado, es leída, contemplada y escuchada y a veces cultivada aún en los seminarios, donde se prepara a los sacerdotes de mañana,

90 H. y A. Charlier, ob. cit., pág. 143.

En épocas como la nuestra de evidente decadencia espiritual se impone la restauración del más excelso arte en el ámbito de la liturgia, ya que su fulguración en la arquitectura, escultura, pintura, letras y música, irradiará al pueblo y nos alentará para encontrar y estimular esos valores que, en apariencia, están fuera de su tiempo, porque están en un tiempo más hondo y valedero.

Encontrar y alentar, significa no solamente descubrir obras en las que subyace una concepción verdadera de Dios, el hombre y el cosmos, sino también apreciar que tengan valor artístico innegable; y que si no llegan hasta el alma del hombre es porque una red de intereses poderosos, pero deleznable, lo impide. Esto en lo exterior, puesto que también en la interioridad de cada uno de nosotros está el enemigo: falta de sentido crítico riguroso y, en cambio, dejarse llevar por un snobismo fascinador. Snobismo que conduce a grandes y chicos por los fangosos caminos de la desesperanza y el resentimiento hacia las regiones del absurdo, donde se enseñorea la violencia que hoy padecemos.

Muchos padres se sorprenden al escuchar a sus hijos sosteniendo tesis netamente marxistas y disolventes, pero muy pocos se preguntan ¿cómo se ha formado la mentalidad de mi hijo para que defienda estas ideas?

Más de una vez lo han visto leyendo una novela, que como todo el mundo alaba, no sospechan la sutil carga explosiva que ella tiene. Este contacto, repetido frecuentemente, no sólo en la literatura sino en el amplio mundo del arte, acaba por "convertir" al hijo. Y si no llega, a veces, a convertir al progenitor, es por mera inercia.

Tenemos esperanza; por eso vislumbramos en el mundo de los jóvenes la gracia y la fuerza que pueden iluminarlos para afirmar la tradición, redimir los errores de los mayores y prepararse para construir un mundo de constantes auténticas que sirvan al Bien, la Verdad, la Belleza, conscientes que su logro no estará libre de una ensoñadora lucha, que solamente termina con el último latido del corazón.

INDICE

- Nota a la segunda edición
- Prólogo
- Introducción
- Pintura
- Música
- Literatura