

nes vagan entretanto disponiéndose a dar el gran salto definitivo. El presente casi no existe, se vive en pretérito o proyectado hacia el futuro. No contamos aún con pautas seguras para seguir una acción en tiempo presente. Al parecer, aquí reside el conflicto: somos algo así como huérfanos, desprovistos de pasado y no terminamos por embarcarnos en la gran aventura que nos señala el cambio que hemos vivido. La fe religiosa está lejana; a veces pensamos nostálgicamente en su efecto reconfortante, pero tampoco abrazamos la fe —o presunta fe— científica. No se necesita ser un Pico de la Mirándola para comprender que la ciencia es prepotente, soberbia y destructora. Podemos decir, junto con Bertrand Russel, que una de las cosas más tristes del momento actual es que quienes manejan el poder son torpes, y quienes poseen fantasía e inteligencia se ven inmovilizados por la duda y la indecisión. Necesitamos caminar un largo tránsito antes de llegar a vislumbrar posiciones definitivas. Lo que vayamos descubriendo lo iremos entregando. Por el momento, quién lo duda, no hemos cumplido aún nuestro ciclo.

JOAQUÍN GUTIÉRREZ

#### REFLEXIONES SUELTAS

Queridos colegas y amigos:

EL ESCRITOR, por lo menos en nuestros países, está en cierta desventaja. Si un muchacho tiene condiciones para la plástica puede adquirir el oficio de pintor, o, por lo menos, los rudimentos iniciales, en una Facultad de Bellas Artes; o si su inclinación es hacia la música, en un Conservatorio. En cambio, el mozo que se sienta atraído por la literatura no va a encontrar la Escuela o la Facultad en que le enseñen el oficio literario. Prácticamente, todo lo tendrá que aprender por su cuenta.

Para su construcción literaria va a contar con un solo material, impalpable y alado: el verbo. Tendrá que aprender a amarlo, reducir las palabras a una pasta dócil, con la cual ir levantando, como un alfarero que trabajara con mariposas, sus muñecos novelescos. Logrará, así, si quiere o puede, abrir los horizontes de su novela hasta el término de que cubran toda su creación, como lo han hecho los más grandes, llámense Cervantes o Tolstoy; o puede confinarla a una cóncava y recóndita soledad y hundirse en ella hasta sus más secretas fibras. Todo lo podrá hacer una vez que domine su oficio y una

vez que conozca la vida. Y llega a impresionar la sola enumeración de esos dos indispensables condiciones: aprender el oficio y conocer la vida.

Se trata, en realidad, de recrear la vida, de inventar una ficción que se asemeje a la vida y que sea, en cierto sentido, superior a la vida, ya que al tomar de ella y poner de relieve sus esencias, nos dará una visión más viva de la realidad que la que la vida misma nos ofrece.

Pero querría decir, antes de proseguir, algo sobre el verbo, sobre las palabras. ¿No encuentran, ustedes, que es un verdadero milagro que, gracias a los filólogos, cazadores de palabras, podamos llegar a conocer la historia de los pueblos que no han dejado ningún otro vestigio? Esos pueblos lucharon, amaron, se reprodujeron, se desplazaron por la geografía, levantaron monumentos, pulieron vasijas y vivieron cientos de años. Pues bien, toda esa actividad desapareció y a veces queda tan sólo recordándolos una palabra, una burbuja de aire, un sonido, quizás tan sólo esa palabra amorosa que se dice en voz baja, y, gracias a la perennidad de esa palabra, la historia de esas gentes, de sus migraciones y sentimientos, puede ser reconstruida. La piedra pereció y el aire modulado queda.

Pues, ese mismo verbo, preñado de milagro y de maravilla, es el único elemento con que cuenta el escritor.

Hay un viejo poema precolombino, que, desgraciadamente, conozco sólo en una pálida traducción, y que dice:

“Novia mía, cuando muera, en el fogón me has de enterrar  
y cuando hagas las tortillas, ponte allí por mí a llorar,  
y si alguno te pregunta, ¿Guabrita, por qué lloráis?  
dile: La leña está verde y el humo me hace llorar.”

Así, con cuarenta palabras, un poeta indígena expresó sus sentimientos: podría haber desaparecido Macchu Picchu, podría haber quedado reducido a polvo todo el tesoro de la alfarería incásica, pero si se hubiesen conservado en el aire tan sólo esas cuarenta palabras, lo sabríamos todo del alma del indio, de su ternura, de su amor.

Vuelvo atrás y repito: el muchacho que quiere ser escritor debe aprender, antes que nada, a dominar su oficio. Las palabras están todas durmiendo plácidas en los diccionarios: debe saber llegar a ellas y despertarlas. Expresiones fugaces cruzan, a veces, como un relámpago, en un diálogo popular de apariencia intrascendente: debe tener el oído atento para captarlas. Matices del alma, antes inexpresados, se le ofrecerán como un tormento: ¡cómo traducirlos en sílabas y letras!

Pero, como si lo hecho fuera poco, el escritor que llega a conocer su oficio está todavía a menos de la mitad del camino a recorrer. Debe, en seguida, conocer la vida.

Es sabido el caso del sastre genial, capaz de las más audaces creaciones, que vació su genio en una vasija minúscula y se dedicó a crear los trajes de los perrillos domesticados de los circos. ¡Como él, tantos escritores!

No basta, entonces, el oficio, que no es un fin en sí mismo, sino tan sólo un medio. Un medio de conocer la vida y de entregarla, ya conocida, como quien entrega el agua a los sedientos.

Para profundizar en su oficio, a falta de facultades o cátedras, el aprendiz encontrará la lección eterna de los grandes maestros de la literatura. Todo está allí resuelto ya. Leyendo y leyendo, escudriñando entre líneas, aprendiendo con un maestro la construcción, con otro a dialogar, con otro más a revelar los temblores del alma, después de mucho leer y mucho cavilar puede ir acumulando que antes que él sumaron legiones de otros que se esforzaron en el mismo sentido. El hombre es uno, la vida es una y las palabras son las mismas. Gastará años, salvará esa etapa y su oficio irá creciendo en maestría hasta que el potro salvaje, ya amaestrado, obedecerá a la más leve insinuación de la rienda.

Pero ahora, como ya lo dijimos, le faltará conocer la vida. Tendrá entonces que matricularse en la universidad de las bocacalles, de los surcos, de los talleres y de los parques. Tendrá que asistir a la cátedra de las alcobas y de las cocinas. Y, así, finalmente, para doctorarse como escritor tendrá que ser aprobado en las siguientes materias: una, la del oficio; otra, la de conocer al pueblo, que es la vida; no hay vida ajena al hombre y todas las artes lo tienen como meta, con razón de ser. Pero hay una última cátedra, en la que tendrá que ser aprobado también: la del amor.

Decía Gorky que la sinceridad nos dejaba ya al borde de la verdad artística. Ese último tramo debe cubrirlo el amor. Amor del escritor, del creador por todas sus criaturas. Introdúzcase en una novela al ser más depravado, al alma más ignominiosa, pero cúbrasele de ternura, que salga empapado de emoción, que sólo así será un ser humano. ¿En qué otra cosa radica la grandeza de Dostoyewsky?

Y no se crea que lo anterior es consejo de alguien que escapa de la feroz realidad de la lucha del hombre contra el hombre. Esa lucha no se debe esconder ni se debe escamotear: en esa lucha todos debemos abandonarnos, pero, a la hora de crear un personaje, el creador no puede dejar de

mirarlo como a cualquiera de sus criaturas. Al hijo deforme se le ama tanto como al hijo saludable.

Quien maneja el látigo debe ser suprimido. El lector, al conocerlo, debe sacar clara y firme la conclusión de que se debe luchar por suprimirlo, como cifra social, como prototipo o símbolo de una injusticia, que es necesario abolir, pero el creador, al mismo tiempo, debe tratarlo con ternura, porque, además de ser una cifra social abominable, es un ser humano.

Se debe odiar amando, y si no se cumple con este postulado, el personaje que maneja el látigo será una burda caricatura, será una fórmula esquemática. Es conocido el caso de Balzac, a quien un amigo encontró llorando porque en las últimas cuartillas escritas, el novelista le acababa de dar la muerte a un personaje repulsivo.

A lo anterior quiero todavía agregar: no es fácil comprender esta aparente contradicción. Por un lado, luchar contra el dueño del látigo y, al mismo tiempo, comprenderlo, que ya es amarlo. Esta contradicción se resuelve sólo con un humanismo superior. Si la alegría está en manos de unos pocos y la tristeza muerde la carne de tantos, los que queremos el disfrute común de la alegría no la queremos quitándosela a unos para dársela a otros. La alegría, por suerte, es un pan infinito y cuanto más se reparta más habrá para cada uno. El escritor debe ser un partidario del reparto universal de la alegría, del disfrute común de la felicidad.

He puesto énfasis hasta ahora en uno de los dos términos de esta contradicción, ahora el otro: el escritor, para conocer la vida, para reflejar fielmente, debe también odiar. Odiar lo viejo para que florezca lo nuevo. Dice la Biblia: "que se pudra la espiga para que germine el grano". Sí, que se pudra, y apesuremos su podredumbre.

En el seno de la noche aún duerme la aurora. El escritor debe subir a la cumbre de la montaña para mirarla antes que nadie y anunciar su aparición, ser su heraldo.

Yo creo que todos los presentes nos pondríamos fácilmente de acuerdo si yo dijera, por ejemplo, que la vida contemporánea es un durazno podrido. Ha perdido ya su color rosado y lo cubren manchas mortecinas, ha perdido su consistencia elástica, se ha desvanecido su aroma. Quien sólo mira la vida exteriormente, quien sólo percibe el rostro apesetoso de las guerras, de las crisis, de la falta de alegría y del exceso de angustia del mundo actual, hará una literatura existencialista. Pero conocer la vida no es sólo conocer su presente estancado sino también su futuro. El durazno podrido tiene en su

seno una semilla de la que nacerá un arbusto, que se cubrirá de flores y producirá muchos duraznos.

Compréndase la muerte como una partera de la vida. Téngase el presente como un camino hacia el porvenir. No le creamos al pie de la letra a Manrique, quien, sofocado por la muerte de su padre y oscurecido por la opresión del pensamiento de su época, creía que "juzgaba sabiamente al dar lo no venido por pasado". Nunca pensó que su propio poema lo iría a contradecir, ya que la muerte de su padre dio nacimiento a unas estrofas para las cuales lo no venido es un presente eterno que no pasa.

Hay un gobierno del Caribe que descubrió una receta eficaz para neutralizar el papel del arte como intérprete de la vida. En ese país los días son duros y crueles para la inmensa mayoría del pueblo. Si de pronto surge un muchacho talentoso, que escribe novelas o que pinta, hay siempre el peligro de que su verbo o sus colores coloquen frente a su pueblo un espejo, en el cual se vea y se reconozca mejor. Y quien se conoce, quien tiene conciencia de sus necesidades, es el único que puede comenzar el camino hacia la libertad. Por eso el Ministro de Educación y sus inteligentes consejeros resuelven, antes que a ese muchacho de talento se le ocurra semejante cosa, darle una beca y mandarlo a París o Nueva York. Allá aprenderá a hacer una pintura esotérica, apta para unos poquitos iniciados: colocará un triángulo rojo al lado de un cuadro amarillo y titulará su cuadro: "la imprevisión de lo imprevisible". Cuando regrese de nuevo a su tierra, será un forastero que no podrá vincularse más con el sudor y la leche de su infancia. El pueblo que lo vio partir y que, tal vez, tenía cierta esperanza en su mensaje, porque los pueblos reconocen por instinto fácilmente a sus intérpretes, ahora, al regreso, lo verá pasar indiferente, como una de esas garzas rosadas que cruzan los cielos del Caribe. Y el Ministro de Educación se frotará las manos con gusto.

Digo lo anterior y pienso, en seguida, en los grandes escritores y pintores de toda América, quienes pueden sentirse orgullosos, porque para sus pueblos ellos no fueron ni serán garzas rosadas que huyen por un cielo muy alto, sino hombres que crearon y crean una literatura, un arte realista, hombres que colocaron frente a sus pueblos un espejo, en el cual se miran y se reconocen, o se mirarán y se reconocerán.

Pero abramos ahora otra ventana. Es arduo y difícil penetrar en el mecanismo de la creación artística o literaria. Lo agrava el hecho de que la estética es todavía una ciencia en pañales, muy empapada aún de idealismo y que incluso sufre de escasez de un vocabulario preciso o científico. Si,

además, reconocemos la falta de una cultura sistematizada, lo natural sería devolvernos antes de tocar siquiera la puerta. Pero como adentro nos espera un mundo fosforescente de sugerencias, vamos, pidiendo a ustedes excusas, a intentar desentrañarlo.

Para comenzar, queremos acuñar dos términos nuevos, ya que los existentes no nos sirven o no nos gustan. Los dos términos que proponemos, son: *el ojo* y *la idea*. Por el ojo, entendemos la capacidad de descubrir y atrapar el dato suelto de la realidad. Por la idea, la capacidad de penetrar en esa realidad más a fondo, descubrir sus leyes, organizar y proporcionar sus elementos y utilizarlos como arma intelectual, como una forma del conocimiento.

Utilizando la metáfora anterior, el ojo nos dirá cómo es el durazno, nos dará el matiz exacto de su mancha, el detalle significativo de su textura. La idea nos descubrirá su semilla. Dicho en términos más precisos, queremos con esos dos términos nuevos aclarar una de las categorías filosóficas, que así es como las leyes deben encontrar su aplicación a la estética: nos referimos a la categoría de esencia y fenómeno. La idea que llegue hasta la esencia.

Como ya lo sabemos, la esencia no se manifiesta nunca directamente sino que lo hace tan sólo a través de los fenómenos. Dicho de otra manera, la esencia es el nivel del mar, los fenómenos son las olas. Estas últimas son las que se ven y son las que expresan el nivel, pero, en último término, éste las condiciona.

Pongamos, entonces, diversos ejemplos que nos ayuden a aclararnos frente a ustedes.

Algo que aquí se ha debatido y que preocupa mucho a los colegas: la esencia del hombre chileno. Cómo dar con ella, cómo desnudarla, cómo poseerla. Sabemos que quien lo haga, quien pinte mejor el alma chilena (La Isla de Tolstoy), pintará el mundo. Y sabemos que lo chileno es una síntesis abstracta de todos los chilenos concretos. Para llegar a descubrir esa esencia se necesita profundizar mucho, es decir, vivir mucho y observar mucho. Los criollistas —los costumbristas, es un nombre más preciso— no llegaron a profundizar mucho, porque se quedaron dando vueltas en los fenómenos de la circunstancia exterior; y la preocupación de las nuevas generaciones de escritores, como quedó de manifiesto en la intervención de Giaconi, es precisamente ésa: la de profundizar más. Preocupación tan noble y apremiante que llega a dar la apariencia de angustiada. Angustia que se justifica porque si esa esencia no se descubre, nuestra literatura no escalará el nivel superior que merece.

Y ahora, otro ejemplo, de índole distinta, para ilustrar así el tema enfocan-

dolo desde distintos ángulos. El pintor de las cavernas, el extraordinario hombre del paleolítico, tenía un ojo artístico difícilmente superado por otro pintor de un período posterior de la historia. En cambio, su idea de la realidad era incipiente, débil, vaga. De allí las pinturas de las cavernas, en las cuales a la perfección de los bisontes y de los cazadores, incluso tomando en cuenta la carencia de medios técnicos, se junta una aguda desconexión de los distintos elementos de la realidad observada, la falta de jerarquización, etc. Para el paleolita la tarea de descubrir la esencia de la realidad era un problema ideológico casi insuperable, que además ni siquiera se proponía realmente. Y si llegaba a tocarla era tan sólo porque cualquier fenómeno la toca.

Pero dentro de la historia del arte uno puede encontrar fácilmente períodos en que, a diferencia de la pintura del paleolita, el dato se debilita, se niebla, se empobrece. Esto ocurre en especial cuando el dato vivo, directo, recogido de una manera sana y natural de la realidad misma, queda supeditado a un sistema de ideas abrumador o falso. Dicho de otra manera: Hay momentos en la historia en que la realidad dejó de ser observada directamente y pasó a serlo a través de rígidas coordenadas ideológicas. Más aún, hay períodos en que una ideología dominante le permitió al artista observar tan sólo aquello que servía para justificar una interpretación capciosa de la realidad, dictada por el interés de mantener el mayor tiempo posible el imperio de cosas existentes. Y ha habido momentos en que esa imposición fue tan rígida que los artistas dejaron de ver la realidad directamente y a esa visión la sustituyó la repetición de lo que vieron otros artistas anteriores. El manierismo o formalismo no son sino, entonces, la catarata del ojo creador. Cuando esto ocurre el artista forja una realidad imaginaria que poco o nada tiene que ver con la realidad de la vida sino con la distorsión o el escamoteo que de ésta hace una clase dominante. Recordemos el pintor del Caribe con sus triangulitos amarillos.

Reflexionemos un poco en lo anterior, pensando en la pintura, la literatura o cualquiera de las artes. Y apliquemos este mecanismo de interpretación a las distintas culturas, o mejor aún a obras de artes concretas. O si se quiere analicemos la clasificación hegeliana de los momentos de una cultura: arcaico, clásico y barroco, desde este nuevo ángulo. Y veremos cómo comienzan a chisporretear las sugerencias.

Lleguemos a hacer la siguiente afirmación: En el período arcaico, el período que corresponde a una clase ascendente, dentro de las sociedades clasistas, tiende a predominar el ojo, correspondiendo así a un deseo de esa clase de mirar la realidad cara a cara, tal como es y no tal como

se la pinta la ideología de la clase en declinación con la que lucha. Ya en el período clásico las observaciones del ojo, pasan a quedar incorporadas en un sistema ideológico completo y dominante, en el cual si bien se observan ya los síntomas de la declinación, aún expresa o interpreta los intereses de la mayoría. En cambio, en el período barroco, en sus postrimerías sobre todo, el ojo se ha debilitado, surgen los manierismos y formalismos, la realidad se escapa, el arte se desintegra.

Dicho lo anterior es imprescindible agregar que este esquema pasa a ser totalmente falso, como todo, si lo aplicamos mecánicamente. Afirmemos tan sólo esto: cuando el ojo se debilita el realismo también se debilita. Y cuando la idea se debilita, adultera, petrifica, ese realismo también sufre y se deteriora.

Y ahora una sorpresa y una aparente contradicción: la idea es perjudicial al ojo o bien cuando es muy débil o bien cuando es demasiado poderosa, y el ojo recién salido de la oscuridad, no la resiste bien. No vemos bien alumbrados por una vela y no vemos bien cuando un reflector nos encandila.

O, para decirlo con más justeza, cuando la idea es tan poderosa como el reflector, se necesita un ojo muy poderoso y penetrante para resistir esa luz enceguecedora. Es un poco lo que ocurre en la actualidad en ciertos casos que ejemplarizaremos.

Si en una novela tengo un personaje de cuarenta y siete años de edad, de apellido aristocrático, que sufre de pie plano, casado, con siete hijos, cuya suegra vive con él, que trabaja como empleado bancario, que se enamoró una sola vez y llegó virgen al matrimonio, etc., cometeré un error muy grave, de lesa literatura, si doy como causa de su inasistencia a un desfile sindical su extracción social, cuando en el hecho no concurrió pura y simplemente porque su pie plano le impide las largas caminatas.

No sé si me explico, ojalá que sí.

Y para terminar con los ejemplos literarios me atrevería a afirmar que, en general, la literatura rusa del siglo XIX era más poderosa de ojo que de idea. Cuando Chéjov pinta un personaje le descubre hasta el más mínimo parpadeo del espíritu, hasta el tinte de la sombra de su rincón más recondito. En cambio, a menudo, la ideología de los soviéticos es, con mayor frecuencia de lo deseable, demasiado poderosa (entiéndase que no en términos absolutos, sino en términos relativos con la capacidad de su ojo) y esos matices, esas nuances, esos sombreados desaparecen, y son



precisamente esos pequeños pero significativos detalles los que hacen que dos gotas de agua no sean nunca iguales.

El arte busca y se debe al hombre, pero no al hombre abstracto, sino al hombre concreto. Para captarlo, para revivirlo, en una obra de arte, tanto el ojo como la idea deben ser superativos.

A la luz de lo anterior espero que haya quedado en claro, por lo menos, cuál es mi posición frente a estos problemas. Ahora quiero tocar uno solo más, que nos preocupa a todos y en especial al colega Carlos León.

El problema de la carga ideológica dentro de la obra de arte. O sea, cómo hacer para que una novela, pongamos por caso, no se convierta en un tratado de sociología, de antropología o de cualquiera otra ciencia.

Es evidente que este problema es capital, porque en la medida en que la novela deje de serlo y se convierta en otra cosa, traicionará al género, lesionará su aspecto artístico y rebajará su nivel. ¿Cómo darle, entonces, su sangre ideológica sin perjudicarla? El camino lo han señalado, antes que nadie, todos los grandes novelistas y han teorizado a posteriori sobre él grandes pensadores. La ideología, dentro de la obra de arte, no debe quedar nunca explícita, sino que debe brotar implícita de los hechos que se expongan, como lo dijo Engels.

Pensemos en las grandes obras; las del Dante, Cervantes, Rabelais, Balzac, Dickens o Tolstoy. ¡Qué ricas ideológicamente son! ¡Con qué furia arremeten contra lo viejo y caduco de su tiempo! ¡Qué legado magnífico de enseñanzas nos dejan! ¿Y cómo lo lograron? ¿Rebajando el nivel artístico? ¿Interrumpiendo el relato para intercalar digresiones extraliterarias? Desde luego que no. Pero, desde la elección del tema, la selección de los episodios, la configuración de los personajes, las anécdotas recogidas, los diálogos, la manera de adjetivar cada impulso, cada suceder, e incluso, me atrevería a afirmar, la selección del vocabulario, todo está cargado de ideología.

Pensemos en libros chilenos: "Gran Señor y Rajadiablos", por ejemplo, es la glorificación del terrateniente; su intención evidente es ésa y, sin embargo, no hay un solo momento en que Barrios detenga la narración y lo diga en forma explícita. Y frente a ese libro pensemos en "Sub-Terra", totalmente al servicio de los hombres de trabajo, denunciando las injusticias, regando lacre hirviendo sobre la administración de las minas. Ambas obras están muy cargadas de ideologías, pero ninguna de las dos viola las leyes del género y esas ideologías rezuman del contenido sin necesidad de que queden expresadas en un tono consignativo.

Llegamos ya al final. Hemos insinuado brevemente unas someras refle-

xiones; podríamos extendernos más, pero nos damos cuenta de que a nuestro pan aún le falta horas en el horno. Queremos tan sólo terminar diciendo: en América, en general, nuestros creadores viven de frente a la realidad, aman y se desvelan por sus pueblos, viven sus luchas y sufren sus llagas. De esto nace que la literatura y el arte americanos de este siglo sean realistas por su contenido, nacionales por su forma, populares por su carácter.

Que podrían ser mejores, con mayor maestría del oficio, y con una mayor profundización en la realidad, no lo niego, pero que en el último cuarto de siglo la novela, la poesía, la pintura de América han dado un nuevo paso poderoso hacia la cumbre, también es cierto. Estamos a las puertas de nuestro Siglo de Oro. Nuestras culturas, todavía arcaizantes, todavía incipientes, ya se muestran promisorias como para crear en su inmediata y magnífica plasmación. Debemos, entonces, conocernos más, vincularnos más, entendernos mejor. Somos una familia de pueblos y no podemos permitir que nos mantengan en compartimientos estancos. Cuanto más nos conozcamos, mejor nos irá en nuestra marcha, tanto hacia un futuro mejor como hacia un arte más elevado.

Termino así. Quiero pedir a ustedes disculpas. El solo oficio que domino, a medias, es el de novelar. Me es mucho más difícil expresar cuál es la motivación interior, ideológica, con que lo concibo.

Tal vez, eso sí, algunas de las ideas aquí expuestas puedan dar origen a un encadenamiento de reflexiones que conduzcan a un nivel más elevado de comprensión de los problemas del arte.

JORGE GUZMÁN

### TRADICION Y TAREA\*

SEA CUAL sea la posición teórica que se adopte sobre lo que es o debe ser la literatura, los primeros pasos por ella son un problema estrictamente personal y angustioso.

\*El presente trabajo es, simplemente, una exposición de puntos de vista destinada a servir de apoyo a una conversación. Las precisiones

que el tema requeriría en otra clase de trabajo son, pues, innecesarias aquí.